

ÁREA ABIERTA Nº 20. JULIO 2008
Referencia: AA19. 0807.105

“LA IMAGEN SUBJETIVA”

Autor: D. Josep PRÓSPER RIBES. Universidad Politécnica de Valencia.

“LA IMAGEN SUBJETIVA”

RESUMEN

Este artículo examina los procedimientos narrativos específicamente audiovisuales que se pueden utilizar para transmitir al espectador la particular forma de percibir una situación o acontecimiento por un personaje diegético, ya sea a lo largo de todo el relato o en momentos concretos. Se analiza la utilización de planos subjetivos (aquellos planos que se corresponden con la mirada del personaje) y de planos objetivos (aquellos planos que muestran de forma exterior al personaje).

Palabras Clave

imagen subjetiva, plano objetivo, plano subjetivo, diégesis, personaje diegético, relación informativa personaje-espectador, relato audiovisual, punto de vista.

ABSTRACT:

This article examines the narrative procedures used in audio-visual productions of fiction for transmitting to the spectator the particular mode of perception by a character. It is important to show to the spectator the way in which a character perceives the events that affect him. However, it is not always necessary that the image the viewer sees may coincide with that of the character. It is quite possible to transmit the subjective image of a character without using subjective shots.

KEY WORDS: *subjective image, subjective shot, point of view*

Todo relato propone uno o varios universos diegéticos donde tendrán lugar un conjunto de situaciones y acontecimientos. Un universo diegético puede ser entendido como un espacio-tiempo coherente donde rigen un conjunto de normas y convenciones que determinan el comportamiento de los personajes. Sin embargo, no todos los acontecimientos y situaciones que se nos muestran tienen que ser diegéticos, es decir imágenes pertenecientes a sucesos, entornos y personajes que se producen y existen de manera efectiva en dicha diégesis. Podemos mostrar hechos no diegéticos, al igual que situaciones y personajes que no pertenecen a la diégesis. Así pues, en cualquier relato audiovisual las imágenes pueden mostrar eventos de diversa naturaleza:

1.- EVENTOS DIEGÉTICOS. Son todos aquellos acontecimientos que tienen lugar de forma efectiva en el universo diegético propuesto por el relato.

2.- EVENTOS NO DIEGÉTICOS. Son todos aquellos acontecimientos que NO tienen lugar de forma efectiva en el universo diegético propuesto por el relato.

Los eventos no diegéticos pueden justificarse en el relato de varias formas:

1.- NARRADOR DIEGÉTICO. A través de la presencia de un narrador diegético, se articula un conjunto de imágenes que muestran acontecimientos y situaciones. Hay dos modalidades básicas:

1.1.- RELATO FALSO. El narrador relata (y, generalmente, es mostrado audiovisualmente su relato) una serie de acontecimientos y situaciones que o bien no han tenido nunca lugar en el universo diegético o los cuenta introduciendo modificaciones sustanciales sobre lo que realmente ocurrió, de forma que algunos aspectos del relato se puede considerar como falsos.

1.2.- RELATO SUPUESTO. El narrador expone una serie de acontecimientos y situaciones que pueden haber tenido lugar. En ocasiones el relato puede ser verídico y por lo tanto las imágenes son diegéticas y en otras ocasiones no ha tenido lugar tal y como lo ha relatado el narrador (o simplemente, nunca ocurrió) y, por lo tanto, tenemos imágenes no diegéticas.

2.- PLANOS SUBJETIVOS NO DIEGÉTICOS.

3.- SUEÑOS Y OTROS PROCESOS PSICOLÓGICOS.

De manera general, los personajes pueden experimentar determinadas sensaciones en el universo diegético como consecuencia de la forma en que perciben la realidad diegética propuesta por el relato. Hay que tener en cuenta, que la facultad perceptiva de los personajes, además de "normal", puede ser tanto superior (caso, por ejemplo, de un personaje que tiene una gran facultad auditiva que le permite escuchar sonidos que pasan desapercibidos para otros personaje diegéticos) como inferior (un personaje ciego o con poca vista). Por lo tanto, en cada relato podemos encontrarnos con personajes que tienen una forma particular de percibir una situación o acontecimiento dependiendo de sus características y cualidades.

En un relato audiovisual, podemos entender que hay determinados momentos donde la imagen intenta mostrar cómo un personaje percibe o entiende o desea que sea la realidad

diegética que le rodea. En este sentido podemos hablar de imagen subjetiva¹ cuando se muestre al espectador lo que es capaz de percibir en una situación diegética determinada un personaje, es decir, cuando se asume las particularidades perceptivas del personaje para exponer un acontecimiento. Aunque, como insistiremos un poco más adelante, no coincida de forma estricta con la mirada del personaje.

