

# Mirando al patio: el cuerpo representado en la frontera entre las esferas de lo privado y lo público

---

Gabriel Villota Toyos

---



## 1. Introducción: el patio y sus habitantes como imagen social

Este relato trata de imágenes. De cómo esas imágenes se construyen socialmente, y de cómo esas imágenes contribuyen a su vez a determinada construcción social. También trata de la mirada y del observador, así como del observado: sujetos y objetos de tecnologías de poder articuladas a partir de los mecanismos de la visión humana, y que se mostrarán aquí habitando alrededor de una peculiar frontera, la que separa los ámbitos de lo público y de lo privado.

Entre todas las imágenes que conforman este relato, vamos a partir, en primer lugar, de la imagen de un patio, concebido como frontera: el patio es en efecto un extraño lugar liminar pues, en tanto que espacio compartido por el conjunto de vecinos, queda definido como una especie de tierra de nadie, límite entre los territorios privados de cada uno de los hogares que conforman la comunidad; siendo sin embargo un lugar que no termina de constituir por sí mismo lo que podría calificarse de espacio público, pues se aparta por otro lado del escrutinio general al que sin embargo sí que está sometida la calle, de por sí mucho más sujeta a la regulación y la norma.

Veamos ahora secuencialmente, alrededor de esa imagen del patio, a dos grupos de personajes distintos.

El primero de ellos está protagonizado por Jefferies (personaje que interpreta el actor James Stewart en la película «Rear Window» –*La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock 1954–), un fotógrafo que se encuentra inmovilizado en una silla de ruedas, con una de sus piernas escayolada. Durante la obligada convalecencia su única diversión consiste en mirar desde la ventana a los diferentes vecinos que viven al otro lado del patio (al poco nos daremos cuenta que dicha ocupación va algo más allá de ser un simple pasatiempo, y oculta realmente serios trastornos de su vida afectiva, sobre los que más adelante volveremos), un espacio que queda así definido como una suerte de *locus* híbrido en el que confluyen todas las miradas individuales; una especie de panóptico invertido, donde todos vigilan a nadie (o cada uno a todos los demás).

El segundo tiene un carácter más coral, y lo componen el conjunto de personajes que conforman el reparto de «Saló o le 120 giornate di Sodoma» (*Saló o los 120 días de Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975). Nos interesará detenernos en el último episodio de la película, cuando también un patio cobra especial relevancia: se trata del último lugar elegido por los cuatro Señores protagonistas para castigar a sus víctimas, mientras cada uno de ellos, alternativamente, observa los suplicios desde una ventana. Éstos, como sucede en la historia del Marqués de Sade a la que hace referencia el título, han secuestrado y recluido en una villa a un grupo de jóvenes de ambos sexos que son sometidos a todo tipo de vejaciones y torturas, sexuales en su mayor parte. En el episodio referido vemos por primera y única vez que éstas tienen lugar en el exterior del palacio, desplazando la mirada por tanto también del interior al exterior (aunque en este caso quizás no sea tan fácil decir que este desplazamiento se corresponda con un movimiento del ámbito privado al público, pues tan dudosa es aquí, como veremos, la privacidad intramuros, como la publicidad de un lugar que, como ya hemos advertido, se encuentra fuera de todo escrutinio visual que no sea el de los torturadores).

Tenemos pues dos historias que coinciden en la elección de un espacio, el patio, y de una actividad humana, la mirada, que quedan indisolublemente unidos en ambas. Ningún espectador no avisado encontraría a priori otros puntos de conexión entre películas aparentemente tan distantes como son «Rear Window» y «Saló», pues no puede concebirse nadie más alejado de Jefferies, el pudoroso mirón del film de Hitchcock, que los sádicos protagonistas pasolinianos: mientras el primero pretende, desde la impotencia de su pierna escayolada, desentrañar un asesinato que ha tenido lugar frente a su casa, los segundos se dedican a violar, torturar y asesinar a sus indefensas víctimas. La ley y el crimen, el bien y el mal. Y si bien es cierto que los personajes protagonistas de ambas películas son radicalmente diferentes <sup>1</sup>, trataremos de demostrar aquí cómo las dos películas responden en definitiva a una misma y sola lógica de la mirada, aquella que podríamos calificar, siguiendo a Christian Metz, de «régimen escópico de la modernidad» (citado en Jay, 1988); y trataremos por otro lado de ver cómo la mediación de la tecnología

de la visión, que determina la representación del cuerpo humano en ambas películas, se produce en esa línea fronteriza de demarcación de los ámbitos público y privado, y que ilustrará la imagen del patio con que comenzábamos el texto.

## 2. La frontera entre las esferas pública y privada; el surgimiento de lo social y de lo íntimo

No es la primera vez que las esferas de lo público y lo privado se interpretan metafóricamente en términos espaciales: Hanna Arendt insistía en la literalidad del sentido físico que en la ciudad antigua tenía la frontera entre una casa y otra, convertida en «una especie de tierra de nadie entre lo público y lo privado», un espacio verdadero que en definitiva se identificaría con la ley, aquello que «protegía ambas esferas y al mismo tiempo, las separaba» (Arendt, 1993: 71).

De este modo, y a través de ese ambiguo espacio fronterizo existente entre las casas, se estaría refiriendo a algo similar a lo que en nuestra imagen primera definía el patio: un lugar que escapa del estricto dominio privado, familiar, y que sin embargo tampoco forma parte de la llamada esfera pública, pues esa «esfera de la *polis*» vendría caracterizada por ser el lugar para la acción y el discurso político (Arendt, 1993: 39), cosa que evidentemente no sucede, ni en nuestro patio vecinal, ni en esa «tierra de nadie» por ella descrita <sup>2</sup>.

Son varios los textos contemporáneos en los que esta imagen del patio, adaptada a diferentes contextos culturales y/o históricos, sirve para abundar en este tipo de reflexiones. Es el caso, por ejemplo, de Christina Slade, que refiriéndose obviamente al prototipo de vivienda habitual en las culturas anglosajonas, escribía:

«la divisoria entre jardín trasero/ jardín delantero es una divisoria entre los terrenos público y privado. De un lado está aquello que cuenta como parte del mundo público, abierto a la regulación y al escrutinio, disponible para el debate.

En oposición a esto, está el reino de lo privado, de la familia, del “lavado”, tanto literal como figurado, la región de la vida que no está abierta a la legislación o al escrutinio gubernamental o internacional» (Slade, 1997: 103).

Sustituyamos jardín trasero por patio y jardín delantero por calle, y tendremos la misma dicotomía que exponíamos al comienzo de nuestro texto.

Pero nos interesa ahora señalar un hecho que implicará un cambio de paradigma fundamental en nuestras culturas, y que va a consistir en la emergencia de un novedoso interés por lo «íntimo», cuya aparición supondrá la confusión y la suplantación paulatina de lo privado. Esto tiene que ver principalmente, según Arendt, con la aparición de la idea de «sociedad», es decir, con «el auge de la administración doméstica, sus actividades, problemas y planes organizativos», que lo que hace es llevar cuestiones propias del interior del hogar «a la luz de la esfera pública», subvirtiéndola (Arendt, 1993: 48-49). La sociedad sería, en este sentido, una especie de esfera híbrida donde «los intereses privados adquieren significado público» (Arendt, 1993: 46-47), o en la que «las actividades y dependencias que hasta el momento habían sido proscritas en el marco de la economía doméstica, aparecen en el umbral hogareño a la luz de la publicidad» (Habermas, 1994: 57).

Así las cosas, veremos como poco a poco esta idea de «sociedad», en su origen más relacionada con lo privado, irá sustituyendo a la antigua noción de lo público (en tanto que «político»), mientras que por otro lado comenzará a surgir una hasta entonces desconocida «esfera de la intimidad» que transformará por completo la propia esfera privada, ahora proyectada fuera de sí. La noción contemporánea del ámbito privado (concebido como aquel donde se procura protección a la intimidad) surge por tanto, pese al parentesco atrás señalado, en oposición a la esfera social.

