

cómo la diferencia, la brecha que separa palabras de imágenes, obedece a poderes e intereses que deben ser desentrañados.

En torno a este núcleo de problemas y aproximaciones a los elementos visuales como herramientas de conocimiento, el libro ofrece, en definitiva, una muestra representativa de las líneas de trabajo actuales sobre la materia y proporciona una herramienta excelente para introducirse en esta nueva corriente de estudios que

afectan a las imágenes artísticas, científicas y cinematográficas, y que otorgan importantes pistas para abordar la proliferación de las mismas en la comunicación y la cultura de las últimas décadas.

Sandra Santana
 Universidad de Zaragoza



WILSON, George M. (2011)
Seeing Fictions in Film
 Oxford: Oxford University Press

It is the standard function of the image-track to *prescribe* what the movie viewers are to *imagine seeing* in individual shots and collection of them. Similarly, the sound-track *prescribes* what the viewer is to imagine hearing from within the world of the story.

George M. Wilson,
Seeing Fictions in Film (cursiva mía)

George M. Wilson trabaja, a lo largo de *Seeing Fictions in Film*, con dos preguntas: 1) ¿cómo vemos las ficciones? y 2) ¿mediante qué las vemos? Sus propuestas se alejan de forma explícita de la ontología y la fenomenología de la imagen, así como de los problemas derivados de la *realidad* de las entidades de ficción. Es por ello que preguntarse por qué vemos ficciones queda fuera de los límites del libro. En éste se cuestionan asuntos como qué nos sucede cuando interactuamos con una obra de ficción o cuál es nuestra actividad como espectadores. ¿Tenemos libertad para imaginar lo que queramos sobre el film? ¿Existe algún tipo de agencia que haya dejado su impronta en la obra y que dirija en cierta medida nuestra imaginación hasta algún punto en concreto? Como respuesta rápida a estas

cuestiones, podemos decir: 1) cuando nos encontramos frente a una ficción, como el final de la película *Casablanca*, estamos *imaginándonos que vemos* una ficción en la que el no tan truhan Rick se despidió de Ilsa en un aeropuerto en plena noche, porque renuncia a su *único amor* por la lucha contra el nazi, y 2) nos imaginamos viendo esto de esta forma (y no, en cambio, a Papá Noel volando con su trineo) porque existe una *entidad* que ha ejercido su agencia en montar toda aquella ficción —la *narración*— y así *prescribimos* que nos imaginamos que vemos a Rick y a Ilsa despidiéndose y no a Papá Noel repartiendo regalos. La *entidad* a la que nos referimos sería el narrador.

Seeing Fictions in Film se estructura en tres partes. Wilson dedica la primera parte —el núcleo principal teórico sobre la imagen— a justificar cómo es que, cuando vemos una película, *imaginamos que vemos* tal o cual cosa que allí se nos muestra. Presenta dos hipótesis, la tesis del ver imaginado (*Imagined Seeing Thesis*) y la hipótesis del mostrar la ficción (*Fictional Showing Hypothesis*), además de una variante de la primera que es la que finalmente pretende defender, la versión mediada (*Mediate Version*). La segunda parte explora si puede decirse que haya

un narrador en las ficciones cinematográficas análogo a los narradores en la literatura; la versión mediada será el modo con el que justifique la existencia del narrador —de hecho, el narrador *es la mediación*—. La tercera parte compila tres artículos en los que trata de dar una vuelta desde otra óptica a los conceptos explicados a lo largo del libro. Para ello lo ilumina mediante ejemplos fílmicos concretos, como *The Fight Club* (David Ficher, 1999), la película de Josef von Sternberg *The Devil is a Woman* (1935) —sobre la cual ya trabajó en *Narration in Light*— o «el pastiche postmoderno» en *The man who wasn't there* (2001), de los hermanos Coen.

Lo que George Wilson propone sobre qué estamos haciendo cuando miramos algún tipo de imagen fotográfico-cinematográfica que contenga o sostenga una narración de ficción, puede resultar un tanto exótico, sobre todo para aquellos que no estén familiarizados con las tesis que Kendall Walton expuso en su conocido *Mimesis as Make Believe*. El autor de *Seeing Fictions in Film* apuesta por la (waltoniana) idea de que, cuando vemos una ficción, lo que hacemos es *imaginarnos que vemos*. La imagen cinematográfica sirve de *utilería* en un juego de *hacer-creer* mediante el cual el sujeto es desplazado al mundo de ficción de la obra y, así, puede realizar aserciones sobre esta obra que cumplan ciertas condiciones de verdad. La aportación fundamental de Wilson no es, precisamente, esa distinción entre *ver* e *imaginar que se ve*. Si seguimos la trayectoria de su carrera, que se centra en el estudio de la imagen, y, sobre todo, su impresionante *Narration in Light* (1988), concluiremos que sus aportaciones no están tan relacionadas con la ontología o la epistemología de la imagen, sino con el estudio de la narración y los narradores en la cinematografía.

