

EXPERIENCIA PERCEPTIVA Y FALSOS PLANOS SUBJETIVOS EN *EL ECLIPSE* (MICHELANGELO ANTONIONI, 1962) Y *MUERTE EN VENECIA* (LUCHINO VISCONTI, 1971)

Perceptual Experience and False Point-of-View Shots in «L'Eclisse» (Michelangelo Antonioni, 1962) and «Death in Venice» (Luchino Visconti, 1971)

Dr. Víctor AERTSEN
Universidad Carlos III de Madrid, España
vaertsen@db.uc3m.es
 <https://orcid.org/0000-0002-3946-7519>

Fecha de recepción del artículo: 14/01/2020
Fecha de aceptación definitiva: 16/10/2020

RESUMEN

Los planos subjetivos son un recurso poderoso cuando aparecen en su estructura canónica, pero también presentan un gran potencial estético cuando esta se altera para romper las expectativas del espectador. Por ejemplo, en los casos de "falso plano subjetivo" en los que el espectador se enfrenta a la necesidad de reevaluar la condición subjetiva del plano que observa al aparecer en el mismo el personaje con el que creía estar compartiendo la mirada. Todos los falsos planos subjetivos producen experiencias que comparten ciertas cualidades fenomenológicas por el modo en que actúan sobre las expectativas y la percepción del espectador. Este artículo reflexiona en torno a cuatro de estos efectos, describiendo su alcance general y profundizando en sus posibilidades expresivas a partir del análisis de sendas escenas de *El eclipse* (Michelangelo Antonioni, 1962) y *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971).

Palabras clave: punto de vista; falso plano subjetivo; fenomenología; experiencia perceptiva; subjetividad cinematográfica.

ABSTRACT

Point-of-view shots are a powerful resource when they are used in their canonical structure, but they also have great aesthetic potential when this structure is altered to break the spectator's expectations. For example, in the cases of «false point-of-view shots» in which the viewer faces the need to reassess the subjective condition of the plane that she observes when the character with whom he thought she was sharing the look appears in it. All false point-of-view shots produce experiences that share certain phenomenological qualities caused by the way they act on the expectations and perception of the viewer. This article reflects on four of these effects, describing their general scope and analyzing their expressive possibilities in two scenes of *L'Eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962) and *Death in Venice* (Luchino Visconti, 1971).

Key words: point of view; false point-of-view shots; phenomenology; perceptual experience; cinematic subjectivity.

1. Introducción

El punto de vista y la subjetividad han despertado el interés de casi todos los teóricos interesados en la estética y narrativa audiovisual. Según David Bordwell y Kristin Thompson (1995, pp. 79, 214, 243), «la mayoría de las películas insertan momentos subjetivos dentro de una estructura global de objetividad», siendo una de las opciones «la subjetividad perceptiva», a través de la cual el espectador es invitado a «ver los hechos «a través de los ojos» de un personaje».

Estos planos subjetivos se articulan generalmente en una estructura estable y reconocible por parte de los espectadores, formando parte del repertorio básico de estructuras sintácticas del cine narrativo (Dagrada, 2015). Lo que hace del plano subjetivo un recurso poderoso cuando es usado de forma canónica, pero también una configuración con gran potencial estético cuando la narración altera su estructura habitual para extrañar o romper las expectativas del espectador. Entre estas desviaciones destacan los *falsos planos subjetivos*, susceptibles de producir ciertos efectos llamativos sobre la experiencia del espectador.

Si bien su intensidad, su significado y su valor estético dependerán en cada obra del modo en que se conjuguen con el resto de los elementos, todos los falsos planos subjetivos producen experiencias que comparten ciertas cualidades fenomenológicas por el modo en que actúan sobre las expectativas y la percepción del espectador. Con el objetivo de entender mejor sus posibilidades estéticas, en las siguientes secciones se presentarán cuatro efectos perceptivos del falso plano subjetivo, describiendo su alcance general y profundizando en sus posibilidades expresivas a partir de su uso en dos escenas de *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962) y *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971).

2. Gramática del falso plano subjetivo

En su célebre libro *Point of View in the Cinema*, Edward Branigan (1984, p. 6) define el plano subjetivo como el «dispositivo arquetípico» por el que la narración trabaja el punto de vista subjetivo de los personajes, apuntando que en estos casos «la cámara asume la posición espacial de un personaje para mostrarnos lo que el personaje ve; la lente de la cámara, por así decirlo, se convierte en el ojo del personaje (de ahí también la metáfora «ojo de cámara»), con el resultado de que nuestra percepción sensorial se limita a la del personaje».