Exponer en determinados momentos de un relato audiovisual, la imagen subjetiva que tienen los personajes de una situación o acontecimiento es uno de los fundamentos para producir en el espectador tanto la apropiada obtención del efecto de empatía, como para lograr informarle adecuadamente del desarrollo de la historia en la diégesis presentada por el relato.

Pero ello no implica de forma absoluta que para representar la imagen subjetiva, las imágenes que perciba el espectador tengan que ser siempre exactamente las mismas que observa en ese preciso momento el personaje², es decir, imágenes que se correspondan estrictamente con la mirada del personaje, lo que habitualmente se denomina plano subjetivo.

Podemos considerar que también se establece una imagen subjetiva en el relato audiovisual cuando las imágenes que se muestran puedan ser entendidas como aquello que puede en un momento determinado experimentar el personaje desde el estado psíquico en que se encuentra dentro del universo diegético y que se produzca una relación perceptiva entre el espectador y el personaje ante esas imágenes y ante la situación y acontecimientos que puedan expresar. Sin embargo, no es necesaria una relación informativa entre el personaje y los espectadores ante los acontecimientos. El espectador puede tener mayor, menor o igual información global que el personaje. Es conveniente no confundir la relación informativa con la relación perceptiva.

Para entender mejor esta idea vamos a exponer un ejemplo. En la película **Amor ciego** tenemos el siguiente punto de partida argumental: un personaje masculino (Hal) que tiene un concepto bastante superficial de las mujeres queda atrapado en un ascensor con un gurú, que le hipnotiza para que sea capaz de percibir el interior de las mujeres, su espíritu, en vez de su aspecto físico. En un momento posterior del relato, Hal está en una discoteca con un amigo. En esta discoteca conoce a unas chicas, que tienen un físico muy atractivo. Se nos muestra a Hal y a una de las chicas hablando y, posteriormente, a Hal bailando con las tres, en un plano donde podemos observar simultáneamente a todos los personajes. En ningún caso se puede hablar en este plano concreto de plano subjetivo, dado que como también se muestra a Hal, no puede corresponderse bajo ningún concepto con la mirada del personaje masculino. Hay que señalar que también hay planos subjetivos de Hal, donde igualmente las chicas son muy atractivas. Finalmente tenemos un plano subjetivo del amigo de Hal. Y entonces nos damos cuenta que Hal está bailando con una chica enormemente gorda. A continuación tenemos un plano donde se muestra al personaje Hal y otro plano, que puede considerarse subjetivo de Hal, donde se observa a la chica delgada y atractiva. ¿Qué pasa? Pues sencillamente que Hal percibe (y con Hal, el espectador) la figura "espiritual" de las chicas y no su forma física. Por lo tanto, aquello que se muestra no se corresponde con la realidad diegética del relato, dado que físicamente la chica de la discoteca es muy gorda (realidad diegética) y se nos muestra delgada, tal y como se supone que es su interior (atractivo) y las percibe Hal. El resto de personajes las observa tal y

¹ No queremos utilizar la expresión punto de vista porque pensamos que abarca una serie de procedimientos narrativos que exceden de lo que vamos a entender por imagen subjetiva. Cfr. Prósper, J. (2004), *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*, Valencia: UPV, página 55 y siguientes.

²Entre otros autores, hay que señalar que ya Jean Mitry planteó la sensación de objetividad o subjetividad que se puede obtener con el uso de la cámara. Mitry distingue entre imagen descriptiva (u objetiva), imagen personal, imagen semisubjetiva (o asociada) e imagen subjetiva (o analítica). Cfr. Mitry (1978), *Estética y psicología del cine*, Madrid: Siglo XXI, Volumen II, página 88 y siguientes.

como son en la realidad diegética propuesta por el relato. Y al espectador se le muestran las chicas, en determinados momentos, tal y como las observa Hal, es decir, que se asume su forma de percibir las chicas. Lo interesante es que en unas ocasiones se utilizan planos subjetivos de Hal y en otras ocasiones no, y en ambos casos se muestra cómo Hal percibe a las chicas. Por lo tanto, hay imagen subjetiva de Hal en todos esos momentos en que las chicas aparecen tal y como las percibe Hal, ya aparezcan en planos subjetivos o en planos objetivos. Sin embargo, hay que señalar que el espectador sabe muy bien lo que ocurre. Por el contrario, el personaje Hal no, y piensa que las chicas son físicamente atractivas. El espectador tiene más información que el personaje.

