

El punto de vista cinematográfico

El punto de vista: como un ver (lo que efectivamente se ve), como un saber (el detentar un cierto grado de saber o conocimiento), como un sistema de valores (convicciones, intenciones).

Regresando a **El ciudadano** (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ¿qué ocurre cuando Leland comienza a narrar lo que sabe de Kane al reportero Thompson? ¿Cómo sabe tantos detalles (diálogos, expresiones, ropa de los personajes, cómo estaba puesta la mesa, y un largo etcétera) si, como cabe suponer, la pareja estaba sola cada vez que se presentaban esos intercambios de palabras, comentarios, disputas y, hacia el final, silencio e indiferencia? Lo que podría cuestionarse aquí es la naturaleza o la profundidad del conocimiento de Leland. Sin duda sabe lo esencial: que la pareja derivó del amor hacia la indiferencia y el hastío, y suponemos que lo sabe por haber presenciado algunos hechos, deducido otros, y quizá, porque alguno de los dos integrantes de la pareja le pudo contar algún episodio.

En síntesis, no es lo que Leland *vio*, es lo que Leland *sabe*, y ese saber el meganarrador lo audiovisualiza de la forma más conveniente y funcional al relato. Que de Leland provenga la información no quiere decir que la misma nos sea presentada desde su mirada, tomando la expresión en forma literal.

Otro tanto podemos decir del relato de Bernstein que narra hechos en los cuales no estuvo presente (llegada al *Inquirer* de Leland y Kane); no vio, pero sabe. Y en el caso del diario de Thatcher, ¿lo que vemos y escuchamos son las imágenes que se arman en la cabeza de Thompson al leerlo, o asistimos a una representación de los acontecimientos modulada por el meganarrador en base a la descripción escrita?

Si nos detenemos a pensar un poco quizá lleguemos a la conclusión de que lo importante está en otra parte: en comprender la naturaleza del punto de vista que se está expresando y qué tiene de particular. Lo que se pone en juego en cada relato de cada narrador es su *saber* y su *convicción*; lo que conoce y lo que cree u opina sobre Kane; esto es lo que se representa, lo que se nos muestra; pero no se nos muestra necesariamente a través de los ojos de cada personaje-narrador. La mirada es casi siempre la del meganarrador, y casi todo lo que muestra lo organiza desde su propia mirada (son muy pocos los planos de cámara subjetiva, es decir, aquellos que representan la mirada del personaje).

Al analizar las relaciones entre los puntos de vista de los múltiples narradores de **El ciudadano** vemos que predomina la concepción del punto de vista en tanto conocimiento y creencia u opinión, sin embargo existe otra categoría o forma de expresarlo: como mirada; mostrar al espectador las cosas tal como las ve un personaje.

Lo ilustramos con fragmentos de **Cuéntame tu vida** (*Spellbound*, 1945, Alfred Hitchcock); la secuencia en donde se nos muestra a la doctora que develó el misterio del asesinato desde el punto de vista óptico del asesino: la cámara nos instala en su lugar y lo que vemos es el revólver que el personaje sostiene, cómo apunta a la mujer y cómo luego lo vuelve contra sí mismo y dispara.

Vimos también varios planos focalizados desde la mirada del personaje de **Intriga internacional** (*North by Northwest*, 1959, Hitchcock) y algunos fragmentos de **La dama en el lago** (*Lady in the Lake*, 1947, Robert Montgomery) en donde la totalidad del relato se nos presenta desde el punto de vista óptico del detective Philip Marlowe, encarnado por el propio director del film.

El punto de vista y las relaciones de saber entre narrador y espectador

En **El ciudadano** el punto de vista de cada uno de los narradores testigos implica, más que otra cosa, información, hechos, episodios de vida. Los relatos tienden a confirmar el carácter y los rasgos de personalidad de Kane; no hay en realidad grandes contrastes ni percepciones excluyentes, cada narrador enfatiza algún aspecto que no contradice la visión que de Kane tiene el resto de ellos (el más condescendiente es Bernstein, quien se concentra en la actuación de Kane al frente del periódico). En un film como **Rashomon** (1950, Akira Kurosawa) el relato de cada personaje-narrador presenta un punto de vista radicalmente diferente; la situación original descrita (muerte del samurái) se transforma según quien sea el narrador en un acto heroico o cobarde.