La condición subjetiva de un plano depende de la estructura en la que se inserta y no de las cualidades intrínsecas del mismo. Vivian Sobchack (1992, p. 179) es tajante al señalar que no existe el punto de vista en el cine, siendo este «un fenómeno puramente teórico» que responde a una descripción mecánica del aparato de la película. También Gregory Currie (2011, p. 42) recuerda que un plano subjetivo «no es diferente de un plano «objetivo» ordinario, uno que no implica nada sobre la presencia de un observador». Y según Gilles Deleuze (1984, pp. 109, 110), «si es fácil verificar el carácter subjetivo de la imagen, esto se debe a que la comparamos con la imagen modifi-

cada, restituida, supuestamente objetiva» que la antecede o continúa, lo que otorga a los planos un «estatuto específico difuso, impreciso».

Los planos subjetivos generalmente se insertan en una estructura canónica que los hace fácilmente aprehensibles por parte del espectador. Branigan (1984, pp. 103-119) caracteriza la estructura clásica del mismo como aquella en la que el plano subjetivo viene precedido por otro plano donde se presenta a un personaje mirando fuera de campo desde un punto en el espacio diegético que encaja con la posición que después ocupa la cámara en el plano subjetivo, al que la narración corta desde el plano anterior estableciendo una relación clara de concatenación espaciotemporal entre ambos. El mismo Branigan (1984, p. 52) advierte que pueden darse casos de planos subjetivos que «implican el descubrimiento —retrospectivamente— de que la cámara y el personaje están en lugares diferentes y, por lo tanto, el plano nunca podría haber sido subjetivo». Si bien no existe un consenso en torno a la definición de este tipo de planos, en adelante se utilizará el término *falso plano subjetivo* para hacer referencia a ellos¹.

Para que este efecto de ruptura se produzca es necesario que el espectador primero asuma el carácter subjetivo del plano y después vea quebrada esta interpretación a partir de la información proporcionada en el mismo plano o el inmediatamente posterior. Teniendo en cuenta la estructura propuesta de Branigan, esta condición restringe el desarrollo de los falsos planos subjetivos a dos tipos de configuraciones: la estructura clásica, al tratarse de la configuración que anuncia y propicia la interpretación subjetiva del plano²; y una articulación reducida en la cual el plano tenido por subjetivo no viene anticipado por otro que anuncia la mirada, pero presenta pistas —una actitud perceptiva, una forma de moverse o una ubicación propia de un personaje dentro de la ficción— que incitan su interpretación subjetiva³.

La constatación de que el espectador no se encuentra compartiendo la mirada del personaje se puede efectuar por dos vías. A través de un tercer plano que presente al personaje en una ubicación espacial diferente a la esperada, incompatible con la del plano anterior⁴. O al aparecer el cuerpo del personaje en el propio plano que se atribuía a su mirada. Será sobre este último tipo de casos sobre los que se reflexione en los siguientes apartados.

1. Si bien no se trata de un término consensuado en la bibliografía especializada, ha sido utilizado en su versión inglesa (*false point-of-view shot*) en Gallese y Guerra (2020, p. 64).

2. Es el caso de la escena de *Crónica de un amor* (Cronaca di un amore, Michelangelo Antonioni, 1950) comentada por Burch (1984, pp. 84-85) y de la escena de *Vampyr, la bruja vampiro* (Vampyr - Der Traum des Allan Grey, Carl Theodor Dreyer, 1932) comentada por Bordwell (1981, pp. 93-115). Otros ejemplos se pueden encontrar en la escena de *point Blow-Up* (*Deseo de una mañana de verano*) (Blow-Up, Michelangelo Antonioni, 1950) en la que el protagonista vuelve a visitar el parque tras observar algo extraño en la fotografía y en la secuencia en la que el protagonista de *La mejor oferta* (La migliore offerta, Giuseppe Tornatore, 2013) corre por su casa tras descubrir el robo.

3. Es el caso de una escena de *La escalera de caracol* (The Spiral Staircase, Robert Siodmak, 1945) comentada por Gallese y Guerra (2020, p. 64).

4. Es el caso de la famosa escena de *Encadenados* (Notorious, Alfred Hitchcock, 1946) en la que Alicia (Ingrid Bergman) roba la llave del sótano a su marido (Claude Rains) mientras éste se encuentra en el cuarto de baño. Ver Branigan (1984, pp. 108-109) y Gallese y Guerra (2020, pp. 55-59).

3. Fenomenología del falso plano subjetivo

Por su acción sobre la percepción de la escena, cabe mencionar cuatro efectos primordiales producidos por los falsos planos subjetivos en los que el personaje aparece en el plano que el espectador atribuía a su mirada.

En primer lugar, como bien anuncia Branigan (1984, p. 51) citando un texto de Paul Willemen (1974), desde el punto de vista fenomenológico «la «grieta» revelada entre cámara y personaje» produce un «efecto de choque» en el espectador. Algo similar propone Noël Burch (1984, pp. 84-85) al considerar el falso plano subjetivo como un tipo particular de «racord de aprehensión retrasada» susceptible de «privilegiar un cambio de plano, subrayando su cualidad de ruptura». Este choque, originado por la quiebra de las expectativas hacia las que la propia sintaxis de la escena ha empujado al espectador, produce, según Daniel Morgan (2016, p. 241), «una sacudida, una sorpresa y un momento de profunda incertidumbre» en el espectador.