En cualquier relato audiovisual hay cuatro procedimientos básicos para mostrar la imagen subjetiva de un personaje:

- A. A través de un plano diegético subjetivo³, ya sea mediante un plano subjetivo total (cámara subjetiva) o un plano subjetivo parcial (cámara semisubjetiva). Este es el sistema tradicional. En este tipo de plano se debe reflejar las particularidades visuales (y cuando proceda auditivas) del personaje, por ejemplo, si es miope las imágenes lejanas estarán desenfocadas, si mira por un dispositivo tecnológico se reflejara el efecto que produce, etc.
- B. A través de la planificación general mostrando eventos diegéticos, ya sea con el mismo sentido para espectador y personaje o bien representar las particularidades perceptivas del personaje, privilegiando su manera de percibir y concebir los acontecimientos. Dicho de otra forma, utilizando planos diegéticos objetivos se muestra una parte de la realidad diegética desde la exclusiva manera de percibirla que tiene un personaje concreto. Por ejemplo, un personaje que tenga poderes paranormales y pueda ver demonios. Si mostramos al personaje y al mismo tiempo estos demonios que el resto de los personajes no pueden apreciar (salvo que tengan sus mismos poderes) estamos exhibiendo la imagen subjetiva del personaje sin necesidad de utilizar un plano subjetivo. El espectador y el personaje son capaces de ver a los demonios o, dicho de otra manera, frente al resto de personajes, hay un personaje que puede ver determinados entes y al espectador le es mostrada esa imagen. Conviene aclarar que serían en este caso planos diegéticos (o imágenes que representan situaciones y personajes diegéticos) porque en el universo diegético propuesto por el relato existen demonios y personajes capaces de verlos. Recordemos que cada relato establece su propia diégesis que tiene un conjunto de normas que determinan, junto con otros factores como el efecto género, lo verosímil, lo que se puede aceptar o no aceptar dentro de un conjunto de normas específicas. Las ideas expuestas valen tanto para la imagen visual como auditiva, es decir que también puede, por ejemplo, escuchar a los demonios.
- C. A través de un plano no diegético subjetivo, donde se represente aquello que supone o cree el personaje que está viendo, pero que no ocurre realmente en el universo diegético propuesto por el relato. Lo que se muestra se corresponde con la mirada del personaje (aunque esta mirada sea fruto de un pensamiento, de un sueño, de una alucinación o de cualquier otro proceso psicológico) y, por lo tanto, el personaje puede imaginar que ocurre o existe en la diégesis, pero que sin embargo no es en sentido estricto un plano diegético, esto es, que lo que muestra no tiene realmente lugar en la diégesis. Esto vale tanto para la imagen visual como auditiva. En este caso el plano se corresponde exactamente con la mirada del personaje pero, a diferencia del plano subjetivo, lo que muestra no existe en la diégesis propuesta por el relato, sino en la imaginación del personaje.
- D. A través de la planificación general mostrando imágenes no diegéticas, como pueden ser sueños, desvaríos, etc. Se utilizan planos no diegéticos objetivos para intentar representar una imagen que se corresponda con aquello que cree

³ O simplemente plano subjetivo.

percibir el personaje pero que no se corresponde con su mirada y por lo tanto no es un plano subjetivo. Un ejemplo lo encontramos en la película **Amor ciego** que hemos explicado anteriormente. A través de planos no diegéticos objetivos⁴ se representa la particular forma de percibir a las mujeres del personaje masculino Hal. Son planos no diegéticos porque el aspecto físico de las mujeres no se corresponde con la realidad diegética. Solamente Hal puede verlas así. En este sentido, la apariencia física se corresponde con la mirada particular de Hal, que realmente observa su "fisonomía espiritual". Y son planos objetivos porque no se corresponde en sentido estricto con la mirada de Hal. De hecho, en estos planos es frecuente mostrar al mismo tiempo a la chica (con su figura estilizada) y a Hal.

Es muy habitual buscar algún tipo de justificación diegética para poder dejar claro que la imagen subjetiva se corresponde con la forma particular que tiene un personaje de percibir una situación concreta, sobre todo para que pueda ser fácilmente entendida por el espectador. Por ejemplo, el uso de planos no diegéticos se puede justificar porque un personaje tiene una alucinación o es hipnotizado por otro personaje. De la misma forma, el uso de planos diegéticos se explica por una capacidad o cualidad del personaje. A continuación, vamos a explicar con mayor profundidad los cuatro tipos de imagen subjetiva.

A) IMAGEN SUBJETIVA A TRAVÉS DE PLANOS DIEGÉTICOS SUBJETIVOS.

Planos subjetivos son todos aquellos planos que muestran lo que observa un personaje. El plano subjetivo se constituye como tal gracias a los convencionalismos audiovisuales, que son consecuencia del desarrollo de los procedimientos narrativos. En primer lugar hay que destacar la evidente diferencia entre la mirada humana, aquello que percibimos a través de nuestro sentido de la vista e interpretamos en nuestro cerebro dando significado a lo que nos rodea, y la imagen que puede ofrecernos la cámara. Por supuesto, el espectador es plenamente consciente de esta diferencia, pero asume que se pueda representar en un relato audiovisual la mirada de un personaje. De hecho, la cámara subjetiva comenzó a utilizarse en los principios del cine:

