

Régimen escópico¹

Martin Jay

Universidad de California, Berkeley

El teórico francés del cine Christian Metz acuñó el término “régimen escópico” en *El significante imaginario* (1982, primera publicación 1975) para distinguir el cine del teatro: “lo que define el *régimen escópico* específicamente cinematográfico no es tanto la distancia mantenida... cuanto la ausencia del objeto visto” (1982, 61). En virtud de la mecánica construcción cinematográfica de un objeto imaginario, su régimen escópico es desgoznado de su referente “real”. La representación es independiente de aquello que es representado, al menos como un estímulo presente, tanto sea espacial como temporalmente.

Otros emplean el término de manera más amplia para definir experiencias visuales mediadas, incluso constituidas, por otras tecnologías, tales como la fotografía, la televisión y las computadoras digitales, así como postular diferencias de género significativas (más frecuentemente un régimen adoptado por una “mirada masculina”). Ciertas actividades como ir de shopping y ver espectáculos deportivos han sentido sus propios regímenes escópicos particulares. Teóricos más ambiciosos han planteado *sistemas de visualidad* generales construidos por un aparato cultural/tecnológico/político mediando el mundo aparentemente dado de objetos en un campo perceptual neutral. En este uso más totalizante, “régimen escópico” indica un orden visual no-natural operando en un nivel pre-reflexivo para determinar los protocolos dominantes del ver y del ser sobre el ver en una cultura y época determinadas. El término “régimen” implica algo vagamente coercitivo, envolviendo una mirada disciplinada o un campo visual organizado que permea una cultura. Comentaristas valientes buscan paralelos entre protocolos visuales y otros fenómenos culturales envueltos en la organización espacial, tales como el paisajismo, la arquitectura, y el planeamiento urbano. Algunos incluso discernen entre homologías gruesas [poco refinadas, “rough”] con tendencias filosóficas correspondientes.

La época moderna europea, por ejemplo, ha sido analizada en términos de tres regímenes distintos cuando no solapados: “perspectivalismo cartesiano”, “el arte de describir” y “la razón barroca”. El primero y más penetrante emergió con la “invención” o “descubrimiento” de la *perspectiva en la pintura* en el siglo XV. Este planteó un espacio abstracto, homogéneo y cualitativamente ordenado y generó reglas transformacionales para representar el espacio tridimensional en las representaciones bidimensionales. El orden espacial

¹ Traducción del inglés Washington Morales

rectilíneo que situaba a los objetos era externo a un sujeto racional, desmaterializado y monocular. La filosofía de Descartes, frecuentemente vista como la fundante del pensamiento moderno, fue congruente con esta práctica visual al tiempo que también indujo una imagen científica del mundo. Las representaciones mentales del sujeto cartesiano espejaban un mundo de objetos mudos ya desprovistos de un significado inherente en un mundo entendido como un texto legible. Si el deseo atravesó el cuerpo de este sujeto, fue de naturaleza voyerista, rompiendo la inmediatez de los más íntimos sentidos. El paisaje urbano que le correspondía fue aquel de la Roma del Papa Sixto V o el pueblo geométrico de Luis XIV de Richelieu y el palacio de Versalles.

Un segundo régimen escópico temprano ha sido identificado con aquello que la historiadora del arte Svetlana Alpers llama el *Arte holandés de describir*, como opuesto al más perspectivalista arte narrativo de la Italia renacentista. Este arte holandés llamó la atención sobre muchas pequeñas cosas más que las grandes; su luz fue reflejada sobre los objetos más que en su modelado a través del claroscuro; y se enfocó sobre la superficie más a los colores y las texturas de los objetos que sobre su ubicación relacional en el espacio geométrico. Sus imágenes no estaban imitadas por un marco como en el arte cartesiano perspectivalista, y su observador fue sujeto materializado binocular. Por sobre la ventana tridimensional al mundo postulada por los perspectivalistas, prefirió la planitud la superficie material del lienzo, mostrando su afinidad con el impulso al mapeo de la Época del descubrimiento. Invitando a los observadores a las escenas pintadas más que manteniéndolos a distancia, inducía a un régimen escópico más háptico y menos ocular-céntrico que su contraparte del sur. Si tenía algún equivalente filosófico, ese fue el empirismo deductivo de un Francis Bacon o un Constantine Huygens más que el racionalismo deductivo de un Descartes. Ciudades como Ámsterdam, que escatimaban la imposición monumental de las cuadrículas racionalizadas a favor de caminos curvilíneos, superficies materiales texturadas, y efectos atmosféricos, fueron sus equivalentes urbanos.

Un tercer régimen escópico moderno ha sido identificado con la *razón barroca*, de acuerdo con la filósofa francés Christiane Buci-Glucksmann. Jugando con la encandiladora, desorientadora, extática experiencia visual libre de su dependencia de la regularidad geométrica o la calma solidez de las superficies materiales, este [régimen] dio rienda suelta a lo que ella llamó “la locura de la visión” (1986). Efectos anamórficos y sorpresas *trompe-l'œil* producían un campo visual que se resistía a cualquier orden con sentido; un campo inmedible fuese tanto desde una mirada monocular distante o desde una binocular próxima. El cuerpo del deseo, sus ojos pispeando nerviosos más que observando en la calma, destronaron la mirada reificada, fría, del descarnado sujeto perspectivalista cartesiano. La filosofía paradójica de un

Pascal y las oscuridades de los místicos de la Contrarreforma fueron sus correlatos filosóficos, y su escenario urbano [urban setting] fue aquel de los planos secantes, fachadas irregulares, enclaves ocultos y el del espacio fragmentado de la ciudad barroca.

Tipos ideales, estos regímenes escópicos convergen en complejos senderos en el mundo real. Aunque el perspectivalismo cartesiano pudo haber dominado la época moderna, aquellos quienes defienden la idea de un sucesor posmoderno frecuentemente ven su cultura visual como el revival de una razón barroca. Habitamos actualmente un mundo de efectos de simulacros, y que encandilan, que socavan cualquier idea de un campo visual geométrico abierto a la mirada de un sujeto monocular desgajado o la superficie mapeada de una descripción empírica. En lugar de eso, el ojo ha sido situado a las espaldas del cuerpo, un cuerpo en movimiento, llevado por el deseo, y difícil de distinguir de las prótesis tecnológicas que lo conectan con el mundo "exterior". Quizás, en ese sentido, la afirmación de Metz según la cual el cine produce un régimen escópico definido por la ausencia de un objeto real anticipa el más difundido argumento sobre el revival posmoderno del barroco. Ya no vivimos dentro de un blanco cubo moderno, sino más bien en la caja negra del aparato cinemático, cuando no la del escenario montado en la Franja de Las Vegas.