En estos casos «no es que seamos expulsados de alguna manera del mundo de la película, obligados a sentir un abismo ontológico», sino que el efecto es «más prosaico, pero también más poderoso» (Morgan, 2016, p. 241). De ahí su potencialidad como recurso expresivo: si bien no conlleva un cambio del foco atencional hacia el dispositivo fílmico, la sacudida introduce una significativa nota de confusión perceptiva en el seno de la narración, variando el significado atribuido a la experiencia según el contexto narrativo.

En segundo lugar, la intromisión inesperada del personaje en lo que hasta entonces se consideraba un plano tomado desde su punto de vista produce también un efecto significativo sobre el modo en que el espectador percibe el espacio diegético a través de la composición. Ciertamente, toda entrada de un elemento en campo sea por un movimiento de la cámara o por el desplazamiento del propio elemento, transforma la organización de la composición y obliga al espectador a reorganizar su mapa mental del espacio diegético. Pero en los casos de falso plano subjetivo, al resultar su aparición chocante, el peso visual de la inesperada figura se ve magnificado en la experiencia perceptiva del espectador, distorsionando llamativamente la composición visual.

El espectador experimenta dicha distorsión como una reconfiguración dinámica del espacio compositivo. Por un breve instante, al aparecer en campo, la figura activa intensamente la porción del espacio que ocupa, alterando ante los ojos del espectador el equilibrio de fuerzas de la composición previa. El espectador se ve obligado a acomodar en su experiencia perceptiva a la nueva figura en el espacio compositivo, proceso que conlleva el establecimiento de nuevas relaciones espaciales entre los diferentes elementos contenidos en el encuadre. Estas nuevas relaciones producen una serie de nuevas tensiones compositivas que se despliegan activamente ante el espectador, de forma vívida, pudiendo encarnar visualmente las dinámicas espaciales de la propia historia.

En tercer lugar, los falsos planos subjetivos desestabilizan la capacidad del público de establecer distinciones claras entre planos subjetivos y objetivos. Al romper las expectativas del espectador, despiertan su desconfianza frente a la narración, instaurando una ambigüedad o confusión generalizada por la cual las fronteras entre las miradas objetivas y subjetivas del mundo diegético se diluyen. En estos casos, «nuestro sentido sobre dónde estamos dentro del mundo (ficcional) se vuelve inestable, nuestra relación con la intersección de la cámara y el personaje menos segura» (Morgan, 2016,

p. 232). Por efecto de esta confusión, la narración produce en la experiencia perceptiva del espectador una suerte de equiparación entre lo objetivo y lo subjetivo: la subjetividad del personaje y la realidad objetiva se ven igualadas en funcionamiento y significado, imbricándose los deseos y las problemáticas de ambos.

Finalmente, cuando el personaje con el que creía compartir la mirada es lanzado inesperadamente a escena, el espectador pasa de observar el mundo diegético a través de sus ojos a verse repentinamente enfrentado a su cuerpo en toda su objetividad, sintiendo una suerte de separación forzada respecto al mismo. En el proceso, la alineación perceptiva que creía mantener con el personaje se ve repentinamente quebrada, experimentando una sensación momentánea de alineación forzada respecto al mismo. Así, la narración no solo dirige drásticamente la mirada del espectador hacia la figura, solicitando su observación atenta —su comprensión e interpretación—, sino que le distancia activamente del mismo, reclamando una separación forzada que puede experimentarse de diferentes formas según el contexto narrativo: como una invitación a mantener una mirada crítica —irónica, cuestionadora— sobre éste, como una constatación de la imposibilidad de alinearse —entender, empatizar, compartir— con el mismo, etc.

A través de estos efectos, los falsos planos subjetivos colaboran con el resto de los elementos narrativos y estéticos de la obra en la construcción del significado de esta, articulándola en la experiencia perceptiva del espectador. Con el objetivo de analizar cómo operan significativamente estos efectos en el marco de dos películas concretas, en los siguientes apartados se presentan dos ejemplos de *El eclipse* y *Muerte en Venecia*.

4. Uso del falso plano subjetivo en *El eclipse*

Antonioni es uno de los directores que ha recurrido de forma más habitual e «infinitamente más consciente» (Burch, 1984, p. 85) al falso plano subjetivo para desestabilizar la mirada de sus espectadores. Ejemplo de ello se puede encontrar en la escena inicial de *El eclipse*, donde los efectos descritos anteriormente son movilizados para articular dos de las tensiones centrales de la película: la dialéctica entre espacio interior y exterior, entendidos en un sentido material —hogar/calle— y social —matrimonio/aventura—, y la dicotomía entre subjetividad y objetividad, cuyas incógnitas el director procura asimilar.