"Históricamente, los cineastas comenzaron a experimentar con la "cámara en primera persona" o la "cámara como personaje" bastante temprano. *Grandma's Reading Glass* (1901) presenta planos subjetivos. A menudo se utilizaban los ojos de cerraduras, los binoculares y otras aberturas para motivar el punto de vista subjetivo."⁵

Conviene dejar claro que únicamente podemos hablar de plano subjetivo, y muy especialmente de cámara subjetiva, cuando existe correspondencia entre la mirada del personaje y lo que es mostrado. En ocasiones, se puede utilizar las convenciones que marcan que un plano es subjetivo para "engañar" al espectador e incitarle a creer que una imagen es subjetiva para buscar en el espectador un efecto determinado. Esta especie de "trampa" o argucia es relativamente habitual en algunos géneros, como en el género de terror cuando se observa, por ejemplo, un plano desde un exterior que muestra lo que ocurre en un interior donde se encuentra una chica sola. La cámara su puede mover hacia la ventana "ocultándose" entre los arbustos. Suponemos que es el asesino que anda suelto y no que el operador de cámara tiene especial predilección por desplazarse entre los arbustos. Este plano se puede acompañar con música no diegética que intente producir inquietud en el espectador. Posteriormente, se descubre que no es un plano del asesino ni de ningún otro personaje.

El plano subjetivo depende de los siguientes factores:

⁴ Recordemos que también se utilizan en determinadas ocasiones planos no diegéticos subjetivos.

⁵ BORDWELL/THOMPSON (1995), *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós, pág. 243

- 1.- La posición y actividad de la cámara o cámaras.
- 2.- La posición y actividad del conjunto de elementos en relación a la cámara.
- 3.- La relación entre la imagen visual e imagen auditiva.

El plano subjetivo se construye a partir de dos métodos fundamentales:

- 1.- A través del *raccord* de mirada. En su forma básica tenemos un plano A con un personaje que mira y un plano B con aquello que mira. El espectador establece un vínculo entre ambos planos para crear un sentido que de forma aislada no tienen.
- 2.- A través de la composición de la imagen y del movimiento, tanto externo (movimientos de cámara, etc.) como interno (movimientos de personajes, miradas a cámara, etc.), y en sus aspectos visuales y auditivos.

Es muy frecuente utilizar de forma simultánea ambos procedimientos para crear un plano subjetivo.

Podemos establecer dos variedades de plano subjetivo:

- 1.- El plano subjetivo total o cámara subjetiva. Este plano muestra exactamente lo mismo que ve el personaje desde su posición. Además, la cámara subjetiva crea un espacio fuera de campo específico: el que ocupa el personaje que es suplantado por la cámara.
- 2.- El plano subjetivo parcial o cámara semisubjetiva. Este plano no está situado exactamente en el mismo lugar que el personaje y por lo tanto no lo sustituye. Muestra aquello que supuestamente mira el personaje, pero no desde su posición exacta. Por ejemplo, la minicámara que se utiliza en las retransmisiones de los eventos de fórmula 1 y que se sitúa en los coches sería una cámara semisubjetiva. En muchos relatos de ficción, el procedimiento típico consiste en mostrar una parte de la cabeza del personaje y en segundo término aquello que observa. Un caso ejemplar lo encontramos en la película ***El beso de la muerte***.

El plano subjetivo no establece directamente una identificación espectador-personaje, salvo en lo estrictamente visual. Uno de los casos más significativos al respecto es el de la película del año 1947 ***La dama del lago***. La película está prácticamente rodada utilizando cámara subjetiva. Esto implica que durante el desarrollo de la trama no se muestra al personaje y el espectador no puede verlo, excepto cuando se refleja en un espejo o cuando el mismo ve partes de su cuerpo, como una mano o un pie. No se consiguió con el uso radical de la cámara subjetiva lograr que el espectador llegara a identificarse con el personaje. Aunque el objetivo inicial que se buscaba de forma explícita era que el público "sintiera" lo mismo que el personaje. Tal y como señalan Bordwell y Thompson sobre la publicidad:

"¡Llena de suspense! ¡Insólita!", proclamaba el anuncio publicitario. "¡Aceptarás la invitación a entrar en el apartamento de una rubia! ¡Te pegará en la mandíbula un sospechoso de asesinato!"⁶

⁶ Ídem, pág. 243

Es más, en determinadas ocasiones el plano subjetivo puede provocar una empatía mayor con el personaje que es mostrado y no con el personaje que observa, como suele ocurrir en el género de terror cuando se utilizan planos subjetivos del asesino acechando a su víctima.⁷