Desde entonces hasta ahora se ha recorrido un largo camino que hace que hoy en día, al hablar de lo «privado», hayamos perdido por completo la idea de «privación» que le correspondía en su origen (y según la cual el ser humano sólo era verdaderamente humano en tanto que formaba parte de la esfera pública),

más aún habida cuenta de que esa nueva esfera privada, en tanto que íntima, se ha visto sustancialmente enriquecida por las aportaciones del individualismo moderno (Arendt, 1993: 49). Pero en la misma medida que dicho individualismo nutre la «esfera social», pues ésta, a diferencia de la antigua concepción del cuerpo social en tanto que *universitas* (un todo en el que los seres humanos no constituyen más que las partes y que los antecede), no es más que *societas*, un «contrato social» o una asociación pura y simple entre individuos que prescinde del carácter comunitario de aquella (Dumont, 1987: 74, 79).

Dentro de esa distinción entre las esferas pública y privada, que se refiere a «la diferencia entre cosas que deben mostrarse y cosas que han de permanecer ocultas», puede observarse cómo se da, en el ámbito de lo privado, lo que, como un elemento de interés permanente «desde el comienzo de la historia hasta nuestros días», podría calificarse de «parte corporal de la existencia humana», esto es, todo aquello que está intrínsecamente ligado al proceso de la vida (Arendt, 1993: 77-78). Así, encontramos que todo ese universo que hace referencia al cuerpo corresponderá a lo que ha de permanecer oculto, dándose la circunstancia de que la época moderna se ha mostrado crecientemente interesada en dicha esfera de lo oculto, bajo lo que podrían denominarse como «condiciones de la intimidad».

En definitiva, después de lo apuntado aquí encontraríamos que la casa, convertida ahora en hogar individual, será fundamentalmente el refugio de lo íntimo, en donde adquiere un especial protagonismo todo lo que atañe al cuerpo, mientras que otros aspectos antiguamente ligados a la esfera de lo privado (todo lo que tiene que ver con la administración, con la gestión de las necesidades, incluido el mismo trabajo) tienden a salir al exterior, a un dominio público ahora transformado en sociedad, en esfera social: entre esa esfera de lo íntimo representada por el apartamento y la esfera de lo social representada por la calle, justo en medio, persiste la imagen del patio.

Llegados a este punto, volvemos ahora a nuestra imagen original, el patio, los patios de ambas películas, sin abandonar del todo esta digresión efectuada de la mano de Hanna Arendt, en cuyos argumentos nos seguiremos apoyando ocasionalmente.

Hemos dicho que el patio sería un espacio híbrido, una tierra de nadie entre los ámbitos privado y público, que se correspondería de algún modo con la frontera señalada por Arendt entre las casas de la ciudad antigua; pero, ¿cuál es la importancia de un espacio así, cuya principal definición viene dada por su carácter de negación, por una práctica invisibilidad que casi lo convierte en un no-lugar? Pues efectivamente el patio de vecinos por el que mira Jefferies en «Rear Window» no tiene otro sentido que ser atravesado por la mirada de éste, y apenas lo vemos, apenas existe, fuera de dicha función; del mismo modo, el patio de «Saló» como ya dijimos no aparece en toda la película hasta esa última secuencia final descrita, y sin que tenga tampoco otra relevancia funcional fuera de la de servir a las miradas de los torturadores como lugar de tránsito hasta los cuerpos de sus víctimas.

No es poca cosa, no obstante: estamos hablando de un signo vacío de significado, puro significante, material conductor que transmite el contenido infundido por aquel que lo utiliza, vacío como lo está el hueco de un tambor hasta que se llena de la resonancia producida por las vibraciones de quien lo golpea: así, el patio cobra sentido sólo a partir de que, bien Jefferies o los cuatro Señores, deciden mirar al otro lado, es decir, es la mirada, en tanto que acción humana, la que le otorga carta de existencia.

### 3. La cámara oscura como no-lugar

**H**emos utilizado aquí la idea del tambor, como dispositivo necesitado de cierto vacío para adquirir sentido, pero hay otro dispositivo que quizá se ajusta aún más a la acción, visual en definitiva, que estamos describiendo alrededor de dicho patio: se trata de la cámara oscura, artefacto consistente precisamente en la creación, hasta en un doble sentido, de un vacío interior, pues debe estar hueco como el tambor, por un lado, para que nada interrumpa el paso de los rayos por el pequeño orificio de entrada, pero además debe estar completamente oscuro, vacío de luz, para llenarse de un contenido que dará como resultado una imagen.

Jonathan Crary ha historizado de forma rigurosa el surgimiento de éste y otros dispositivos de la visión, así como sus diversas implicaciones filosóficas y políticas en algunos textos, de entre los cuales nos gustaría traer aquí algunos argumentos a colación.

Desde sus comienzos a finales del siglo XVI la figura de la cámara oscura adquiere una importancia fundamental a la hora de definir y delimitar las relaciones entre el observador y el mundo, que se va a traducir principalmente en la aparición de un nuevo modelo de subjetividad basado en las siguientes características: Individualiza, en tanto que define un tipo de observador aislado, encerrado y autónomo dentro de sus oscuros confines. Descorporaliza la mirada, pues la experiencia sensorial del observador es suplantada por las relaciones entre un aparato mecánico y un mundo exterior dado, entendido como verdad objetiva (Crary, 1990: 38-39). Por otro lado, un aspecto importante a ser subrayado es que la cámara oscura, por su propia configuración, evita que el observador pueda ver su propia posición como parte de la representación: es decir, constituye un sujeto incapaz de representarse a sí mismo en tanto que sujeto y objeto (Crary, 1990: 41). Finalmente, advertimos el hecho de que el observador se sitúa en la cámara oscura como un sujeto aislado, privatizado, encerrado en un espacio cuasi-doméstico que está a su vez separado del mundo público exterior (Crary, 1988: 33): ¿no se corresponde esta definición de algún modo con la que hemos venido haciendo del patio a lo largo de estas páginas?

Pese a la importancia que este modelo representado por la cámara oscura tiene en el desarrollo de nuestra cultura visual, cuando suele hacerse la genealogía de la fotografía y del cine se obvia con demasiada facilidad el colapso que a comienzos del siglo XIX sufrió dicho paradigma, y que daría pie a diferentes modelos de la visión humana (Crary, 1988: 33). Así pues, habría que tener en consideración la importancia que, de cara a la generación de experiencias visuales, se va dando, desde comienzos del XIX (y ahí será fundamental Goethe, y su «Teoría de los colores») a aspectos que tienen que ver con la subjetividad humana y con el papel productivo que juega el propio cuerpo del observador, para en definitiva concluir que la visión constituye «una

amalgama irreductible de procesos fisiológicos y estimulación externa». La propia importancia dada al cuerpo en estos procesos hará que la antigua distinción entre interior y exterior de la que dependía la cámara oscura entre en crisis, y que se pase a considerar que la estructura física y anatómica, el funcionamiento del propio cuerpo y en particular de los ojos resultan ser un condicionamiento fundamental en la adquisición del conocimiento (Crary, 1988: 34-36). Concluye Crary diciendo que para comienzos del siglo XIX «la rigidez de la cámara oscura, su sistema óptico lineal, sus posiciones fijas, su distinción categórica entre dentro y fuera, su identificación de la percepción y del objeto» eran todas características demasiado inflexibles para los nuevos tiempos, necesitados de un modelo de observador más móvil, versátil y productivo, tanto a nivel discursivo como práctico, que fuera adecuado a los nuevos usos del cuerpo y a una vasta proliferación de signos e imágenes igualmente móviles e intercambiables: una modernización que en definitiva supondrá «una decodificación y una desterritorialización de la visión» y que dará lugar a ese nuevo modelo de observador «cuyo inmenso legado será todas las industrias de la imagen y del espectáculo propias del siglo XX» (Crary, 1988: 42-43).