La película abre con una imagen plana donde los objetos de una mesa —libros, una taza de café, una lámpara— se confunden con los cuadros del fondo. Un movimiento de la cámara revela junto a ella la presencia de un hombre inmóvil, Ricardo (Francisco Rabal). Parece un objeto más de la sala, sus lánguidos gestos se emparejan gráficamente con los del pequeño ventilador posterior. Tras mirar fuera de campo, Antonioni corta a un nuevo plano en el que se presenta a Vittoria (Mónica Vitti), su pareja, enfrentada a una densa cortina que parece abstraerla en el espacio. Su rostro, al girarse, desvela una expresión igualmente ambigua. Durante los próximos cinco minutos se les observará moviéndose sin rumbo por el salón, prácticamente sin comunicarse, cruzando miradas esquivas.

En un momento dado, Vittoria cruza el salón corriendo hacia un ventanal al otro lado de la habitación, frente a Ricardo. Cuando se dispone a abrir las cortinas (Imagen 1), la narración corta a un plano tomado desde la posición ocupada por el personaje,

desvelándose a través de esta perspectiva el paisaje que se esconde tras el telón: la extraña construcción en forma de seta situada en el barrio del EUR en Roma (Imagen 2). Pero el choque perceptivo producido por el enigmático edificio se ve enfatizado por una quiebra todavía mayor de las expectativas del espectador, ya que instantes después Vittoria entra inesperadamente en la composición desde el lateral derecho de la misma, introduciendo una mancha en lo que se asumía como una imagen presentada desde su punto de vista (Imagen 3).



Imagen 1 - *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

El choque perceptivo producido por la entrada de la protagonista en plano fuerza al espectador a reevaluar bruscamente el estatus subjetivo del mismo. En el contexto concreto de la escena, esta sacudida que recibe el espectador contribuye a incrementar la sensación generalizada de indeterminación de la propia narración, en la que unos personajes con claros signos de ansiedad se muestran incapaces de comunicarse entre sí, trabando la capacidad del espectador de entender sus situaciones y motivaciones. Antonioni aprovecha así el efecto desorientador del falso punto de vista subjetivo para, sumado a otros recursos formales, dificultar una lectura clara de la escena.

El falso plano subjetivo desencadena también una experiencia de reconfiguración dinámica del espacio compositivo. Vittoria se inserta en una composición en perspectiva donde los elementos se distribuyen en diferentes planos espaciales a lo largo del eje perpendicular a la cámara (Imagen 2). Su aparición activa breve pero intensamente el plano espacial en el que se sitúa, muy cercano a cámara (Imagen 3), forzando la reconfiguración del resto de elementos a lo largo del eje perpendicular, que en la experiencia perceptiva del espectador sufre una suerte de dilatación espacial en ambos sentidos.



Imagen 2 - *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)



Imagen 3 - *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

Por un lado, la repentina aparición del personaje empuja al espectador hacia atrás. Al ocupar Vittoria el primer plano espacial, el espectador siente la necesidad de retroceder ligeramente para dejar espacio al personaje entre la ventana –que ya antes se percibía cercana– y la cámara –el propio cuerpo del espectador–. Se trata de una reacción impulsiva que le afecta corporalmente y se ve acrecentada por la proximidad a la que se sitúa la inesperada figura, cuya aparición puede ser sentida desde un punto de vista proxémico como una invasión de su espacio personal. A pesar de no moverse significativamente de su asiento, el espectador siente internamente un deseo

urgente por retroceder físicamente, sensación que en este caso sirve para reforzar la pregnancia y el desconcierto del plano.

La sensación de dilatación del espacio también se produce en sentido contrario, afectando al modo en que se percibe la relación de Vittoria con el resto de los elementos situados detrás suya. Si al comienzo del plano, al abrirse las cortinas y prolongarse repentinamente el campo visual hacia el paisaje exterior visto a través de la ventana, era el espectador el que parecía ser invitado a salir al exterior de la casa (Imagen 2), al insertarse el personaje en la composición, debido al reajuste de sus elementos y líneas de fuerza visuales, es el personaje el que se ve empujado en esa dirección en la experiencia perceptiva del espectador. De este modo, por dos vías distintas, Antonioni subraya visualmente los deseos de una protagonista que, como es habitual en el universo del cineasta, se encuentra siempre «mirando hacia afuera, a través de las ventanas, como si alguna forma de escape, o al menos una sensación de mayor entendimiento, fuera posible en esa dirección» (Brunette, 1998, p. 77).