Igualmente, el plano subjetivo tampoco implica necesariamente una correlación informativa entre espectador y personaje ante lo que se muestra. El ejemplo del plano subjetivo de un jugador de ajedrez ante el tablero es suficientemente ilustrativo. Si el espectador no entiende de ajedrez, no podrá interpretar la posición del tablero. Pero lo normal es que en este tipo de casos, el espectador reciba la información necesaria por el contexto del relato. Hay un ejemplo precioso en la película **2001, una odisea del espacio** con el plano subjetivo del ordenador Hal. El punto de partida es el siguiente. El ordenador Hal, de la serie, 9000, parece que ha cometido un grave error. Los dos astronautas que dirigen la nave espacial deciden introducirse en una cápsula y hablar del tema. En primer lugar, le piden a Hal que gire la cápsula, acción que ejecuta de forma inmediata el ordenador. A continuación desconectan el sistema de comunicaciones con el exterior y la vuelven a pedir a Hal que gire la cápsula. Hal no responde a la orden, porque se supone que no puede escucharlos. Entonces, los astronautas hablan entre ellos del error que ha cometido Hal y plantean desconectar sus "funciones cerebrales superiores". El problema surge cuando se preguntan qué sucederá, ya que un ordenador de la serie 9000 nunca ha sido apagado. Los astronautas prosiguen hablando en la cápsula y se cambia a un plano detalle de uno de los terminales de Hal, desde donde el ordenador puede observarlos. Entonces tenemos el plano subjetivo del ordenador donde se muestra un plano detalle de la boca de un astronauta moviendo los labios, es decir, hablando. Una vez termina de hablar, tenemos una panorámica hacia la boca del otro astronauta que responde a su compañero. Nuevamente panorámica para mostrar los labios en movimiento del primer astronauta y otra vez panorámica a los labios del segundo astronauta. Durante todo este plano no se escuchan sus palabras. El espectador supone el contenido de la conversación en el plano subjetivo, pero salvo que pueda leer los labios, no hay correspondencia informativa personaje-espectador en el instante del plano subjetivo. Lógicamente, el espectador intuye el resto de la conversación porque ha escuchado el inicio y sabe las intenciones de los astronautas. Pero lo importante es que el espectador sabe que Hal se ha enterado de lo que pretenden hacerle los astronautas. Por este motivo era necesario el plano subjetivo. Aunque la información de las intenciones de los astronautas no la recibe el espectador por el plano subjetivo sino por las imágenes visuales y auditivas mostradas con anterioridad.

Para finalizar el tema del plano diegético subjetivo, hay que señalar que tradicionalmente se ha considerado que en el relato de ficción, la mirada a cámara, cuando no se trata de plano subjetivo, "rompe" la continuidad y evita que se cree el contracampo diegético. Para Casetti:

"Las miradas y las palabras hacia la cámara poseen el poder de "encender" las estructuras basilares de un film: ya sea porque llegan a indicar lo que por costumbre se esconde, la cámara y el trabajo que ésta cumple; ya sea porque llegan a imponer la apertura al único espacio irremediabilmente diferente, al único fuera de campo que no puede transformarse en campo, es decir, a la sala que está frente a la pantalla; ya sea en fin, porque llegan a efectuar un desgarrar en el tejido de la fricción, gracias al surgir de una consciencia metalingüística _"estamos en el cine"_ que desvelando el juego lo destruye."⁸

⁷ Cfr. RAMÓN CARMONA (2000), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra, páginas 159 y siguientes.

⁸ CASETTI (1989), *El film y su espectador*, Madrid: Cátedra, pág. 39

Aunque también se puede utilizar estas miradas y palabras a cámara, tal y como indica Casetti⁹, precisamente como un medio para romper la continuidad básica de la ficción y señalar el lugar del espectador. Pero para evitar esto, excepto cuando lo que se pretende es romper la continuidad de la ficción, muy pronto se evitaron las miradas a cámara de los actores¹⁰. Es precisamente el plano subjetivo el que permite la mirada a cámara porque en este caso sí que hay un contracampo diegético: el lugar que ocupa el personaje que sustenta la cámara subjetiva.

B) IMAGEN SUBJETIVA A TRAVÉS DE PLANOS DIEGÉTICOS OBJETIVOS.

Vamos a explicar este procedimiento tomando ejemplos de la película **El sexto sentido**. El punto de partida argumental es la existencia de un niño capaz de ver a los muertos. El relato plantea un universo diegético donde cohabitan los vivos y los muertos. Si un personaje vivo (como el niño) puede ver a los muertos, significa que es capaz de percibir una parte de la diégesis que el resto de los personajes no puede. Los muertos en este relato son también personajes diegéticos, dado que forman parte del universo diegético.

Al inicio de la película se muestra como un paciente disparan a un psicólogo. A continuación, un exterior con el rótulo: El siguiente otoño. A partir de aquí, tenemos, en un exterior, al psicólogo infantil que observa a un niño. El niño se refugia en una iglesia y el psicólogo entra. Tienen una pequeña charla. El psicólogo se presenta y le dice que tenían que haberse visto antes, pero que llegó tarde a la cita. Realmente, todo esto tiene sentido para lograr engañar al espectador, o mejor dicho, mantenerlo en la ignorancia. Es una especie de truco para que el espectador piense que el psicólogo es un personaje normal. El niño le acaba preguntando si es un buen doctor y si volverá a verle. A partir de aquí tenemos una serie de secuencias introductorias que nos exponen datos sobre el psicólogo y sobre el niño. Con respecto a este último se informa de que hay algo que no funciona bien en su estado psicológico.