Aunque siga esa deriva waltoniana, conviene tener presente que ciertos términos adquieren otro significado en pa-

labras de Wilson. Por ejemplo, la idea de *transparencia* depende de cosas distintas. En Kendall Walton, la palabra se refiere al contacto perceptual que la grabación de una cámara produce entre el espectador y el objeto representado. La cámara (de fotos o de cine) es el medio por el cual podemos afirmar que vemos tal o cual cosa *indirectamente*. Se opone de esta manera a otras tradiciones sobre el estudio de la imagen (Bazin, por ejemplo, en *¿Qué es el cine?*), que afirman que, al ver una imagen de *P*, estamos en *presencia* de *P*. Walton trata de nadar en el mar de la representación y guardar la ropa del contacto indirecto, con bastante éxito, según nuestro parecer. Para Wilson, en cambio, el culpable de la transparencia de aquello que vemos no es la cámara en sí, sino el narrador. Aunque ambos estén interesados en las relaciones epistemológicas entre el mundo y la imagen, para Walton, la transparencia no es específicamente epistémica, algo que el autor de *Miraculous Images* rechaza. Para Wilson, por otro lado, la transparencia es aquello que nos permite saber qué está pasando en el film —o, de otro modo, qué proposiciones podemos decir sobre el film que sean *verdaderas*. El causante de la transparencia y la fiabilidad que pueda ofrecernos la narración de la película es el narrador y no tanto lo que la cámara nos muestre. Así, cuando estamos frente a la secuencia final de *Casablanca*, nos imaginamos que vemos a Rick (incluso aunque sepamos que se trata de Humprey Bogart), pues el narrador *prescribe* que nos imaginemos que vemos (en la ficción) a Rick despidiéndose de Ilsa. La película, gracias a la agencia del narrador, nos asiste para imaginar que veamos *eso* en concreto y no, por ejemplo, a un simio volador —inexistente en la imagen— o a los actores en sí.

Wilson, en la discusión sobre la transparencia, según el uso de la palabra que hace, se encuentra con la oposición de Noël Carroll y Gregory Currie, sobre todo. En *Narrator in Light*, Wilson ya

propuso que hay cierta confusión, gracias a las virtudes transparentes de la imagen, por las cuales ver algo equivale a creer en algo. Hay una diferencia sustancial entre ver e imaginar que se ve, sin embargo, como espectadores. ¿Cómo sabemos cuándo estamos solo viendo y cuando nos imaginamos que vemos? Parece ser una cuestión de disposición de la imagen, esto es, de si hay o no un narrador que narre —ficcionalice, digamos— aquello que vemos. Sobre el papel del narrador en esto, llegaremos un poco más adelante.

Además del argumento sobre la transparencia, Currie y Carroll trataron de presionar sobre esta hipótesis de Wilson señalando que, si se supone que nos estamos imaginando que vemos lo que se narra en el film, cabe aclarar *desde qué lugar* en el espacio de la película estamos imaginando que vemos. «Ver es ver desde algún punto de vista», desde alguna perspectiva o desde algún lugar concreto, el cuerpo está orientado hacia algo o hacia alguien —frente a los personajes, flotando en el aire, etc.—. Es por ello que la hipótesis del cara a cara acaba por rechazarse como aquello que sucede durante el juego de hacer creer. El cara a cara presupone que el espectador se imagina viendo el mundo de ficción *directamente* desde alguna posición dentro de éste. Resulta difícil de aceptar esta hipótesis, pues, ¿cómo se debe imaginar el sujeto que ve el film si, por ejemplo, hay un tiroteo o está diluviando?, ¿a cubierto?, ¿mojado? El cara a cara como explicación de qué hacemos cuando nos imaginamos que vemos es incapaz de sostenerse. Sin embargo, pese a que Wilson discrepe con el cara a cara, no está tampoco de acuerdo con que si estamos imaginando debamos estar situados en un espacio concreto. Esto nos lleva a dos puntos: la hipótesis del mostrar la ficción y la tesis del ver imaginado.

La primera hace referencia a que toda narración es un mostrar una ficción, una prescripción imaginativa desde una presencia agente, aunque sea mínima, borrada (*elicited*) incluso. Relacionada con lo

anterior, la tesis del ver imaginado se describe de este modo:

In viewing classical narrative films under standard conditions of movie spectatorship, viewers normally *do* imagine seeing (in the image-track) and hearing (in the sound-track) the objects and events depicted in the movie. Further, in normal cases they are justified in so imagining. (P. 50)

El cara a cara sería una variación de esta hipótesis que, como se mencionó, Wilson descarta. La tesis del ver imaginado tiene, a su vez, otras dos variantes: la versión modesta y la versión mediada. Wilson apoya explícitamente esta última (p. 78-79). En la versión mediada, podemos decir que *es verdad en la ficción* los eventos presentados al espectador porque éstos los ven (se imaginan haciéndolo) y oyen *indirectamente*, a través de algo que medie que acaba por ser identificado con el narrador; *el ver está prescrito y mediado por el narrador*. A parte, la versión mediada no necesita que nos situemos en un lugar concreto para imaginar el film. Wilson propone que el espectador está en una especie de mirador (*vantage point*) que no se trataría de un punto de vista privilegiado, pero que sí permitiría acceso a los contenidos ficcionales.

Al defender esto, Wilson logra esquivar el problema que en la ficción representa lo extradiégético. La música no diegética y los intertítulos (o los sobretítulos) no estarían mediados, en el sentido de que no nos prescriben qué debemos imaginarnos. Por ejemplo, al comienzo de *Psicosis* vemos el sobretítulo «Phoenix, Arizona», mientras la cámara *vuela* por entre los edificios de la ciudad. Con ello se nos está prescribiendo que nos imaginemos la ciudad, pero no que imaginemos una ciudad en la que ese título está flotando misteriosamente. Los títulos se ven —se leen, se perciben, como se quiere conceptualizar—, mientras que la forma que adopta la narración sí prescri-

be qué es lo que nos imaginamos. Algo similar pasaría con la música extradiéctica: no nos imaginamos que oímos, sino que la escuchamos, simplemente. La forma en que racionalizamos que unas cosas las imaginemos y las otras las este-mos integrando en la narración, los fun-damentos de por qué pasa esto, queda fuera del estudio de Wilson.

La investigación sobre el narrador resulta ser una continuación de su *narra-tion in light*. Wilson se pregunta si hay un análogo al narrador literario en el cine. Su tesis es que sí lo hay, pese a que sus *manieras* sean distintas. El narrador siem-pre es una presencia implícita que nos muestra (*show*) su agencia en la forma que adopta la narración, aunque la pre-sencia de su impronta pueda ser mínima en lo que nos imaginamos que vemos. El narrador arma el edificio de la ficción y sostiene ciertas bases semánticas sobre aquello que se puede decir o no sobre el film (sus verdades ficcionales). Éste, ade-más, se identifica en cierta medida con el autor. Sin embargo, Wilson encuentra ciertas dificultades para hablar de autor como algo concreto en trabajos tan cola-borativos como es el film. De esta mane-ra, el narrador queda como una presen-cia, un agente tras la imagen, que prescribe qué debemos imaginarnos que vemos.

Pensemos por un momento en *M*, de Fritz Lang (1931). *M* provoca el encuen-tro con una niña en una plaza, le compra un globo y después se la lleva hasta un lugar apartado donde acaba con su vida. Pero lo que la cámara nos muestra es la sombra de *M* (cuando se encuentra con la cría); luego, en un plano general abier-to, el momento en que compra el globo; después, el asesinato queda fuera de campo, solo vemos los globos volando. Sin embargo, el espectador puede afirmar que *es ficticio que se ha imaginado viendo cómo M realizaba todas estas acciones*, pese

a que no se muestren directamente al es-pectador. Esta inferencia no ha podido producirse por sí misma en el espectador, tiene que haber alguna agencia, aunque sea mínima, que asista —*prescriba*— lo que éste debe imaginar, y que no sea solo aquello que los planos nos muestran. Así, Wilson apoya de forma implícita la idea de un narrador cuya agencia sí importa a la hora de interpretar el artefacto cultural.

Seymour Chatman propone usar el término *show-er* para referirse al narrador cinematográfico. Entre otras cosas, para evitar la confusión que suscita la descrip-ción de narrador como *aquel que cuenta mediante palabras*. El narrador cinemato-gráfico utiliza algo más que palabras para mostrar la narración que quiere desarrol-lar, con lo que *show-er* pudiera ser, de hecho, mucho más adecuado.

Apuntemos una última idea: ¿Qué podemos decir que nos imaginamos cuando la narración, gracias a la agencia del narrador, no resulta fiable, como es el caso del film *El sexto sentido*? La propues-ta de Wilson se resume, a grandes rasgos, en que cuando descubrimos algo que nos lleva a creer que la narración no ha sido fiable, reestructuramos los recuerdos que teníamos sobre ésta para encajar el nuevo imaginarnos que vimos. Cuando descu-brimos que Bruce Willis está muerto en *El sexto sentido*, revisamos toda la pelícu-la para imaginarla tal y como es y no como se presentó mientras desconocía-mos la información. El caso sería idéntico en *The Fight Club*: solo tras descubrir que Tyrel Durden es el reflejo del subcon-sciente de Jack, podemos imaginarnos que vemos con propiedad aquello que sucedió en la película. Wilson reconoce que hay cierta dificultad con todo el cine moder-nista, debido a estas imprecisiones narra-tivas que nos impiden saber qué es lo que nos estamos imaginando. El cine moder-nista, de esta forma, sería poco transpa-rente, según su terminología, pues no

podemos proferir verdades ficcionales con total seguridad. Nuestro acceso episódico se resiente con las *manieras* subjetivas del narrador.

Estamos ante un sugerente y magnífico trabajo sobre el problema de nuestras interacciones con la ficción. Resulta especialmente instructivo como estudio de las formas narrativas del cine clásico. Aunque pudiera parecer que se dirige al estudio sobre la realidad de las entidades de ficción, *Seeing Fictions in Film* encontrará, posiblemente, su público en aquellos que se dediquen a investigar o cuyas inquietu-

des estén en áreas como la estética, los estudios visuales o cinematográficos. Hallará el lector un acercamiento bastante innovador a problemas formales en el estudio de la imagen que trata de retomar, entre otras cosas, la responsabilidad que tiene la agencia del que narra en lo que nos imaginamos que vemos cuando vayamos a establecer un diálogo con la obra de arte.

Alberto Murcia

Universidad Carlos III de Madrid



RANCIÈRE, Jacques (2011)

El tiempo de la igualdad: Diálogos sobre política y estética

Prólogo y traducción de Javier Bassas Vila

Barcelona: Herder

La presente obra nos invita a sumergirnos en el apasionante pensamiento de uno de los filósofos más importantes del panorama internacional desde una perspectiva inusual: el de la reflexión del autor sobre sus propias tesis y textos. A lo largo de diecisiete entrevistas, realizadas entre 1981 y 2007, Rancière es impelido por filósofos como Éric Alliez o escritores como Edmond Le Maleh, entre otros, a volver la vista atrás y realizar su autorretrato intelectual. Como acertadamente ha señalado el traductor y presentador de este libro, Javier Bassas Vila, en la «travesía indisciplinada» que representa la obra de Rancière, se «nos invita a pensar el tiempo de la igualdad, la urgencia de la igualdad, en política y estética» (p. 22).

Política y estética aparecen como los dos grandes ejes del pensamiento de Rancière. Desde su primer interés por el marxismo y su propia concepción del movimiento obrero hasta sus trabajos más recientes sobre la emancipación del lector

y el espectador, no se ha producido una ruptura de intereses o un giro de pensamiento, sino que política y estética se hallan interrelacionadas, porque toda construcción teórica, en última instancia, encierra una poética. De ahí que Rancière siempre se haya visto atraído por la perspectiva de la política de la escritura, en tanto que ahonda en cómo la escritura es capaz de captar el «singular universal». Esta unión atraviesa su obra y constituye, por tanto, un lugar común en su reflexión sobre la misma: «en mi pensamiento siempre ha existido la vinculación entre todo esto, tanto si se toma desde el ángulo de la estética inherente a la política como de la política inherente a la escritura» (p. 199).

Esta edición es deudora de la francesa de la que es antología. *Tan pis pour les gens fatigués*, volumen de aproximadamente setecientas páginas que recoge numerosas entrevistas inéditas o de difícil acceso, apareció en 2009 ante el público francés en respuesta al gran interés susci-