Pero, si bien el personaje pareciera verse empujado hacia el exterior de la casa, el movimiento se ve imposibilitado por la presión que ejerce, visual y materialmente, la ventana que se interpone entre personaje y paisaje exterior, cuya presencia queda remarcada por el reflejo de la protagonista y subrayada por Vittoria al apoyarse desesperadamente sobre ella para constatar su existencia y el bloqueo que ejerce sobre sus deseos. Frustración que el propio director subraya meciendo levemente su pelo durante el proceso, efecto que cuenta con una justificación realista en la escena —el ventilador presente en la habitación, visto planos atrás—, pero a través del cual Antonioni pareciera estar invitando al interior del salón los elementos atmosféricos propios del espacio exterior. Es así como la composición consigue enfatizar la tensión entre espacio interior —el hogar, el matrimonio— y exterior —la calle, la aventura extramatrimonial— central en la película, presentando a Vittoria como una figura que anhela salir al exterior de ese hogar, pero se siente incapaz de salir de su encierro.

El falso plano subjetivo participa, a su vez, en la activación de otra tensión fundamental desarrollada por la narración entre el paisaje interior y exterior de los personajes, entre la subjetividad elusiva de Vittoria y la realidad objetiva en la que se mueve y de la que se siente alienada. Como se ha avanzado, al abrirse repentinamente una grieta entre su posición y la del personaje con el que creía compartir mirada, el espectador experimenta perceptivamente una sensación de distanciamiento forzado respecto al mismo. Sensación que, en el marco de la escena, refuerza la idea de que el espectador se encuentra ante un personaje que, como la protagonista de *Desierto rojo*, «es más un «objeto» observado que una subjetividad con la que identificarse» (Rohdie, 1990, p. 46). Así, separando abruptamente la posición perceptiva de personaje y espectador, Antonioni consigue «la evocación simultánea de una subjetividad esquiva pero palpable dentro de lo que, sin embargo, sigue siendo una mirada aparentemente objetiva» (Ford, 2015).

El espectador experimenta enfáticamente la invitación de la narración no solo a mantener una cierta distancia identificativa y crítica respecto a la protagonista, como se verá en el caso de *Muerte en Venecia*, sino a constatar que la distancia que le separa del mismo es insalvable, manteniéndose siempre Vittoria como un misterio para el espectador e incluso para sí misma. Un efecto que encaja en la estructura experiencial de la película y la obra de su director, donde, según apunta Brunette (1998, p. 133), «estas dislocaciones narrativas, genéricas, espaciales y temporales intencionados [...]

umentan la representación de la subjetividad o identidad de la película como algo fluido y contradictorio».

Por otro lado, al reposicionar forzosamente a la protagonista en el centro del plano, la narración invita al espectador a relacionarse con ella como un objeto a interpretar en lugar de un sujeto con el que simpatizar. Mediante el falso plano subjetivo, lo que el espectador interpretaba como un paisaje visto por el personaje, sobre el que proyectaba sus deseos y frustraciones, se convierte de pronto en una imagen en la que la propia Vittoria se ve incluida, vinculando drásticamente el mundo interior y exterior al personaje. La protagonista se inserta en su propia mirada extrañada y dubitativa del mundo, convirtiéndose en prisionera, según Restivo (2002, p. 117), de «una mirada cuya pregunta ellos (y nosotros) no entendemos». Así, Vittoria se ve lanzada a un mundo extraño que no es capaz de entender, incompreensión que el espectador no solo comparte, sino que extiende a la propia psique de la protagonista.

Al establecer una confusión o ambigüedad entre objetividad y subjetividad, el falso plano subjetivo ayuda a convertir ambos órdenes en realidades equiparables, «igualmente ambiguas y endebles» (Rohdie, 1990: 39). Personaje y paisaje se confunden, resultan igualmente misteriosos e inaprehensibles, estrategia mediante la cual Antonioni (1996, p. 20) enfatiza que «el mundo alrededor e interior a nosotros es inestable». Al emparejar realidad objetiva y subjetividad esquiva, según Ford (2015), el director consigue que «la realidad tal como se ve se vuelva más imponente e inefable que nunca», subrayando «que la ambigüedad está en el corazón de lo cotidiano moderno en toda su confusión y provocación».

Por último, mediante este efecto de equiparación el director invita a la reflexión sobre la relación inexorable entre personaje y entorno, tanto físico como social, origen de su experiencia extrañada del universo. Según Antonioni (1996, p. 26), «nuestros actos, nuestros gestos, nuestras palabras no son más que las consecuencias de nuestra propia situación personal en relación con el mundo que nos rodea». Planteamiento que el director consigue transmitir por medio del falso plano subjetivo, invitando al espectador a pensar que «es el entorno en el que viven lo que los obliga a un estado de alienación por el que se sienten en una situación de incertidumbre» (Bloom, 2010).

De este modo, Antonioni utiliza los efectos del falso plano subjetivo en *El eclipse* para reforzar en el espectador la sensación de encierro físico y existencial de su protagonista en una vida —un hogar, una realidad— cuyo sentido le resulta incomprendible. Estableciendo una narración que «se ramifica en el vacío entre la psique interna y el estrato externo» (Bloom, 2010), el director entreteje inexorablemente ambas realidades y las equipara en su impenetrabilidad, invitando al espectador a compartir la experiencia de alienación de un personaje que no está seguro de cuál es su lugar en el universo.

5. Uso del falso plano subjetivo en *Muerte en Venecia*

Si en el caso de *El eclipse* Antonioni recurría al falso plano subjetivo para desestabilizar y alienar la mirada del espectador respecto al personaje protagonista, en *Muerte en Venecia* Visconti se sirve del mismo para imbricar de forma compleja ambas miradas. A través de los efectos perceptivos del falso plano subjetivo, el director articula las dos dicotomías centrales en la obra: la tensión constante entre proximidad —deseada— y distancia —esperada, autoexigida— de su protagonista con el joven con el

que se obsesionará durante la trama, y el movimiento incesante entre las posiciones de simpatía identificativa y distancia irónica que se espera mantenga el espectador respecto al protagonista.

Visconti recurre dos veces a un falso plano subjetivo en la escena en la que Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) se adentra por primera vez en el salón del hotel a la espera de que se sirva la cena. Durante la escena, Gustav descubrirá por primera vez la presencia en el hotel del joven Tazio (Björn Andrésen), que a partir de entonces se convierte en el objeto de sus deseos y desvelos. El director articula el descubrimiento a través de tres pares de planos diferentes en los que presenta al protagonista observando al joven, entre los que inserta otras imágenes del salón.

En el primer caso se trata de un plano subjetivo clásico: nada más sentarse el protagonista en un sillón, el director ofrece un primer plano de este observando fuera de campo para cortar inmediatamente a un movimiento panorámico por la sala que se corresponde con la mirada exploratoria del personaje. La cámara se desplaza lentamente por diferentes rostros a los que parece no prestar demasiada atención hasta encuadrar a Tazio, que nada más ocupar el centro de la composición desaparece merced a un nuevo corte por el que Visconti vuelve a un primer plano del protagonista, remarcando la condición subjetiva del plano anterior a la vez que invita precipitadamente a observar la expresión de interés que parece esbozarse por primera vez en el rostro de Gustav.

Tras enfrentar al espectador a este plano subjetivo, Visconti procederá a romper sus expectativas en las siguientes dos ocasiones. En el primero de ellos, tras el primer plano de rigor de Gustav (Imagen 4), el director corta a un plano medio de Tazio (Imagen 5) para iniciar un nuevo movimiento lateral por el espacio de la sala, como si el protagonista, cuya mirada el espectador asume que está compartiendo, quisiera disimular su obvio interés ante los demás ocupantes del salón. Pero en esta ocasión, en su movimiento, la cámara termina posándose sobre el propio protagonista (Imagen 6), para sorpresa del espectador.



Imagen 4 - *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971)



Imagen 5 - *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971)



Imagen 6 - *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971)



Imagen 7 - *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971)



Imagen 8 - *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971)

Poco después, tras otra imagen de Gustav mirando fijamente fuera de campo, Visconti corta a un primer plano de Tadzio (Imagen 7) sobre el que, mediante un zoom de alejamiento, abre progresivamente el campo visual para desvelar el espacio que le rodea. Movimiento que se prolonga hasta que, inesperadamente, la espalda de Gustav aparece en primer plano (Imagen 8), produciendo una momentánea pero intensa sensación de confusión en el espectador.

En el caso de *Muerte en Venecia*, los falsos planos subjetivos son experimentados como una sutil fractura en lo que, por lo demás, se presenta como una escena narrativamente clara y fluida, casi melódica, caracterizada por el uso combinado de panorámicas que invitan a que el espectador preste atención a los detalles visuales y las relaciones espaciales de la infinidad de elementos que colman el salón, y zooms que cierran y abren sucesivamente el campo visual sobre algunos de los elementos más importantes del mismo, recurso que funciona como un correlato fílmico de los procesos observacionales sobre los que se construye la película (Wilson, 1998).

Así, en el contexto de la escena, las sacudidas producidas por los falsos planos subjetivos subrayan la importancia dramática del encuentro, centrándose el resto de la película en representar los efectos que el encuentro produce sobre los deseos, las ideas y el comportamiento del personaje, que en adelante se lanzará a una búsqueda constante de la figura y la mirada del joven. A la vez, a través de estos choques perceptivos el director pareciera hacer partícipe al espectador de la experiencia disruptiva que el propio personaje siente al encontrarse frente a frente ante la belleza de Tadzio, capaz de perturbar su mirada y desbaratar todos sus ideales estéticos previos.

Los falsos planos subjetivos de *Muerte en Venecia* también producen efectos llamativos sobre las composiciones visuales en las que se desarrollan, introduciendo ciertas distorsiones no carentes de significado.

En el primer caso, tras mostrar al joven Tadzio, la cámara inicia una panorámica hacia la derecha por la sala presentando un florero en primerísimo plano y varias de las personas allí reunidas en segundo y tercer plano, sin prestar especial atención a ninguna de ellas, hasta que por la derecha de la composición aparece inesperadamente el cuerpo de Gustav (Imagen 6). La aparición del protagonista dota a la figura de un peso visual inusitado en la composición, lo que, sumado al eje de la propia mirada del personaje, establece una línea de fuerza visual en sentido contrario a la del movimiento por el que éste ha sido revelado, empujando la mirada del espectador

hacia la izquierda de la composición, en dirección a Tadzio. Un movimiento que en un primer momento solo se da en la experiencia perceptiva del espectador, enfatizando significativamente la tensión observacional que conecta a ambos personajes, pero que prefigura el movimiento que la cámara realizará instantes después.

Por su parte, el segundo falso plano subjetivo se desarrolla en una composición en perspectiva en la que, si bien la configuración de los elementos difiere de la escena analizada de *El eclipse*, la experiencia perceptiva del espectador se ve afectada de forma similar a la hora de resituar a los personajes en el espacio. En este caso, Visconti abre con un primer plano de Tadzio (Imagen 7) sobre el que, sin perder éste el centro de la composición abre progresivamente el campo visual a través de un zoom de retroceso. A medida que el movimiento avanza, la cámara desvela el espacio y las figuras que rodean al joven, hasta que inesperadamente la figura del propio protagonista aparece en la parte inferior y casi central de la composición (Imagen 8).

Dado su carácter inesperado, la figura parece crecer ante los ojos del espectador, cuya atención capta intensamente. Un crecimiento por el que, dadas las características de la composición —marcada por su planitud, la posición cercana de ambas figuras en la pantalla y la línea de fuerza establecida por el movimiento de cámara—, el cuerpo de Gustav pareciera ser empujado hacia el fondo del espacio representado, abalanzarse sobre el de Tadzio. De este modo, Visconti consigue no solo incidir en la conexión observacional y corporal entre ambos personajes, sino dinamizar la composición para que el espectador experimente perceptivamente el movimiento al que sus elementos y líneas de fuerza invitan.

Mediante estos efectos sobre la experiencia perceptiva del espectador, los falsos planos subjetivos evocan la tensión dramática sentida por el propio protagonista entre sus anhelos de aproximarse —observacional y corporalmente— al joven y su necesidad de mantener cierta distancia respecto al mismo. A su vez, ambos planos ayudan a Visconti a instaurar filmicamente otra de las tensiones fundamentales de la novela original de Mann, que según Wilson (1998, p. 156) se esfuerza por ofrecer «una doble perspectiva sobre Gustav, tanto de simpatía como de ironía».

Por un lado, a través de sus movimientos de cámara en forma de contantes panorámicas laterales y zooms de acercamiento y alejamiento, recursos que emplea tanto en los planos objetivos como en los subjetivos, Visconti busca que el espectador comparta el régimen escópico de su personaje, sumergiéndole en su misma actividad voyeurística. Dada esta situación, los falsos planos subjetivos contribuyen a confundir ambas miradas, haciendo al espectador partícipe de la mirada que propone la narración sin anclarla exclusivamente a la del personaje. Por efecto de la incertidumbre introducida, el espectador pierde la capacidad de asegurar si se encuentra observando el mundo diegético a través de un plano subjetivo que se corresponde con la mirada de Gustav o desde un punto de vista objetivo ofrecido por la narración, haciendo indistinguibles ambas categorías a la hora de interpretar el alcance de su propia mirada.

De este modo, «la mirada con la que el espectador se deleita y se identifica», apunta Burrows (2000, p. 8), «se revela como la de la cámara y, por extensión, la suya misma, en lugar de la de Aschenbach». El espectador es invitado a ser testigo directo de la belleza fulgurante del joven y partícipe de la mirada obsesiva de Gustav, estableciendo una intensa vinculación perceptiva con el mismo. Y aunque por momentos deja de compartir el lugar de la mirada del protagonista, accediendo al mundo diegético

tico desde una posición objetiva, en ningún momento deja de compartir con éste su fascinación por Tadzio, al que observa con la misma mirada obsesiva.

Por otro lado, al ser el protagonista —sus ideas, sus deseos, sus miedos y sus gestos— el foco central de la historia, la narración intenta que el espectador mantenga en todo momento cierta distancia crítica respecto al mismo. Precisamente, uno de los retos de adaptar la novela original Thomas Mann radica en la dificultad de encontrar una traducción cinematográfica a las reflexiones y las luchas internas del protagonista. Si bien Visconti podría haber recurrido a la voz narradora del protagonista para facilitar el acceso a sus pensamientos, se decanta por presentar al personaje siempre desde el exterior, forzando al espectador a desarrollar sus propias elucubraciones a partir de la imagen externa del mismo. En este sentido, al verse inesperadamente enfrentado al personaje en toda su objetividad, resituándole drásticamente en el centro del plano, los falsos planos subjetivos funcionan como una llamada de atención por la que la narración señala vehementemente al espectador que el principal objeto de sus divagaciones debe ser el propio protagonista, concretamente sus conflictos internos y el modo en que estos se revelan en sus expresiones y su comportamiento.

A la vez, al producir una experiencia de alejamiento forzado respecto a la subjetividad del personaje, los falsos planos subjetivos solicitan activamente que el espectador mantenga cierta distancia respecto al mismo desde la cual juzgar e incluso divertirse con su comportamiento. Una distancia crítica que resulta especialmente reveladora en el caso de *Muerte en Venecia*, donde el espectador se posiciona como testigo privilegiado, primero, de los intentos del personaje por mantener la compostura ante las posibles miradas suspicaces del resto de ocupantes de la sala, unos gestos de pretendido disimulo que resultan casi ridículos en su obviedad para el espectador; y segundo, de los esfuerzos de Gustav por esconder ante el joven Tadzio la vejez y los signos de la enfermedad que le carcomen progresivamente, para lo que empleará tintes y maquillajes que, paradójicamente, terminarán por transfigurar su aspecto hacia una imagen que roza lo grotesco, produciendo una extraña mezcla de comicidad y compasión en el espectador.

De este modo, los falsos planos subjetivos ayudan a Visconti en *Muerte en Venecia* a reemplazar «la compleja y a menudo complicada relación lingüística entre Aschenbach y el narrador del texto de Mann por una relación igualmente tensa entre el espectador, la cámara y Aschenbach, manteniéndose fiel al cuestionamiento irónico de la recepción artística de la novela» (Burrows, 2000, p. 3). A la vez que incitan a mantener una distancia crítica respecto al protagonista, los falsos planos subjetivos imbrican la mirada del espectador con la del personaje para hacerla cómplice en la observación fascinada del joven Tadzio, contribuyendo a elaborar audiovisualmente las tensiones centrales de la historia.

6. Conclusiones

A lo largo de este texto se han presentado cuatro efectos sobre la experiencia perceptiva del espectador susceptibles de ser producidos por aquellos falsos planos subjetivos en los que, tras creer que compartía la mirada de uno de los personajes, el espectador se ve sorprendido por la entrada en campo de este. Desde un punto de vista perceptivo, todos estos efectos se desarrollan de forma similar en la experiencia del espectador, introduciendo siempre alteraciones parecidas sobre su forma de

percibir la escena. Pero el modo en que estos efectos son interpretados dependerá del contexto narrativo en el que se insertan y el modo en el que articulen en relación con el resto de los elementos visuales puestos en escena. Por ello, se espera que las reflexiones abordadas en torno a la fenomenología del falso plano subjetivo sean extensibles a otras obras en las que se recurra a este tipo de estrategia, sirviendo las discusiones sobre *El eclipse* y *Muerte en Venecia* como ejemplos de su aplicación a dos marcos narrativos concretos.

7. Bibliografía

- Antonioni, M. (1996). *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Nueva York: Marsilio Publishers.
- Bloom, M. (2010). Fragile Images and Concrete Things. Indirect Subjectivity and the Externalization of The Soul in Michelangelo Antonioni's Tetralogy. *Off Screen (14)* 4. Disponible en: https://offscreen.com/view/fragile_images
- Bordwell, D. (1981). *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, Nueva York, Amsterdam: Mouton Publishers.
- Burch, N. (1984). *Praxis del Cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Brunette, P. (1998). *The Films of Michelangelo Antonioni*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Burrows, S. (2000). Desire Projected Itself Visually: Watching Death in Venice. En D. Cartmell, I.Q. Hunter, H. Kaye e I. Whelehan (eds.), *Classics in Film and Fiction* (pp. 137-156). London: Pluto.
- Currie, G. (2011). The Representation of Experience in Cinema. En D. Chateau (ed.), *Subjectivity. Filmic Representation and the Spectator's Experience* (pp. 41-52). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dagrada, E. (2015). *Between the Eye and the World: The Emergence of the Point-of-View Shot*. Bruselas: P.I.E. Peter Lang.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Ford, H. (2015). Hard Clarity, Vaporous Ambiguity: The Fusion of Realism and Modernism in Antonioni's early 1960s Films. *Senses of Cinema*, 74. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2015/feature-articles/hard-clarity-vaporous-ambiguity-the-fusion-of-realism-and-modernism-in-antonionis-early-1960s-films-1/>
- Gallese, V., Guerra, M. (2020). *The Empathic Screen: Cinema and Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press.
- Morgan, D. (2016). Where are we. Camera movements and the problem of point of view. *New Review of Film and Television Studies (14)* 2, 222-248.
- Restivo, A. (2002). *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham: Duke University Press.
- Rohdie, S. (1990). *Antonioni*. London: BFI Publishing.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Willemsen, P. (1974). The Fugitive Subject. En P. Hardy (ed.), *Raoul Walsh* (pp. 86-93). Edimburgo: Edinburgh Film Festival.
- Wilson, M. (1998). Art is ambiguous: The zoom in Death in Venice. *Literature/Film Quarterly*, (26) 2, 153-156.