Después de la introducción, hay toda una serie de secuencias donde se observa de forma simultánea al psicólogo infantil y al niño. Lo curioso es que al psicólogo solamente le contesta el niño, es decir, que en realidad solamente interactúa con el niño. Todos estos planos forman parte de la estrategia narrativa del relato: solamente el niño (y con él, el espectador) puede ver a los muertos. Al ser mostrados en un mismo plantel psicólogo y el niño, no puede plantearse que sea un plano subjetivo. Por lo que respecta al resto de los personajes hay que tener en cuenta que no pueden percibirlo: el psicólogo es un muerto. Sin embargo, el psicólogo es representado como el resto de los personajes vivos. Forma parte del truco de la película que el espectador se entere hacia el final que el psicólogo es un muerto. Pero también es esencial para asumir, en determinados momentos del relato, el punto de vista del niño, que tampoco sabe que, en realidad, el psicólogo que le está tratando es un muerto, pues si lo supiese se asustaría y el psicólogo infantil no podría ayudarlo. Lo que se hace en buena parte del relato es asumir la capacidad del niño para ver muertos. Por este motivo el espectador puede ver al psicólogo, incluso al margen de la mirada del niño y en momentos en que el psicólogo no está con el niño. El espectador todavía no sabe que el psicólogo es un muerto. Hay que señalar que el psicólogo infantil tampoco sabe (durante la mayor parte del relato) que él mismo es también un muerto. De hecho, cuando el niño le confiesa que en ocasiones ve muertos, la reacción del psicólogo es creer que el niño sufre alucinaciones y que es posible que tenga que ser ingresado.

Resulta curioso que en la diégesis propuesta por el relato, el psicólogo infantil no está capacitado para ver muertos, cosa bastante chocante dado que él mismo es un muerto, aunque no sea consciente de su situación. Tomemos un ejemplo del relato. El niño y el psicólogo van caminando juntos por un pasillo. El niño se detiene y tiembla de miedo. El

⁹ Cfr. Ídem pág. 40

¹⁰ Cfr. Burch (1987), *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, pág. 220 y siguientes.

psicólogo le pregunta qué pasa. Se muestra en un plano a tres personajes colgados. Este plano sí se puede considerar plano subjetivo del niño. Siguen otros dos planos donde se muestra a los personajes colgados en plano americano y en plano medio a la mujer. El psicólogo mira en la misma dirección que el niño y pregunta: "¿Hay alguien ahí arriba"? Es decir, el psicólogo no puede ver a los muertos. Todo esto es necesario para mantener una identidad informativa entre el niño y el espectador con respecto a la verdadera naturaleza del psicólogo. El espectador ya tendrá a posteriori datos que le permitirán enterarse de que dicho personaje es un muerto.

Por supuesto, en el relato se combinan todo tipo de planos para lograr transmitir al espectador la información adecuada y conseguir un efecto determinado. No hay siempre imagen subjetiva del niño. Hay que señalar que existen numerosos planos donde aparece el psicólogo infantil sin el niño.

Un momento interesante para entender el concepto de imagen subjetiva es cuando el niño se prepara para salir a escena en una obra colegial. En estos momentos del relato, el niño empieza a aceptar plenamente sus facultades. La secuencia comienza en negro y se escucha en off la voz del niño que pregunta "¿Está bien así?" mientras funde a plano del cuarto de maquillaje al tiempo que una voz femenina responde también en fuera de campo: "Sí, ya es suficiente maquillaje." En ese momento, en el mismo plano, entra el maestro y le avisa que le toca salir a escena. Hay un cambio de plano y observamos a una mujer sentada a la izquierda de la imagen que habla al niño. A la derecha, también sentado ante un espejo, está el niño. La mujer se levanta y sale de plano. Lógicamente no puede ser plano subjetivo del niño ni del maestro, en este último caso por la altura de cámara que no se corresponde con la altura del maestro. Corte a plano medio del maestro en ligero contrapicado. El maestro pregunta: "¿Con quién estabas hablando?" Corte a plano de la mujer que se gira (hasta ese momento solamente había mostrado su perfil derecho) y entonces se puede ver sangre en su lado izquierdo. El niño le responde al maestro que estaba ensayando. Nos encontramos, una vez más, con un ejemplo de imagen subjetiva a través de planos diegéticos objetivos. La mujer está muerta y, por lo tanto el maestro no la puede ver (y tampoco puede ser plano subjetivo suyo) pero el niño (y con él, el espectador) sí.