Es decir, que si bien por un lado hemos visto que el modelo definido por la cámara oscura se ajustaba con bastante precisión a esa imagen del patio como signo vacío, que nos sirve para explicar las cuestiones suscitadas por discursos fílmicos como los que se articulan en «Rear Window» o «Saló», por otro lado tenemos que, según Crary, el modelo que representa la cámara oscura no nos valdría –por sí solo– para referirnos al tipo de observador que corresponde al espectáculo cinematográfico. Sin embargo, como él mismo reconoce, siempre que se trata de explicar el funcionamiento de los dispositivos fotográfico y cinematográfico se recurre sistemáticamente al modelo de la cámara oscura: ¿ha de entenderse que se trata por tanto de un error conceptual absolutamente generalizado? Quizás más que en términos de error deberíamos pensar que se trata de una explicación insuficiente, extremadamente limitada, que no explica por sí misma la complejidad de las relaciones de la mirada contemporánea entre observador y observado, entre sujeto y objeto, pero que de algún modo

sí constituyen su base: como el propio Crary admite, «paradójicamente la creciente hegemonía de estas dos técnicas [fotográfica y cinematográfica] ayudaron a recrear los mitos de que la visión era incorpórea, verídica y realista», aunque teniendo en cuenta que, «si el cine y la fotografía parecían de este modo reencarnar la cámara oscura, lo hacían tan sólo a partir del espejismo de un conjunto transparente de relaciones que la modernidad ya había revocado» (Crary, 1988: 43).

La argumentación de Jonathan Crary hasta aquí esgrimida, por tanto, más que invalidar el modelo de la cámara oscura lo que hace es advertirnos de su insuficiencia, de la necesidad de algo más si queremos explicar las complejas relaciones que alrededor de la mirada se crean en los sistemas de visión contemporáneos, de forma muy particular en la experiencia cinematográfica: y ese algo más, recordemos, debe de incluir necesariamente la dimensión de subjetividad que supone la incorporación del conjunto de la experiencia corporal y psíquica a la visión, a partir de los nuevos paradigmas científicos y filosóficos que desde mediado el siglo XIX van teniendo lugar en el contexto de la cultura occidental.

#### 4. Regímenes escópicos de la modernidad; el cuerpo como objeto de la mirada

**S**in embargo hemos de reconocer que la asunción de esa dimensión de subjetividad en la conformación de nuestra mirada tampoco es algo del todo nuevo: dentro de lo que, siguiendo la terminología impuesta por Christian Metz, Martin Jay define como «regímenes escópicos de la modernidad», podemos distinguir al menos tres tipos de visión diferentes generadas en dicho periodo histórico; periodo que en todo caso, y desde cualquier perspectiva crítica, estaría siempre ligado a la preponderancia del sentido de la vista como medio de conocimiento (Jay, 1988: 3). Resumiendo al máximo y aún a riesgo de simplificar su argumentación, digamos que en primer lugar Jay señala la que denomina «perspectiva cartesiana» del

Renacimiento (y que privilegia un sujeto ahistórico y descorporalizado, situado fuera del mundo, y que se conforma con conocerlo desde la distancia), en segundo lugar la correspondiente a la pintura holandesa de la misma época (y que moldea un ojo más atento a lo fragmentario, detallado, más narrativo que descriptivo: en todo caso ambas se ajustarían al modelo de la visión que representa la cámara oscura), y finalmente la mirada relacionada con la visión barroca (que trataría de representar lo irrepresentable, surgiendo de ella tanto la melancolía por ese fracaso inevitable, como el deseo en sus formas erótica y metafísica) (Jay, 1988).

En un principio, y partiendo de la asunción de que las formas de articulación de la visión presentes en los dos filmes comentados se ajustan al concepto genérico de modernidad, podríamos pensar que las escenas descritas se aproximan más al tercero de los supuestos citados por Jay, esto es, a la mirada barroca: mirada que él describe, además de con las características señaladas arriba, como una mirada más interesada por la «larga tradición estética de lo sublime» que por lo bello; como un régimen de la visión en el que «el cuerpo reaparece para destronar la mirada fija, contemplativa, del incorpóreo espectador cartesiano»; como una visión en definitiva que «sólo logra generar alegorías de oscuridad y opacidad» (Jay, 1988: 18).

De este modo, si juntamos la base material que nos da la cámara oscura con una visión de tipo barroco como la que describe Jay (y que incorpora precisamente, y a través de la presencia del cuerpo, todo esa dimensión subjetiva que Crary apuntara como aquello de lo que la anterior carecía para poder explicar la transformación de la mirada moderna implícita tanto en el dispositivo fotográfico como cinematográfico), creo que estamos en condiciones de comenzar a entender los mecanismos tremendamente turbadores que se hallan detrás de los patios de «Rear Window» y de «Saló», y que son los que dotan precisamente de una fuerza especial a las imágenes que vemos en ellos, o mejor dicho, a través de ellos.

Pero sigamos en esta línea de argumentación. Norman Bryson, por su parte <sup>3</sup>, se apoya en una anécdota del Sartre de «El Ser y la Nada» (citado en Lacan, 1984: 91), para realizar algunas importantes sugerencias en torno a cómo la mirada construye al sujeto:

«El autor entra en un parque y descubre que está solo: el parque, en su totalidad, se encuentra ahí para ser visto desde un centro o foco incontestable del campo visual: el sujeto es el soberano indiscutible, el amo de sus estrategias visuales. En esta etapa inicial de autoposición, nada amenaza al sujeto como centro y punto de irradiación en su reino visual» (Bryson, 1988: 88-89).

Hasta aquí, la descripción se ajusta a cualquiera de los arriba denominados «régimenes escópicos de la modernidad»; obsérvese sin embargo qué sucede a continuación:

«(...) en un segundo momento, ese ámbito de pacífica plenitud visual se quiebra abruptamente cuando alguien, otro sujeto, penetra en los dominios del solitario observador rompiendo su paz y fracturando/pulverizando su ilusorio autodomínio. El observador es observado; el mirón se convierte en espectáculo para otra mirada (...)» (Bryson, 1988: 88-89)

De este modo Bryson nos está llevando directamente a lo que sucede tanto en «Rear Window» como en «Saló»: la impunidad de la mirada de Jefferies y de los cuatro Señores se articula a partir del primer supuesto descrito, cambiando el parque por el consabido patio (nótese que en todo caso en el relato de Sartre citado por Bryson el parque en cuestión es igualmente un signo vacío que adquiere sentido, que se construye tan sólo a partir de la presencia del sujeto, de su mirada), aunque en el caso de «Rear Window» llegará a verse en varios momentos seriamente amenazada por la irrupción del segundo supuesto: entonces Jefferies se nos mostrará consciente de los mecanismos de la visión y la observación, cuando viendo a Mr. Thorwald, el sospechoso (imagen aquí palpable de ese otro sujeto que irrumpe en nuestro campo visual) vigilando el patio, se retira del campo de visión, hacia atrás, recurriendo después a los prismáticos y finalmente al teleobjetivo de su cámara fotográfica (y buscando así la protección de la distancia, a través de una tecnología que nos otorga poder, y que queda representada por el círculo / máscara del teleobjetivo o de los prismáticos). También posteriormente cuando se refugie en la oscuri-

dad, apagando la luz, al sentirse observado desde el otro lado del patio, y así desde la oscuridad poder seguir vigilando y observando.

## 5. El dispositivo voyeurístico: placer y displacer fílmicos

**Y**a habíamos mencionado antes cómo en la era moderna el interés por todo lo que atañe al cuerpo comienza a trascender el estricto ámbito de lo íntimo/privado, al que tradicionalmente se había visto relegado en tanto se trataba de lo que debía permanecer oculto, para ir apareciendo poco a poco en el terreno de lo social, en cuanto que ahí, y como consecuencia del también comentado desplazamiento de lo privado hacia lo público, se da un interés creciente e incontenible por todo lo oculto.

Es en ese contexto en el que debemos enmarcar la actividad voyeurística desarrollada por Jefferies, dedicado en efecto a la observación de los cuerpos de sus vecinos como expresión máxima de su intimidad desde la ventana de su casa, al otro lado del patio.

En su magnífico análisis de «Rear Window», Robert Stam y Roberta Pearson nos recuerdan cómo el mecanismo de gratificación del cine se basa precisamente, y siguiendo a Metz ellos también, en el hecho de que el objeto que miramos no se sabe mirado. Jefferies en su profesión (recordemos que trabaja como fotógrafo) asume esta clase de voyeurismo, y en su casa asumirá lo que Metz califica de «voyeurismo desautorizado», es decir, aquel en el que incurre quien, mirando desde arriba el mundo, desde una posición protegida, dirige su deseo tomando a los otros como objetos, sujetándolos a una mirada curiosa y controladora (Stam y Pearson, 1986: 197). El voyeurismo dirige el deseo a una pura actividad visual. En la medida en que el voyeur permanece oculto, las contradicciones desde su propia perspectiva pueden ser ignoradas. Su invisibilidad produce la visibilidad de los objetos de su mirada. Al comienzo de la película Jefferies tiene la posición privilegiada de un espectador cinematográfico; observa sin ser

observado. Esta posición le da un sentido de superioridad. Lisa, su novia, trata de sacarle de ese rol de mero espectador encendiendo las luces y volviendo la silla de ruedas de espaldas a la ventana. El siguiente estadio en la quiebra de esta distancia ilusoria tiene lugar cuando Lisa entra en el apartamento de Thorwald, el sospechoso observado al otro lado del patio; lo que entonces sucede lo interpretamos como si ella dejara su asiento en el teatro y saltara a la pantalla, al espacio del espectáculo (pero también, recordemos, el espacio de significación). Jefferies reaccionará de una forma primaria, como el espectador que habla a la imagen que está en la pantalla: sus reacciones reflejan las nuestras, articula nuestras respuestas en tanto que espectadores. Lo que en todo caso queda claro es su falta de poder, la adoración de la distancia pasiva se ha convertido en este caso en una maldición. El apartamento, antes un santuario, y el complejo de apartamentos, su panóptico, parece haberse ahora convertido en su trampa. (Stam y Pearson, 1986: 199, 200). (volveremos sobre esto más adelante).

El progresivo derrumbamiento de la pasividad voyeurística de Jefferies está marcado particularmente por dos momentos: en el primero resulta tocado indirectamente por la mirada de Thorwald, y en el segundo es «violado» directamente por las manos de Thorwald. En el primer momento, en el que Thorwald mira a Jefferies y por tanto a nosotros, se viola la convención dominante que estipula que la película permanece radicalmente ignorante de su espectador y que el actor nunca reconoce la cámara ni por tanto al público. Cuando es descubierto, la primera reacción de Jefferies es apagar las luces, tratando de regresar a la privilegiada situación cinematográfica. Como el espectador, Jefferies teme la mirada recíproca. Nosotros como él tememos ser «descubiertos» (Stam y Pearson, 1986: 200).

Al final, Jefferies y Thorwald llegan a cambiar sus puestos: nos referimos a un momento de la acción de la película en la que Thorwald, el sospechoso vigilado, descubre a Jefferies, su vigilante, al otro lado del patio, y acude a su apartamento para acabar con él: por primera vez pasamos a ver la acción desde el «otro» punto de vista, y es en ese sentido en el que la seguridad de nuestra posición como espectadores, en tanto que identificados con Jefferies,

se ve igualmente amenazada. Así, Thorwald se convierte en la personificación del displacer fílmico. Es como si King Kong fuera desencadenado y atacara al público. Jefferies se defiende disparando *flashes*, tapando sus ojos a cada disparo; trata a Thorwald como si fuera parte de una película que debiera verse a oscuras. Desde otra perspectiva, Jefferies trata de cegar a Thorwald, su única defensa es privar al agresor de una mirada que confiere poder (Stam y Pearson, 1986: 201).

Volvamos aquí, por un momento, a las imágenes finales de «Saló», para encontrar un paralelo sobre ese desencadenamiento del displacer, que en su caso Pasolini articula a través de las imágenes de las torturas vistas por los prismáticos: curiosamente, una misma tecnología de la visión sirve en ambas películas para, creando efectos de lectura opuestos, obtener finalmente un mismo objetivo. En «Rear Window» los prismáticos preservaban la distancia voyeurística, nos daban seguridad y su pérdida provoca la llegada del displacer al espectador; en «Saló» la distancia de seguridad venía dada por un uso del punto de vista objetivo y de una composición en perspectiva (como enseguida analizaremos) que se pierde precisamente con la aparición de unos prismáticos que terminan de enfrentarnos cara a cara con el horror, y a través de los cuales nos llegará definitivamente ese displacer que contradice la pulsión voyeurística implícita en ambos filmes.

## 6. El dispositivo voyeurístico: distancia y sadismo de la mirada

**C**hristian Metz, en relación a esa pulsión visual que constituye el voyeurismo, nos recuerda que, desde un punto de vista psicofisiológico, el sentido de la vista, junto con el del oído, forma parte de los llamados «sentidos a distancia», distinguiéndolos de los llamados «sentidos de contacto» (tacto, gusto, contacto, cinestesia, etc.). Curiosamente, ambos, oído y vista, juegan un rol complementario en «Rear Window», donde se pasa de mostrarnos por un lado el papel desarrollado por el teleobjetivo y los prismáti-

cos como tecnología de acercamiento de la visión, para ver por otro el uso constante del teléfono por parte de Jefferies, que privado por su accidente de movimiento se apoya en estas «prótesis» en aras de seguir estando activo. Su impotencia se manifestará también a partir del punto donde nuestros sentidos no alcanzan, como cuando Jefferies trata inútilmente de escuchar la conversación telefónica que al otro lado del patio mantiene Thorwald. Por otro lado el teléfono será usado precisamente de forma complementaria al teleobjetivo y los prismáticos, en el sentido que mientras estos servían para «acercar» la imagen de Thorwald, el teléfono será utilizado para «alejar» su presencia, para distanciar el peligro.

Según Freud, el voyeurismo —como el sadismo— establece siempre una separación entre el objeto mirado y el «órgano generador», es decir, el ojo (Metz, 1979: 59). «El voyeur no se mira el ojo», que dijera Freud, no es ni más ni menos que una expresión de lo mismo que líneas más arriba ya dijéramos sobre la cámara oscura, en tanto dispositivo que impide al observador verse a sí mismo como parte de la representación. Metz, en su descripción del voyeurismo, nos da algunas claves para comprender las dos escenas que venimos comentando:

«El voyeur procura sobremanera mantener una abertura, un espacio vacío, entre el objeto y el ojo, el objeto y el propio cuerpo: su mirada fija el objeto a la distancia correcta, igual que los espectadores de cine que se cuidan de no estar ni muy cerca ni muy lejos de la pantalla. El voyeur saca a escena en el espacio la ruptura que le separa para siempre del objeto (...) Colmar esta distancia supone el riesgo de colmar además el sujeto, de llevarlo al consumo del objeto (dado que el objeto se ha acercado demasiado y entonces ya no lo ve), de llevarlo al orgasmo y al placer del propio cuerpo, o sea, al ejercicio de otras pulsiones, movilizándolo los sentidos de contacto y poniendo fin al dispositivo escópico. (...) Si bien es cierto que todo deseo descansa en la búsqueda infinita de su objeto ausente, el deseo voyeurista, con el sadismo en algunas de sus formas, es el único que, por su principio de distan-



cia, procede a una evocación simbólica y espacial de ese desgarrón fundamental» (Metz, 1979: 59, 60).

Está, en primer lugar, la explicación en términos psicoanalíticos de ese mismo no-lugar que antes hemos definido con las imágenes del patio, el tambor o la cámara oscura: una «apertura», un «espacio vacío», que es el que permitirá al voyeur realizarse como tal, es decir, generar un significado a través de su mirada (el mismo espacio, como veremos después y como el propio Metz ya sugiere, del que se sirve el espectador cinematográfico frente a la película como objeto de deseo).

En segundo lugar tenemos la pulsión voyeurística de Jefferies explicada en relación a su frustrante experiencia amorosa y erótica (a la que muy al comienzo hiciéramos somera referencia), pues como voyeur nada le produce más desazón que la pérdida de distancia entre sí mismo y el objeto del deseo, una pérdida de distancia también interpretable en términos de pérdida de la visión: esto hace que cuando Lisa, su prometida, se acerca, Jefferies se sienta inseguro, y que busque refugio en la contemplación del patio que se extiende más allá de su ventana, al alcance de sus ojos. En varias escenas de la película contemplamos cómo Jefferies está más pendiente de lo que ve por la noche a través de la ventana que de besarse con Lisa: ella llega incluso a reprocharle que encuentra algo enfermizo en su mirada obsesiva a través de los prismáticos, como si hubiera realmente un salto cualitativo en el uso de una tecnología de mediación, más allá de la mirada de los propios ojos. Incluso en los breves momentos de mayor intimidad que viven, Jefferies no puede prescindir de lo que sucede en el patio, el mundo exterior. Es más, llegará al punto de dar la impresión que el único elemento de unión entre ambos, lo único que les permite encontrarse, es la compartida actividad voyeurística, y en particular el observar la vida amorosa y los desamores ajenos. Lisa, cuando se cansa de esta situación («se acabó el espectáculo», le dice cerrando las cortinas), insinúa a Jefferies que la única forma posible de que éste le haga caso pasa por la distancia: debería irse a vivir enfrente para que él la mirara (algo parecido dice él, con un doble sentido, en cierta ocasión que ella, besándole, le pregunta si le parece bonita, y Jefferies con-

testa haciendo una alusión irónica al hecho de que no tiene la distancia suficiente para poder apreciarlo).

En tercer lugar, veamos qué pasa con la referencia al sadismo, como una pulsión próxima a la voyeurística y cuyo parentesco tan bien reflejado queda en la película de Pasolini por medio de una suerte de deslizamiento conceptual magistral, que trataremos de explicar a continuación.

En realidad se trata de un juego visual que alterna dos de los regímenes escópicos que definiéramos antes siguiendo a Martin Jay, y busca así extraer de cada uno de ellos las implicaciones perceptivas e ideológicas correspondientes. Porque si a lo largo de toda la película hemos ido viendo las violaciones, torturas y atrocidades varias a las que los cuatro Señores someten a sus víctimas con una fría distancia de plano general estático, punto de vista objetivo y perfecta composición simétrica ritualizada (es decir, desde una distancia espectacular voyeurística que nos preserva del contacto directo con el horror y que construye dichas imágenes a partir de la «perspectiva cartesiana» del primero de los «regímenes escópicos modernos»: o sea, aquel que creaba un «sujeto ahistórico y descorporalizado, situado fuera del mundo»), en esta secuencia final todo adquiere un giro inesperado al hacernos Pasolini mirar por los prismáticos con los que los cuatro torturadores van siguiendo, por turnos, los sufrimientos de sus víctimas. Estamos en este caso ante unas de esas imágenes que Jay definiera como barrocas (en tanto que en ellas «el cuerpo reaparece para destronar la mirada fija, contemplativa, del incorpóreo espectador cartesiano»; cosa que evidentemente sucede pues la implicación a la que llegamos a través de la mirada del villano es inmediata), y con las que Pasolini demuestra conocer a la perfección los mecanismos de identificación implícitos detrás del dispositivo cinematográfico, para darles la vuelta y provocar de ese modo nuestro rechazo. Así, hemos pasado de contemplar las mismas imágenes horribles con un tipo de mirada a hacerlo con otra, y esto va a provocar un cambio inevitable en nuestra situación espectacular. Tal y como afirma Alberto Moravia al respecto, «Pasolini nos implica porque está implicado él mismo; y está implicado porque finalmente se ha metido en la piel de los ver-

dugos». No deja de ser igualmente interesante el testimonio de Cesare Musatti, quien comenta la secuencia en unos términos que bien nos permiten tener en la cabeza, a su vez, algunas escenas de «Rear Window»: «Como el mirón sentado ante la ventana, también el espectador en la sala ve estas escenas como si le fueran ofrecidas a través de unos prismáticos (...). Y con el fin de que aumente la separación y la distancia, sin que se pierda el espectáculo, con su carácter excitante, los prismáticos de golpe, no se sabe si por casualidad o intencionadamente, son utilizados al revés de como lo hace el mirón» (citado en Maresca, 1993).

Desde luego que, analizada la película a la luz de los instrumentos que hemos ido comentando, es difícil creer que fuera simplemente el azar el que asistiera aquí a Pasolini, del mismo modo que es inverosímil pensar algo así de una maquinaria audiovisual tan perfecta como la que hace funcionar Hitchcock. En ella Jefferies es nuestro reflejo especular, nuestro doble. Realizamos la misma acción que él realiza: mirar. Pero al mismo tiempo que Hitchcock nos lleva a participar de forma vicarial del voyeurismo de Jefferies, nos lo frustra y rechaza satisfacerlo en varios momentos de la cinta, haciéndonos de algún modo conscientes de la situación en la que nos encontramos. (Stam y Pearson, 1986: 198). La invitación a participar vicariamente del voyeurismo de los cuatro Señores en «Saló» resulta igualmente frustratoria, en tanto que sufriremos un rechazo moral de la posible identificación que el dispositivo cinematográfico allí nos brinda, como decíamos pocas líneas más arriba.

## 7. Movilidad e inmovilidad: el cuerpo en el régimen escópico cinematográfico

**E**n ambos casos los dos realizadores ponen en marcha los recursos específicos de eso que, y volvemos aquí a Metz, podríamos calificar de «régimen escópico del cine». Y, en ambos casos, también es fundamental el componente metacinematográfico que relaciona lo que está sucediendo en la pantalla con la llamada «situación especta-

rial», es decir, aquella en la que se encuentra el espectador, sentado a solas en la sala oscura y con la proyección viniendo desde detrás, para ir a configurar la imagen en la pantalla delante de los ojos. Situación en la que, por otro lado, se desencadenarán los dos procesos que caracterizan el consumo cinematográfico, a saber: el proceso de identificación y el proceso de proyección. Como señala Michel Chion, en «Rear Window» el espacio asume toda la forma imaginaria de un cono, cuyo vértice lo constituye la habitación de Jefferies, mientras que se abre hacia el exterior al patio, y más allá, al mundo. Sólo hay prácticamente un momento en el que abandonamos este «cono de visión», para situarnos desde el otro punto de vista, al final, cuando Jefferies es arrojado por la ventana (pero en la que la acción está tan fragmentada y es tan intensa que apenas tenemos tiempo de ser conscientes de lo que esta implica) (Chion, 1992: 157). Se trata evidentemente del mismo espacio cónico que construye genéricamente la «situación espectacular», y que, de algún modo, volvemos a encontrar en «Saló», aunque de una forma distinta, en tanto que el cono se construye allí por medio de la representación en perspectiva en que transcurre buena parte de la película, y cuyo vértice es evidentemente la cabeza del espectador. También en este caso habrá un momento de ruptura, de abandono de dicha forma de representación espacial a la que ya nos hemos referido, cuando en la comentada última secuencia los cuatro Señores pasan a contemplar las torturas desde los prismáticos, y así, con ellos, también nosotros.

No en vano ciertos análisis de «Rear Window», y en particular el texto aquí mencionado de Stam y Pearson, se han centrado en examinar el contenido de la película como metáfora del intertexto en el que opera el cine de ficción: el mundo del patio es presentado como una serie de pantomimas de género encuadradas o enmarcadas en las que la música de acompañamiento sustituye la banda de diálogos. Así, Jefferies funciona como una especie de sustituto del director, cuya narrativa consiste finalmente en persuadir a un número de personajes, llamémosles espectadores, para mirar allí donde él miraba antes. Él canaliza y dirige su mirada, encuadra y fragmenta su visión e impone su interpretación. Jefferies y el complejo de apartamentos en su conjunto

constituyen lo que Baudry ha llamado el «aparato cinematográfico», es decir, tanto la base instrumental formada por la cámara, el proyector y la pantalla, como el espectador en tanto que sujeto deseante de quien toda la institución cinematográfica depende (Stam y Pearson, 1986: 195, 196).

Dicho «aparato cinematográfico» combina la hiperpercepción visual con la mínima movilidad física. Los prismáticos y el teleobjetivo garantizan a Jefferies el ilusorio poder semi-divino del «espectador que todo lo percibe». Hitchcock así sugiere una congruencia entre la situación del protagonista, que experimenta su realidad dentro de la ficción como si estuviera viendo una película, y nuestra propia situación como espectadores mirando al protagonista ver su película (Stam y Pearson, 1986: 196).

No hará falta por tanto insistir aquí en la oportunidad de que se nos muestre a Jefferies inmovilizado, con la pierna escayolada y sobre una silla de ruedas: desde el primer momento una suerte de «inacción» será la característica más destacable de su situación y de su personaje, que por otro lado está intrínsecamente ligada a la «inacción» necesaria por parte del espectador para que pueda darse la «situación cinematográfica» descrita; y en otro sentido también a la «inacción» propia de la conducta voyeurística como forma de vivencia sexual pasiva, que en el personaje de Jefferies, y respecto a la relación que mantiene con Lisa, llega a adquirir en diversos momentos tintes de aquella disfunción sexual que conocemos con el nombre de impotencia.

El espectador cinematográfico se encuentra atrapado en un juego entre regresión y progresión, en la medida en que las imágenes que recibe vienen desde fuera, y en ese sentido el movimiento es progresivo y dirigido hacia la realidad exterior; sin embargo, debido a la inmovilidad y al proceso de identificación tanto con la cámara como con el protagonista, la energía física normalmente encauzada hacia la actividad aquí se canaliza por otras vías de salida. No es de extrañar por tanto que el complemento del voyeurismo de Jefferies sea una cierta pasividad. Él evita las relaciones tanto con amigos como con su amante, mientras sigue apasionado el espectáculo de la vida de sus vecinos. Su preocupación por la gente es inversamente proporcional a su distancia con ellos, ese es su código de perspectiva: «Hazme

caso», dice Lisa. «No estás al otro lado de la habitación», contesta Jefferies (Stam y Pearson, 1986: 197, 198).

## 8. Dispositivo cinematográfico y panóptico

Y a antes nos referimos someramente a la relación entre la situación visual del patio y los apartamentos en «Rear Window» y la descripción que Foucault hace de las celdas del panóptico *benthamiano*, controlables desde la torre central y convertidas en «tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está sólo, perfectamente individualizado y constantemente visible» (Foucault, 1992: 203). Junto a esta idea del panóptico aparece otro asunto insoslayable, y que se refiere a las relaciones de poder surgidas de las relaciones entre los cuerpos, y muy específicamente surgidas de la articulación de la mirada entre (cuerpos) observadores y (cuerpos) observados. Entre Jefferies y sus vecinos, entre los cuatro Señores y sus secuestrados, se despliega una determinada relación de poder, claramente jerárquica, cuyo componente visual trata de ser subrayado en ambos casos por sus realizadores correspondientes. Y en ese sentido la referencia al panoptismo, como tecnología específica de la visión, no puede ser más oportuna.

Foucault explica la ubicación de los internos (presos, en un primer momento, aunque serán después igualmente enfermos, estudiantes o trabajadores), viviendo en una situación de aislamiento pero siempre expuestos a la mirada del vigilante, de tal modo que ellos no ven pero pueden ser vistos: «objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación» (Foucault, 1992: 204). Situación de evidente coincidencia con la de los vecinos expuestos a la mirada vigilante de Jefferies, así como con la de los jóvenes torturados por los cuatro Señores pasolinianos. Hay ahí un poder, en efecto, y es un poder que se articula desde la mirada de un sujeto que, a través de la distancia (recordemos aquí la función del patio como «cámara oscura», como caja de resonancia) y de una determinada tecnología (la utilización de todo un dispositivo que ve sus posibilidades

ampliadas a partir de recursos técnicos como los prismáticos o el teleobjetivo), cosifica al otro, lo objetualiza. Sin embargo a priori podríamos anotar aquí una diferencia sustancial con el dispositivo descrito por Foucault, y es que en éste una de las piezas que resultan fundamentales para que todo el engranaje funcione es la conciencia de los internos de sentirse vigilados, aunque no vean a su vigilante: la presencia constante de la torre central del panóptico, claramente a la vista de todos persigue, entre otros, ese objetivo. (Foucault, 1992: 204, 205). La efectividad de la vigilancia del *voyeur*, ejemplificada por Jefferies en «Rear Window», parecería basarse por el contrario en la ignorancia de quien es objeto de su mirada; y el placer perverso obtenido por los cuatro Señores de la contemplación de las torturas de sus secuestrados se muestra indiferente al hecho de que éstos se sepan o no observados, quizás porque el grado de objetualización sádica al que se les ha sometido es tal que los ha deshumanizado por completo.

Sin embargo si retomamos aquí la explicación de Christian Metz en relación a la pulsión voyeurista, podríamos comenzar a pensar que «Rear Window» se ajusta a dicha imagen del panóptico de una forma casi completa, en tanto que a su juicio el voyeurismo (que nunca está del todo libre de un cierto componente de sadismo) se apoya casi siempre en la ficción (institucionalizada en el teatro o el *strep-tease*) de que el objeto está «de acuerdo» en mayor o menor grado, y por tanto es en cierta forma exhibicionista a su vez (Metz, 1979: 62). En el caso de «Saló», por el contrario, habríamos de pensar más bien en otra clase de ejemplo que el mismo Metz nos ofrece como si tuviera en mente precisamente esta película, al referirse a aquellas ocasiones en que en el objeto visto no acepta en absoluto dicha condición, convirtiéndose así en objeto en el sentido más literal de la palabra, «como cuando alguna milicia fascista desnuda a sus presos: las características típicas del dispositivo escópico quedan falseadas en tal caso por la intervención fortísima de otro elemento, el sadismo» (Metz, 1979: 61, 62).

En lo que sí hay una conexión clara y absoluta, más allá de toda duda, entre el sistema desarrollado en el panóptico de Bentham, tal y como lo describe Foucault, y el sistema visual de índole voyeurística dominante en «Rear

Window», es en el hecho de que en ambos casos se logra «desencerrar» en cierto sentido una disciplina, para que pase a «funcionar de manera difusa, múltiple, polivalente en el cuerpo social entero» (Foucault, 1992: 212). El sistema de control disciplinario de este modo pasa a ser interiorizado por los miembros de la comunidad, de forma que a través de esa pérdida de centralidad en el ejercicio del poder, muy al contrario de lo que pudiera parecer, se gana en intensidad y control, pues todo el mundo se convierte en vigilante del otro: eso es a lo que al comienzo nos referíamos al hablar de «panóptico invertido» (en tanto que la figura del vigilante central desaparece y es sustituida en nuestra imagen del patio por un vacío, significativo hueco) y que otros han definido como «panóptico participatorio» (Whitaker, 1999: 171); un modelo que, en opinión de Foucault, se apartaría de lo que habitualmente suele entenderse como «sociedad del espectáculo», hasta el punto de constituir exactamente su inverso: «no estamos ni sobre las gradas ni sobre la escena, sino en la máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes» (Foucault, 1992: 220).

## 9. Panóptico y transformación del hogar burgués en la vivienda contemporánea

En esa descripción de engranajes sigue Foucault desgranando algunos de los que intervienen en la constitución del panóptico, refiriéndose a algo que igualmente nos lleva a la imagen del patio y del bloque de viviendas moderno, en tanto que resultado de «procedimientos de tabicamiento y verticalidad», y que tendrán como objetivo lograr «unas separaciones tan estancas como sea posible» (Foucault, 1992: 222): lo mismo podemos pensar en las celdas de cada uno de los reclusos como en los apartamentos de los vecinos de Jefferies, alrededor el patio.

Un patio, el propio de los bloques de viviendas de las ciudades contemporáneas, que como ya se dijo puede ser entendido como espacio

híbrido entre lo privado y público; William H. Whyte (citado en Habermas, 1994: 187) se ha referido también a esta imagen vinculando «la instalación de patios comunes para una serie de fincas», con la de una vida cuartelera claramente inspirada en el modelo panóptico. La transformación del hogar burgués (el espacio propio para el desarrollo de la esfera de lo íntimo) se muestra así como un signo claramente indicativo de la transformación de la propia esfera privada, y un ejemplo ilustrativo de ello sería el hecho de que «la imagen que aparece ante el ventanal del cuarto de estar es la imagen de lo que ocurre en la habitación o la de lo que ocurre en los cuartos de estar de otras personas» (*ibídem*).

De algún modo es como si estuviéramos llegando a la conclusión de que lo que Hitchcock nos muestra en su película a través de Jeffries, más que el caso particular o patológico de un personaje determinado, sería una suerte de metáfora sobre la inevitabilidad de la condición voyeurística de nuestra vida cotidiana, predeterminada, como decíamos, arquitectónicamente, a través de un modelo de control visual que no es más que una variante del panóptico *benthamiano*. En este contexto de transformación arquitectónica del hogar burgués tradicional, Habermas subraya el hecho de que «la privacidad no es ya el medio natural de la vivienda», sino más bien algo que «tiene que conquistarse» a través de, entre otras cosas, la explicitación de gestos que muestren dicha voluntad de intimidad a los demás, quienes se da por supuesto que están ahí para mirarnos.

Dentro de esa ambigüedad fronteriza que caracteriza al espacio híbrido del patio vecinal, encontraremos por otro lado cómo se crean nuevas formas de «intimidad compartida», por así decirlo, que reconducirían a la comunidad surgida del patio de vecinos a formas familiares preburguesas, o incluso a una clase de refeudalización propiciada, insistimos aquí, por la propia arquitectura, en tanto que, en palabras del propio Habermas, «la edificación no garantiza actualmente una esfera privada espacialmente protegida, ni crea espacios libres para contactos y comunicaciones públicos, capaces de conjuntar a las personas privadas en público (...). La interrelación entre esfera pública y esfera privada ha sido destruida» (Habermas, 1994: 187, 188).

En efecto, en la medida en que el patio de «Rear Window» pueda funcionar como epítome del patio comunitario contemporáneo, podemos ver en él esa pérdida de conexión entre las esferas pública y privada, tal y como se ha venido comentando aquí, debido a una creciente falta de definición de ambas; en tanto que, si como ya dijimos, bien puede entenderse el patio como un *locus* eminentemente fronterizo, es, precisamente la frontera, el espacio (no-lugar) en el que las certezas dejan de ser válidas y entran en el cenagoso terreno de lo ambiguo. En el patio, nuestra esfera de lo privado —ahora devenida íntima— comienza a resquebrajarse ante la penetración de la mirada ajena, que cruza en un sentido y otro la «cámara oscura», en todas las direcciones; por otro lado el espacio de lo público —ahora devenido social— que en el patio hubiera, como lugar colectivo de la comunidad de vecinos, reduce su potencial para convertirse en un sumidero de restos procedentes de las esferas privadas de cada uno de los individuos que agregados la constituyen, lugar de intimidades compartidas que, como Habermas señalara, nos retrotrae a estadios civilizatorios preburgueses y semifeudales: los terrenos de jardín, terraza o huerta que surgen irregularmente entre las casas (y que tienen un reflejo no poco importante en «Rear Window»), y las actividades que en ellos se desarrollan ante la mirada ajena, o incluso cooperativamente en determinados casos, serían la máxima manifestación de esta tendencia.

## 10. Negación del espacio dual en el «Palazzo» pasoliniano

Muy distinto sería aquí el caso de «Saló», en el que la arquitectura en la que transcurre la acción y la vida de los personajes durante esas «120 jornadas» infernales no es ni más ni menos que la de un aristocrático *palazzo* italiano, que de inmediato nos aleja del sentido burgués que en este análisis puedan tener los conceptos mismos de esfera pública y esfera privada: no hay dualidad en «Saló» en este sentido, y pese a

situarse en una época reciente (la década de los cuarenta, al final de la segunda guerra mundial) las imágenes más bien nos llevan a una esfera feudal de amos y siervos en la que la vida de estos está permanentemente al servicio (y por supuesto de igual modo disponible al escrutinio) de los cuatro Señores sadeanos. No es inocente esta elección por parte de Pasolini, ni su conexión con un momento histórico (el del fascismo) que él veía prolongado y extendido hasta el presente: «Il Palazzo» era habitualmente el nombre metafórico que él utilizaba en su textos para referirse a la degradada esfera pública italiana contemporánea, y de forma muy específica a la clase política, o mejor dicho aún, al «poder político tal y como éste viene representado en la ideología liberal (o sea, con el Estado y sus instituciones)» (Maresca, 1993: 33).

Pero no nos equivoquemos pensando que Pasolini pudiera ser tan ingenuo como para creer que ese «palazzo» era un acotado lugar del mal, respecto al cual pudiera por tanto existir un «afuera»: bien al contrario, Pasolini insistiría en el hecho de que «‘Il Palazzo’ está en nosotros mismos y (...) en cualquier parte» (*ibidem*). Hemos visto precisamente cómo el espacio que define la arquitectura visual de «Saló» transcurre, bien en interiores de perspectiva renacentista, bien en un patio que no existe fuera del contorno de los prismáticos a través de los que miramos las torturas: como bien lo explica Mariano Maresca, «el espacio cerrado en que se desarrolla ‘Saló’ no ha sido presentado de manera tan claustrofóbica sólo para que nos recuerde la imagen de un campo de concentración, sino sobre todo para indicar la imposibilidad de estar fuera de él, de escapar al dominio de su lógica, aunque se crea estar libre y a salvo» (*ibidem*).

De este modo en ambas películas estaríamos enfrentados a modelos de poder difusos, a tecnologías de poder «desencerradas», en el sentido foucaultiano antes explicado, las cuales provocan que en los dos textos cinematográficos descritos se acabe dando una interiorización de las relaciones de poder por parte del conjunto de quienes participan de ellas, bien a través de ese modelo de «panóptico participativo» que describíamos en relación a «Rear Window», bien por medio de la metáfora del «Palazzo» en «Saló»: proceso que, en ambos casos, resulta imposible de verse disociado de

una determinada disposición arquitectónica, de cómo la convivencia entre las personas es planteada a partir de dicha estructuración espacial, y que en último término nos es transmitida, como aquí se ha tratado de demostrar, por medio de lo que se ha conceptualizado como «tecnologías de la visión», en sus diferentes usos y aplicaciones.

Quizás, recapitulando algunas de las cuestiones a lo largo del texto aparecidas, podríamos concluir diciendo que la articulación de las esferas pública y privada, como ya examinaran en su día textos seminales como los de Hanna Arendt y Jürgen Habermas, es un problema de orden social que está inextricablemente unido a una determinada disposición del espacio urbano y/o arquitectónico, y que las variaciones que puedan darse a este nivel nos plantearán soluciones diversas y articulaciones de lo público y lo privado diferentes: así, las dos películas elegidas no sólo nos muestran dos ejemplos en este sentido, sino que además nos invitan a reflexionar sobre cómo dichas disposiciones espaciales son a su vez indisolubles de la forma en que cada una de ellas articula la mirada, es decir, la relación entre observador y observado (entre sujeto y objeto), que de esta forma nos enseña también cómo las cuestiones mismas de identidad son inseparables de la manera que tenemos de entender dicha dicotomía público / privado.

## 11. Consideración final y adenda: el particularísimo caso de «Gran Hermano»

**T**eníamos pensado haber terminado este texto aquí, pero un recentísimo acontecimiento audiovisual me obliga a hacer una breve recesión del mismo, pues no puede estar más directamente conectado con las diversas problemáticas que a lo largo de este texto hemos tratado de plantear. Me refiero al programa televisivo «Gran Hermano».<sup>4</sup>

Al margen de otras consideraciones que pudieran hacerse (pues son múltiples los aspectos de la contemporaneidad que se entrecruzan en dicho producto), quisiera detenerme brevemente en dos de ellas, que son precisa-

mente las que a lo largo de este texto han sido motivo de nuestra atención, a saber: la disposición espacial/arquitectónica del apartamento en el que transcurren los días y las noches del grupo de elegidos, y el hecho de la vigilancia permanente (de la que ellos son conscientes), que a través de la referencia orwelliana motiva el nombre del programa en cuestión.

La disposición arquitectónica nos devuelve en este programa al espacio de la vivienda burguesa, que se ha visto transformada respecto a la de «Rear Window» en varios sentidos. En primer lugar, ya no estamos en el centro de la ciudad, en un bloque de apartamentos, sino en un pequeño chalet de la sierra madrileña: perfectamente situado dentro del modelo que ha seguido la lógica expansiva de la industria inmobiliaria norteamericana a partir de su modelo de *suburbia*, adaptado al contexto local (no vamos a insistir aquí, pues es bien conocido y hay abundante literatura publicada al respecto, en la radicalmente opuesta articulación del espacio comunitario, vecinal de convivencia que se da en un tipo de barrio residencial o en el otro). No hay patio, y los habitantes de la casa no ven otra realidad que la contenida por las paredes de la misma y por la valla que aísla el jardín del mundo exterior. Parecemos estar en este aspecto aquí más próximos al modelo de encierro que plantea la imagen del *palazzo* pasoliniano que al patio de Hitchcock.

No hay por tanto (para los que viven dentro) la posibilidad de establecer una mirada que construya un recorrido significativo, pues el espacio en este caso, al contrario que en nuestro ejemplo de la cámara oscura, se convierte en una suerte de signo autorreferencial, cerrado sobre sí mismo, incapaz de proyectar nada. Sin embargo es evidente que sí que hay otra mirada que entra en juego, y de forma rotunda: se trata de la mirada omnipresente del «gran hermano», *alter ego*, bien del propio realizador televisivo, o también del espectador que contempla en su propia casa la intimidad ajena. En este caso volvemos pues a encontrarnos con la mirada voyeurista de «Rear Window», pero siendo ésta una mirada que se construye en otro campo referencial: así como Jefferies compartía un mismo espacio de representación con sus vecinos, objetos de su mirada «indiscreta», y en esa medida su actividad visual suponía una implicación e incluso un riesgo evidente (que Hitchcock pone de

manifiesto en varias ocasiones, algunas ya señaladas anteriormente), por el contrario nosotros, en tanto que espectadores, nos hallamos en un espacio conceptual y epistemológicamente distinto del de los personajes objeto de nuestra curiosa mirada, de los que nos sentimos total y absolutamente preservados. Ya vimos como de hecho Hitchcock nos planteaba en su película una reflexión posible sobre la heterogeneidad de ambas miradas (la de Jefferies y la nuestra), a través de los juegos cinematográficos de identificación y punto de vista, para que al menos tomáramos conciencia de nuestra situación como espectadores, e incluso de las implicaciones éticas que se pudieran desprender de nuestra situación, pese a no hacernos renunciar del todo a dicha posición privilegiada: «Así como es cierto que Rear Window cortocircuita la actividad voyeurística haciendo al público consciente de sí mismo como público y de la película como artificio, también es cierto que nuestra relación con el espectáculo se mantiene voyeurística en el sentido que nos identificamos fuertemente con los personajes en la ficción y nos identificamos incluso más en la medida que nosotros, como el protagonista, somos voyeurs» (Stam y Pearson, 1986: 205). El caso que plantea Pasolini en «Saló», como también hemos dicho, es en este sentido más radical, pues su exploración del «displacer visual» y la obligada identificación final con la mirada de los torturadores a través de los planos de los prismáticos no nos deja mucha salida, obligándonos, pese al desagrado (o precisamente gracias al mismo) a responsabilizarnos de lo que vemos.

Así pues, en «Gran Hermano» es como si diéramos un paso más, dentro de la lógica que nos llevaba desde «Rear Window» hasta «Saló», en la política de desarticulación de las tradicionales esferas pública y privada burguesas; paso que de hecho se convierte a su vez en síntoma de la vertiginosa transformación de ambos conceptos en la sociedad contemporánea. Porque en «Gran Hermano» lo público ha dejado de existir, al menos dentro del espacio de representación: todo allí se ha convertido en privado, o mejor dicho, es lo «íntimo» lo que ha terminado de invadir la esfera privada, haciendo que ésta haya expulsado definitivamente a la pública; esa antigua «diferencia entre cosas que deben mostrarse y cosas que han de permanecer ocultas» deja así de tener

sentido, como pone de manifiesto el hecho de que de la llamada «parte corporal de la existencia humana», esto es, «todo aquello que está intrínsecamente ligado al proceso de la vida» (Arendt, 1993: 77-78), se haya convertido en el elemento clave para entender la expectación causada por «Gran Hermano». Más allá del espacio de representación del programa (definido por el apartamento: como el *palazzo* de «Saló», nada parece existir fuera de él), podríamos considerar que sí que existe un espacio público, pero que está absolutamente escindido del anterior: de hecho estamos ante un programa que no transcurre en un plató (el plató, como «espacio de representación», y la vivienda «real» se confunden, son lo mismo) y que de hecho ni siquiera tiene un «público» visible (aunque sí, como decíamos, en ese otro espacio escindido que es el que conforman los hogares donde los receptores contemplan el programa: las viviendas «privadas», de nuevo, pese a que sólo de forma muy relativa podemos seguir considerando «público» a quienes sólo tienen en común encontrarse, al mismo tiempo, dando un uso semejante a sus respectivos espacios «privados»), señal más que definitiva de la transformación de dicha esfera de la experiencia humana.

En «Gran Hermano» la frontera ha desaparecido, se ha borrado definitivamente, y la explosión de la intimidad como monotema obsesivo, a la par que su correspondiente destrucción misma, nos muestra quizás el momento de máximo paroxismo del individuo, antes (también de éste) de su desaparición definitiva.

## NOTAS

<sup>1</sup> Aunque, como veremos, tras la aparente inocencia de Jefferies haya un claro caso de voyeurismo, éste en tanto que perversión no tiene nada que ver con la violencia ejercida por el grupo de seguidores sadeanos de la República de Saló.

<sup>2</sup> De hecho la ley del la ciudad-estado no era más que, literalmente, una muralla que contenía un conjunto de casas; y que podía ser incluso entendida como ciudad (*asty*), pero nunca como comunidad política (*polis*), pues la acción política, en tanto que actividad fundamentalmente legisladora, no aparecerá hasta la época moderna; época en la que alcanzará su máxima expresión con la filosofía política de Kant (Arendt, 1993: 71).

<sup>3</sup> Es importante señalar que estos argumentos se encuentran dentro del mismo conjunto de conferencias que dieron lugar al volumen «Vision and Visuality»,

publicado por la Dia Art Foundation, y en el que tanto Martin Jay como Jonathan Crary presentaran algunos de los textos precedentes.

<sup>4</sup> Este programa ha sido estrenado durante estos días de abril de 2000 en los que terminé de escribir el texto, tras haber sido objeto de controversia y llegar al número uno del *ranking* de audiencias en diversos países europeos. Éste, como se sabe, consiste en la estancia y convivencia voluntaria de diez personas (cinco hombres, cinco mujeres) durante tres meses en un apartamento aislado por completo del mundo exterior (no hay teléfono, ni radio, ni televisión, ni internet...), del que sucesivamente algunos de ellos irán resultando eliminados/expulsados, y que tiene como especial particularidad el que todas y cada una de las estancias de la vivienda y el jardín se encuentran bajo el campo de visión de alguna de las múltiples cámaras televisivas (ocultas o no) que cubren durante las veinticuatro horas del día la vida de los protagonistas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDRT, H. (1993): *La condición humana*, Barcelona, Paidós.
- BRYSON, N. (1988): «The Gaze in the Expanded Field», en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle (Hay versión resumida en castellano, con el título «La pintura Ch'an: mirando un campo que se dilata», 1998, en *Archipiélago* 34-35, Madrid).
- CRARY, J. (1988): «Modernizing Vision», en *Vision and Visuality*, *op. cit.*
- CRARY, J. (1990): *Techniques of the Observer*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- CHION, M. (1992): «The Fourth Side», en Slavoj Žižek (ed.), *Everything you always wanted to know about Lacan... (but were afraid to ask Hitchcock)*, Londres, Verso.
- DUMONT, L. (1987): *Ensayos sobre el individualismo*, Madrid, Alianza Universidad.
- FOUCAULT, M. (1992): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- HABERMAS, J. (1994): *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
- JAY, M. (1988): «Scopic Regimes of Modernity», en *Vision and Visuality*, *op. cit.*
- LACAN, J. (1984): *El seminario, libro 11. los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós.
- MARESCA, M. (1993): «Vida después de la vida», en Mariano Maresca y Juan Ignacio Mendiguchía (Eds.), *Saló. El infierno según Pasolini*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía.
- METZ, C. (1979): *Psicoanálisis y cine: el significado imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili.
- SLADE, C. (1997): «The Public/Private Divide: Regulating the Media», en *Media International Australia* 84, Sidney.
- STAM, R. y Pearson, R. (1986): «Hitchcock's Rear Window: Reflexivity and the Critique of Voyeurism», en Marshall Deultelbaum y Leland Poague (Eds.), *A Hitchcock Reader*, Iowa State University Press.
- WHITAKER, R. (1999): *El fin de la privacidad*, Barcelona, Paidós.