Los puntos de vista de cada uno de los cinco personajes-narradores de **El ciudadano** difieren entre sí en lo que respecta al conocimiento que cada uno posee y aporta sobre Kane; cada uno vivió y compartió con él determinadas situaciones, cada uno refiere ciertos hechos (sólo en algún caso compartido por más de uno), pero en lo esencial el punto de vista de los sub narradores coincide con el punto de vista del meganarrador. Sólo que mientras el saber del meganarrador es absoluto, el conocimiento de los narradores es parcial, fragmentario.

Vimos en clase la función de Thompson como narratario, recopilador y distribuidor de la información; como narratario (destinatario de la narración como representante del espectador implícito, según lo que ya hemos visto) Thompson parte de un nivel cero de conocimiento (sobre Kane, su vida y sus vínculos). Es decir, el narrador (englobando a todos) sabe más que el narratario.

A medida que va entrevistando a los narradores Thompson va acumulando información que le permite obtener un conocimiento más amplio que el que cada uno de los entrevistados posee individualmente. Por tanto, llegados a este punto, el narratario (y

por ende el espectador) sabe más que los narradores. Sin embargo, su conocimiento (y el nuestro) sigue siendo inferior al del autor implícito o meganarrador.

Al final del film el meganarrador se manifiesta en ese largo movimiento de cámara, ese plano de grúa que vuela sobre centenares de objetos para detenerse en el trineo y su inscripción: *Rosebud*. De esta manera nos revela un saber que sólo él posee, por tanto el saber del espectador es equivalente al saber del autor implícito.

El meganarrador cumple con lo que promete al comienzo del film cuando invita (con el movimiento de cámara que atraviesa la verja de Xanadú ignorando el aviso que prohíbe el paso) al espectador implícito a dejarse guiar por su mirada ubicua. La performance del narratorio, en cambio, finaliza un momento antes de la revelación final; Thompson es despojado de su función (al quedar al margen de un saber reservado sólo al espectador) admitiendo que el saber que ha recopilado es insuficiente y que su objetivo queda sin cumplir.

Formas de comunicar el punto de vista

Objetiva real neutra/Objetiva irreal expuesta/Interpelación- discursividad/Subjetiva

En clase analizamos el grado de visibilidad del meganarrador; cómo podía exponerse y revelarse al espectador, o cómo prefería adoptar estrategias de transparencia e invisibilidad. Francesco Casetti y Federico di Chio hablan, en **Cómo analizar un film**, de cuatro posibles formas de la mirada, o cuatro tipos de actitudes comunicativas.

Denominan como **objetiva real** a las formas neutras que adopta la cámara para comunicar la imagen. Todos aquellos planos que en un film no denotan ninguna mirada, que no presentan ángulos ni movimientos demasiado elaborados o extraños que manifiesten al espectador la presencia de un narrador o un punto de vista personal. Es la mirada aceptada como *natural* por parte del espectador, que instaura un relato sin dejar huellas de su enunciación y que, además, le asegura esa invisibilidad de la cual hablamos en algún momento (su propia transparencia permite, como dice Noël Burch, que el espectador realice su “viaje inmóvil”)

Como **objetiva irreal** definen toda performance de la cámara que revela la mirada del meganarrador de manera explícita. Vimos en clase muchos ejemplos: el largo movimiento de cámara (que sale de la habitación donde yace Nicholson, atraviesa el enrejado de la ventana, hurga y explora el exterior, registra y sigue a los personajes, un auto que llega, etc., sigue y vuelve a enfocar el cuarto y lo que allí sucede, pero ahora desde afuera) al final de **El pasajero** (*Professione: reporter*, Michelangelo Antonioni, 1975); el largo plano- secuencia inicial de **Sed de mal** (*Touch of Evil*, Orson Welles,

1958), los planos de grúa y contrapicados de **El ciudadano**, la cámara morosa y lenta de Tarkovski en **Stalker** (*Stalker*, 1979), etc. Es una mirada enfática y poderosa que reclama mayor atención por parte del espectador y lo vuelve consciente de su función. La omnipotencia de la mirada (pensemos otra vez en el final de **El Ciudadano**) que puede ver y elegir un objeto entre miles, que sabe dónde buscarlo y hallarlo; todo ello facilita la identificación del espectador, la confluencia cámara-ojo.

Una mirada **objetiva irreal** determinada por la necesidad de ocultar información al espectador se puede apreciar en el plano secuencia en que Norman Bates sale de la habitación de la madre y baja con ella (en realidad su cadáver) las escaleras, en **Psicosis** (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). El elaborado movimiento de cámara en vez de seguir al personaje se eleva y se instala en el rellano de la escalera esperando la salida de Bates y su madre; cuando salen la mirada del meganarrador los registra desde un ángulo en picado, es decir, desde muy arriba de sus cabezas, lo cual impide al espectador ver y descubrir el misterio. Este es un buen ejemplo de cómo el meganarrador se manifiesta (a través de esa mirada **objetiva irreal**), y de cómo esa exposición, lejos de ser caprichosa o un simple alarde estilístico, cumple con la función de administrar el flujo de la información y retrasar aquello que el espectador sólo debe saber en el momento oportuno.

Como **mirada subjetiva** entendemos el ver a través de la mirada de un personaje; aquel punto de vista exclusivamente óptico del cual vimos varios ejemplos (citados más arriba). En este caso la percepción se restringe; el *ver, saber y creer* queda anclado en una sola mirada. Es el lugar típico de la recepción; el espectador implícito es lanzado a escena para fundirse (el lapso que dure el plano subjetivo) con el personaje. En el caso de **La dama en el lago** (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947)- que apela sistemáticamente al plano subjetivo- demasiadas funciones confluyen en un solo punto: quien narra (Marlowe) es a su vez narratario pues recibe para sí y para el espectador implícito toda la información; pero además desarrolla la idea del autor implícito y es encarnado por un actor quien es también el director del film. Esta continua exposición a la cual está sometido el espectador (que termina por recibir todos los golpes, todas las miradas) y el hecho de estar condenado durante todo el film a un único punto de vista termina por provocarle un enorme grado de saturación. En clase también se trajo el ejemplo de **Enter the Void** (Gaspar Noé, 2009), en donde casi todo el film se nos muestra desde el punto de vista óptico (que algún teórico ha llamado *ocularización* para diferenciarlo de las otras categorías: saber y convicción) de un personaje etéreo; el personaje ha muerto y es su espíritu el que deambula por todos lados antes de reencarnar en otro ser. En este caso el film abunda en *picados* y constantes evoluciones aéreas porque, como todo el mundo sabe, los espíritus suelen vagar por las alturas.

La **interpelación** es el dirigirse directamente al espectador implícito; sea una voz *over*, una mirada a cámara (por ejemplo, Madeleine-Judy en **Vértigo** [*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), en el momento de hacernos su confesión de los hechos) o un personaje que se planta frontal a la cámara y elabora un discurso. En este último caso el autor implícito encarna en un personaje-narrador que lo representa y que le comunica al

espectador alguna idea central en torno a la cual se desarrollará el film. Vimos que la interpelación es un recurso al que apela con frecuencia el cine de Woody Allen. En **Dos extraños amantes** (*Annie Hall*, 1977) Alvin Singer es el nombre del personaje que narra sus aventuras sentimentales, pero que expone también su punto de vista sobre ciertos hechos y personajes de la cultura contemporánea; es un punto de vista anclado en un saber y un sistema de valores que coincide con el punto de vista que el autor implícito ha desarrollado a lo largo de una serie de películas, es decir, hay un universo diegético que actúa como marco referencial de las ideas del film. Otro tanto ocurre con **Si la cosa funciona** (*Whatever Works*, 2009), en donde el personaje- narrador-judío, intelectual, hipocondríaco- interpela en forma constante al espectador para comunicar sus puntos de vista que, obviamente, son los puntos de vista que asume y expone el meganarrador que ha encarnado en él. Otra característica de la interpelación es su esencia discursiva; el personaje al dirigirse al espectador implícito no sólo lo hace para narrar algo (los hechos tales y como ocurrieron de verdad, mostrándonos la naturaleza del engaño en el caso del ejemplo citado en **Vértigo**), sino también para comunicar un concepto, una apreciación, o un sistema de valores.

Bibliografía:

El Relato cinematográfico. André Gaudreault, François Jost. Ciencia y narratología. Paidós Comunicación 64/Cine.1995

El arte cinematográfico. David Bordwell y Kristin Thompson. Paidós Comunicación/Cine, 1995.

Estética del cine, J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet. Paidós Comunicación/Cine, 1985.

Cómo analizar un film. Francesco Casetti y Federico di Chio. Paidós Comunicación/Cine, 2007.

El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico. Noël Burch. Cátedra, 1991.

Curso: Análisis y teorías cinematográficas

Docente: Miguel Lagorio

2do. año – Mayo 2013

ESCUELA DE CINE DEL URUGUAY