Hacia el final del relato tenemos un atasco provocado por un accidente. La madre y el niño están dentro del coche, esperando que se solucione el atasco. La madre expresa su deseo de que no haya ninguna víctima. El niño le dice que sí que hay y que la víctima está junto a su ventanilla. Sigue un plano de la madre que no puede ver nada y le dice a su hijo que la está asustando. A continuación hay un plano del niño en primer término mirando a su madre y en segundo término, fuera del coche y junto a la ventanilla, la señora muerta con sangre sobre el rostro. En este plano, el niño ni siquiera está mirando en dirección a la víctima. Una vez más hay que concluir que no hay plano subjetivo pero sí imagen subjetiva ya que se muestra lo que el niño ha visto y no puede ver la madre. Se vuelve a mostrar desde la perspectiva del niño. No es necesaria la mirada del niño. Basta con que se muestre la diégesis desde la perspectiva o capacidad de observación del personaje para que la imagen ofrecida de la diégesis se pueda considerar subjetiva de dicho personaje.

Una vez más insistimos en que hay que considerar los planos donde aparecen los personajes muertos como diegéticos porque dichos personajes pertenecen a la diégesis propuesta por el relato, no son fruto de la fantasía del niño. Si así fuera, ya no estaríamos hablando de planos diegéticos, sino de planos no diegéticos.

C) IMAGEN SUBJETIVA A TRAVÉS DE PLANOS NO DIEGÉTICOS SUBJETIVOS.

Podemos considerar planos no diegéticos subjetivos a todos aquellos planos que se corresponden con la visión interior o proceso psicológico de un personaje y que lo que muestra no ocurre realmente en la diégesis. El plano no diegético subjetivo puede ser, al igual que el plano diegético subjetivo, total o parcial.

Comencemos por un ejemplo de plano no diegético subjetivo parcial. En la película **Todo lo demás** tenemos a un personaje, Jerry, que está con una chica. Se les muestra en cámara semisubjetiva (se observa la parte trasera de la cabeza de Jerry y al fondo la imagen de la chica). Ahora bien, en realidad se muestra aquello en lo que está pensando o cree que está viendo Jerry: su novia Amanda. Sin embargo en el universo diegético propuesto por el relato está realmente con otra chica.

En la película **Amor ciego**, se combinan planos no diegéticos subjetivos y planos no diegéticos objetivos para obtener la imagen subjetiva que percibe Hal. Por ejemplo, cada vez que el personaje masculino (una vez ha sido hipnotizado) observa a una chica (que en la realidad diegética es poco atractiva) y es mostrada en el siguiente plano que se corresponde con la mirada de Hal como muy agraciada físicamente, tenemos un plano no diegético subjetivo.

D) IMAGEN SUBJETIVA A TRAVÉS DE PLANOS NO DIEGÉTICOS OBJETIVOS.

El primer caso obvio para representar la imagen subjetiva de un personaje a través de planos no diegéticos objetivos es cuando se muestra el sueño de un personaje. Entre los diversos ejemplos existentes en multitud de relato audiovisuales, vamos a poner como ejemplo el caso de la magnífica película de Ingmar Bergman **Fresas salvajes**. Al principio del relato, el profesor Isak Borg relata un sueño, una pesadilla desagradable, como señala él mismo. Se comienza con un plano del protagonista durmiendo. Las imágenes que siguen pertenecen a su sueño y, por lo tanto, no se corresponden con el universo diegético propuesto en el relato. Para mostrar el sueño se opta por representarlo, fundamentalmente, desde una posición externa al protagonista, es decir, el protagonista se observa a sí mismo dentro del sueño. Ahora bien, también podemos indicar que hay planos no diegéticos subjetivos en distintos momentos del sueño, como el plano de una calle vacía que sigue a un plano del profesor Borg mirando en esa dirección. Después del plano de la calle, sigue otro plano del protagonista que gira el rostro y mira en otra dirección y a continuación tenemos un plano donde se observa a un hombre de espaldas al lado de una farola. Es un ejemplo muy interesante porque se utilizan planos objetivos y subjetivos para mostrar el sueño del personaje según resulte más adecuado.

En la serie de televisión **House** también tenemos ejemplos ilustrativos de este procedimiento. En algunos capítulos aparecen enfermos que sufren alucinaciones. Un procedimiento habitual para representar estas alucinaciones es mostrar en un plano al paciente y lo que imagina que le está sucediendo, por ejemplo, que alguien le está cortando los dedos del pie o que le sale un ente horrible por una extremidad. Por lo tanto, se utilizan planos objetivos para mostrar la alucinación.

En la película **Amor ciego**, como ya hemos comentado con anterioridad, encontramos un ejemplo muy convincente sobre este procedimiento para obtener la imagen subjetiva de un personaje. Constantemente se está mostrando de forma simultánea al personaje masculino Hal Larsen y a la chica Rosemary Sanan. El espectador ve a la chica tal y como la percibe Hal, salvo en aquellos momentos donde no se adopta la imagen subjetiva de Hal, y entonces la ve gorda, tal y como es realmente en el universo diegético propuesto por el relato. Evidentemente, el espectador sabe más que el personaje protagonista y, por lo tanto, no hay una identificación informativa. Pero es necesario que el espectador perciba cómo ve Hal a la chica para que entienda su comportamiento. De hecho, cuando en algún plano conjunto de Hal y Rosemary no se plantea la imagen subjetiva del personaje, Hal pasa al lado de la chica (que entonces se muestra gorda) y no la reconoce, algo que sí que hace el espectador. Para obtener el adecuado efecto, hay que combinar distintos tipos de imagen, es decir, proporcionar al espectador la información adecuada para que sepa en todo momento qué está ocurriendo. Desde luego, hay relatos donde podemos encontrarnos con que el espectador una información.

Otro ejemplo muy significativo lo encontramos en la película **Annie Hall**. El protagonista Alvy Singer¹¹ (que es judío) está celebrando la cena del domingo de Pascua en casa de la familia de su novia. Y la abuela lo mira constantemente. Hay que tener en cuenta que la abuela de Annie y Alvy están sentados uno al lado del otro. Hay un plano de la abuela mirando a Alvy. Y a continuación tenemos un plano frontal del protagonista disfrazado de judío, luciendo un sombrero y con larga barba. La imagen no puede corresponderse a ningún plano subjetivo.¹² Evidentemente, es también una imagen no diegética, ya que Alvy acude a casa de los padres de Annie vestido de manera "normal" con americana, camisa y no lleva puesto un sombrero ni tiene barba.

CONCLUSIONES

Exponer en una producción audiovisual la subjetividad perceptiva de los personajes a lo largo de la narración puede requerir algo más que mostrar durante el relato planos subjetivos de la mirada del personaje. Mantener siempre la correspondencia con la mirada del personaje puede resultar problemático y lograr el efecto contrario, tal y como fue el caso de **La dama del lago**. Por lo tanto, resulta mucho más eficaz para exponer la subjetividad perceptiva de un personaje, combinar durante el relato planos subjetivos (aquellos planos que se corresponden con la mirada del personaje) y planos objetivos (aquellos planos que muestran desde una posición exterior al personaje) que exhiban lo que el personaje es capaz de percibir, ya que permite controlar en cada momento el flujo informativo que recibe el espectador y determinar la relación de conocimiento entre espectador y personaje, de forma que en algunos momentos del relato el espectador tenga más información, menos información o igual información que el personaje sobre los sucesos y situaciones expuestos en el relato.

Hay imagen subjetiva porque hay posibilidad de elección entre diversas opciones, entre diferentes alternativas que determinan cómo serán mostrados acontecimientos y personajes. Es decir, existen distintas formas de plantear la puesta en imágenes para establecer qué información recibirá el espectador y cómo la recibirá. Se puede optar, ya sea a lo largo del relato o en momentos determinados, por una propuesta que permita mostrar aquello que un personaje concreto es capaz de percibir y, por lo tanto, condicionar la percepción del espectador y la información que recibe, a las capacidades perceptivas de un personaje diegético. Y a través de la imagen subjetiva de un personaje se pueden mostrar tanto acontecimientos diegéticos como no diegéticos con la finalidad de proporcionar en cada momento al espectador la información más apropiada para que pueda entender el devenir de los personajes en la diégesis.

Sin embargo, el uso de la imagen subjetiva no implica necesariamente adoptar el punto de vista de un personaje con carácter general ni subordinar la información del espectador a la que tiene el personaje en cuestión. La imagen subjetiva únicamente conlleva una relación perceptiva entre espectador y personaje, y no siempre desde la posición exacta del personaje, tal y como hemos explicado anteriormente.

¹¹ Personaje interpretado por Woody Allen.

¹² Tampoco se puede considerar en ese momento plano subjetivo de la madre de Annie, aunque después del plano no diegético de Alvy tengamos un plano de la madre que está sentada enfrente. El plano de Alvy "disfrazado de judío" es consecuencia directa de la mirada de la abuela. Podemos entender que hay un *raccord* de continuidad evidente entre la mirada de la abuela y el plano de Alvy. Un plano es consecuencia del otro. Y además, esto se ve reforzado por el comentario del Alvy, convertido en narrador extradiegético, que se dirige al público y señala que la abuela es la clásica antisemita.

BIBLIOGRAFÍA:

- BORDWELL/THOMPSON (1995), *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós
BURCH, N. (1987), *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra
CASETTI, F. (1989), *El film y su espectador*, Madrid: Cátedra
MITRY, J. (1978), *Estética y psicología del cine*, Madrid: Siglo XXI
PRÓSPER, J. (2004), *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*, Valencia: UPV
RAMÓN CARMONA (2000), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra