

Bonitzer, Pascal

Desencuadres : pintura y cine. - 1a ed. - Buenos Aires : Santiago Arcos Editor, 2007.  
128 p. : 20 x 12 cm. - (Biblioteca Kilómetro III. Señales / Domin Choi; 1)

Traducido por: Alejandrina Falcón

ISBN 978-987-1240-26-5

1. Crítica de cine. 2. Estética del cine. I. Falcón, Alejandrina, trad. II. Título

CDD 791.430 9

DESENCUADRES. CINE Y PINTURA

PASCAL BONITZER

**6/1375 59 COP.**

**(Prácticos)**

Título original:

*Peinture et Cinéma. Décadrages.*

© Editions de l'Étoile, Paris, 1987.

1.º edición, julio 2007.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Ministerio de Asuntos Extranjeros y del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Étrangères et du Service Culturel de l'Ambassade de France en Argentine.

©2007 Santiago Arcos editor.

José Bonifacio 1402, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

Todos los derechos de la edición en castellano reservados. La reproducción total o parcial de este libro en forma idéntica o modificada por cualquier medio mecánico, electrónico o informático, incluyendo fotocopia, grabación, digitalización o cualquier sistema de almacenamiento y recuperación de información, no autorizada por los editores. Viola derechos reservados.

ISBN 978-987-1240-26-5

SANTIAGO ARCOS EDITOR

## INTRODUCCIÓN

Esta selección no tiene por objeto analizar la confrontación directa entre el cine y la pintura tal como se manifiesta en los films de ficción biográfica como *Sed de vivir* de Minelli, en los documentales pedagógicos como el *Van Gogh* de Resnais, o en los aún más excepcionales "documentales-acontecimientos" como *El misterio* de Clouzot. Intentaremos poner al día aquí una relación menos evidente, más lábil y más secreta, entre el cine y la pintura. El cine compartiría ciertos problemas artísticos con la pintura, o incluso utilizaría para sus propios fines ciertos efectos que esta última ha tratado de otro modo. La naturaleza estática del cuadro, el carácter animado de la imagen cinematográfica, no oponen necesariamente el cine a la pintura; pues, a su manera, el cine se relaciona con la imagen fija; y la pintura, a su vez, se relaciona con el movimiento.

Tanto en pintura como en cine, el movimiento es múltiple. Es posible distinguir diversas clases de movimientos que atraviesan la tela o la pantalla: así, el movimiento prescrito por las pinturas de anamorfosis, que no es el de la figura sino el del ojo del espectador —el ojo debe viajar en el espacio y en el sentido—, no tiene, al parecer, ninguna relación con los movimientos involuntarios, violentos, de los trazados del *action-painting*; y sin embargo la pintura-movimiento de un Bacon parece combinarlos: anamorfosis

sin perspectiva y pequeñas dosis de *action-painting*. Asimismo, en el cine, ciertos movimientos del aparato transforman el paisaje del film, el punto de vista del espectador sobre ese paisaje y las figuras que lo habitan; por ejemplo, en los films de Cassavetes, la cámara en mano acompaña un clima de crisis y comparte la historia de los personajes, de los actores, anulando así toda distancia y todo punto de vista global, en una distorsión generalizada.

Sin embargo, el punto de vista que orienta esta selección no es analógico. Los textos aquí reunidos giran en torno de una doble hipótesis: 1) El cine sería, técnicamente hablando, heredero de la cientificación de la representación instaurada en el *Quattrocento* a través de las teorías de la perspectiva artificial (como se sabe, esta tesis, emitida por otros, ha sido objeto de una violenta controversia —resumida y analizada en el artículo “El grano de lo real” publicado en este volumen—); en cierto modo, el cine llevaría a cabo mecánicamente aquello que Alois Riegl llamaba el *Kunstswollen*, la voluntad de arte del Renacimiento: la imitación de lo forruito, la apropiación de la naturaleza mediante la representación. De ahí el “realismo ontológico” que, según Bazin, lo marca de manera ineluctable. 2) Sea como fuere, puesto que es imagen ante todo, el cine intersecta necesariamente problemas de la pintura, y, recíprocamente, la solución cinematográfica de estos problemas ha tenido una influencia determinante en la pintura del siglo XX. Es sabido que, entre los cineastas pictoralistas y entre los pintores cinéfilos, la pintura y el cine suelen citarse mutuamente. Sin embargo, aunque a primera vista no sea tan evidente, efectos tales como la puesta en abismo o, paradójicamente, el *travelling* pueden implicar en igual medida a las dos artes, e iluminarse mutuamente gracias al análisis de su utilización en una y otra.

Podemos deducir, entonces, que la pintura, más acá, más allá y, quizá, en el corazón mismo de aquello en lo cual la modernidad

la ha convertido (de su reducción sistemática a sus elementos moleculares, la mancha, la línea, el color, la forma), participa del arte dramático y de la puesta en escena. Asimismo, en ciertos casos, el cine procura escapar a la fatalidad narrativa y dramática que la industria le impone, para alcanzar los últimos componentes moleculares de la pintura, su abstracción. Ése es, por ejemplo, el deseo que parece animar a Antonioni.

En mi esfuerzo por establecer puntos de contacto, de comunicación, de cruces diversos entre cine y pintura, con frecuencia he recurrido a una estructura común a ambos: el *trompe-l'œil*, y a su reverso, la *anamorfosis*. Así pues, a nadie sorprenderá que estos términos reaparezcan una y otra vez a lo largo de los textos; tampoco lo hará la referencia recurrente a obras y a pintores célebres, en relación con dicha estructura: Holbein, Velázquez, Manet. Que estos pintores hayan sido objeto de análisis igualmente célebres (Baltrusaitis, Lacan, Foucault, Baraille) no es, sin duda, producto del azar: estos análisis, que a menudo coinciden, se prolongan unos a otros o son solidarios entre sí, tuvieron una influencia determinante en mi enfoque de los problemas locales o generales aquí abordados.

## EL GRANO DE LO REAL

Según André Bazin, habría dos clases de cineastas: aquellos que creen en la realidad y aquellos que creen en la imagen. Puede decirse, por ejemplo, que Pialat cree en la realidad y que Godard cree en la imagen (justo en la imagen)<sup>1</sup>. Siempre Lumière y Méliès...

Es posible, sin embargo, que ésta sea una distinción estrictamente francesa. Desde la perspectiva del cine norteamericano, parece menos pertinente. Los cineastas hollywoodenses que más creen en la imagen son aquellos que, aunque no lo crean, más de- sean hacer creer en su realidad. La realidad convertida en imagen; la imagen, en realidad: ése es un sueño norteamericano; y el hiperrealismo es un producto de este sueño. Es posible considerar- lo no sólo como un principio estético, un movimiento artístico, un momento importante de las artes plásticas contemporáneas, sino también como una ideología que penetra muchos aspectos de la vida norteamericana; con este mismo fenómeno puede vincularse, en lo referente al cine, toda la escuela norteamericana de los efectos especiales<sup>2</sup>. Hitchcock es, por excelencia, el cineasta que "cree

1. Juego de palabras con la fórmula creada por Godard: "No es una imagen justa, es justo una imagen". [N. del T.]

2. Alphonse Allais ya notaba este síntoma en su nueva "Esthetic". Véase *A se tordre -Vive la vie- Pas de bile!*, Bourgeois, col. 10/18, pág. 68.



en la imagen", aborrece la realidad y profesa un hondo desprecio por la verosimilitud. No obstante, esta elección radical se acompaña de una pasión maníaca, fetichista, por el documento y la construcción casi milimétrica del paisaje de Bodega Bay o de los salones de la ONU, e incluso de todo el proceso que va del arresto a la encarcelación del El hombre equivocado. El caso de Welles no es menos ambiguo, puesto que Bazin ha podido equivocarse al puntar de crear que con el plano secuencia y la profundidad de campo, además del gran angular y el contra picado, "intentaba dar al film el sentido de la ambigüedad de lo real". Así, la oposición entre aquellos que "creen en la imagen" y aquellos que "creen en la realidad" quizá sólo posea una fuerte consistencia en Francia (o, cuando menos, en Europa). En este sentido, crear en la imagen puede significar oponerse al ilusionismo propio del cine. Esto puede verse claramente en Godard. No debemos sorprendernos, entonces, si esta oposición repercute en la teoría, y da a la teoría del cine ese carácter pasional que sólo existe en Francia. Jean Mitry (en *Cinématographe*, n° 94) daba, tardíamente, una nueva prueba de ello, al volver sobre una vieja polémica, perfecta ilustración de dicha oposición: la de los efectos producidos por el aparato. A título meramente informativo, diremos que a principios de los años setenta la polémica en cuestión movilizó numerosas revistas, y no sólo de cine: *Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique*, *Positif*, *La Nouvelle Critique*, *Tel Quel*, o aun la *Revue d'Esthétique* (número especial: "Théories, lectures") y *Communications* (n° 23: "Cinéma et Psychanalyse"). La polémica determinó posicionamientos políticos y precipitó consignas que no revisaremos aquí, pero cuya historia quizá esté llena de enseñanzas.

Resumo las dos tesis antagónicas. Tesis (enunciada por Marcelin Pleyret en *Cinéthique* n° 3, posteriormente matizada en los *Cahiers* n° 226-227, desarrollada y "apuntalada" por Jean-Louis Baudry en *Cinéthique* n° 7-8): El aparato cinematográfico es un aparato puramente ideológico. Produce un código perspectivo directamente heredado

de, y construido sobre, el modelo de la perspectiva científica del Quattrocento. Escollo: La cámara no puede mantener una relación objetiva con lo real. Antítesis (emitida por Jean Patrick Lebel en *La Nouvelle Critique* y en la obra *Cinéma et Idéologie*, retomada, entonces, por Mitry en *Cinématographe* n° 94, "Les impasses de la sémiologie-mouvement de l'effet perspectif"): El aparato cinematográfico es un aparato ideológicamente neutro. Reproduce mecánicamente la percepción ocular natural. Escollo: La cámara da cuenta objetivamente de lo real enfocado.

Sin duda, los términos del debate envejecieron, y el debate mismo ha envejecido. El carácter ideológico o no del aparato ya no interesa a nadie; en una época dominada por el subjetivismo desenfrenado de aquellos mismos que en el pasado tanto se preocupaban por la objetividad, el término "objetividad" causa gracia: ¿Sabemos acaso qué es objetivo y qué no lo es?

No obstante, por muy caricaturescas que puedan parecer la tesis y la antítesis, remiten a un problema que el cine no cesa de plantearse, el de la producción de las imágenes en su vínculo con lo real. La noción de real carece aquí de precisión, pero probablemente refiera a la realidad material, que la noción de objetividad presupone como condición para la verdad. Intentaremos evaluar los límites de esta concepción.

En principio, se observará que la cuestión —menos "resuelta" de lo que Mitry se atreve a confesar en su artículo— de saber si la cámara produce "un código perspectivo heredado del Quattrocento" o un sistema de percepción conforme a la visión natural entraña un malentendido. En este caso, la discusión deriva —ignoramos con qué grado de pertinencia— de aquella que enfrentaba a panofskianos y antipanofskianos. El o exclusivo implica un debate de sordos; pues el problema es, precisamente, que la perspectiva artificial no contradice la perspectiva natural (visión binocular, curvatura del campo visual) sino en una medida, en un sentido, imperceptible. Precisamente, esto mismo cuestionan los partidarios de la "cámara-percepción-natural", sin ver que con ello escamotean la cuestión.

Así, en primer lugar debemos averiguar cuál es el sentido —si es que tiene alguno— de la siguiente pregunta: ¿el aparato establece, o no, una relación objetiva con lo real? En efecto, el escolio de cada una de las tesis determina aquello que realmente está en juego en este debate. Ahora bien, es evidente que entre el escolio y la tesis hay un hiato: del supuesto según el cual la cámara produciría un código perspectivo heredado del *Quattrocento* no se deduce necesariamente que no establece ninguna relación objetiva con lo real; por el contrario, si la perspectiva del *Quattrocento* puede ser llamada científica (como lo hace el mismo Pleynet), se debe a que ésta matematiza las condiciones de la percepción ocular y, por lo tanto, asigna un estatuto parcialmente objetivo a la representación (Panofsky analizó con claridad y lucidez las paradojas de esta “objetividad parcial” que tanto atormentó al Renacimiento y que *L'âge classique*, con Desargues y Descartes, ha sustentado). Asimismo, del supuesto según el cual el aparato reproduciría las condiciones de la percepción ocular normal, tampoco puede deducirse de manera automática que “dé cuenta objetivamente de lo real enfocado” (según los términos de Mitry), ya que la percepción ocular está, por su estructura misma, sujeta a la ilusión; y, por ende, la reproducción (sea mecánica o no, pese a lo que parece creer Mitry, en este caso, es un hecho absolutamente secundario) de sus condiciones equivale a constituir un *trompe-l'oeil*, una máquina ilusionista.

A la inversa, una imagen puede ser perfectamente objetiva sin por ello reproducir el espacio, la realidad, tal como nuestro ojo la capta. Por ejemplo, la imagen que aparece en la pantalla de visualización de un electrocardiograma, de un electroencefalograma o de un tomógrafo de positrones, es una imagen objetiva (preferentemente) del ritmo cardíaco, cerebral u orgánico, aunque sea una imagen abstracta, lineal, codificada, que no reproduce ningún elemento de la realidad espacial captada por la percepción ocular normal. Sería un error, dicho sea de paso, creer que este ti-

po de imagen, gráfica, no interesa al cine; y esta creencia sería tanto más errónea cuanto que la representación concreta que de ella tiene la gran mayoría de las personas se debe, estadísticamente, más a la frecuentación de salas oscuras (la pantalla grande adora las pantallas chicas donde se inscriben grafos) que a la frecuentación de salas de reanimación. Esto prueba, simplemente, que si la cámara “produce un código perspectivo”, la pantalla puede servir de superficie de registro para un tipo de imagen no figurativa, que no sólo puede tener una función dramática en una ficción realista, sino también una función plástica o gráfica, como los rayados sobre la pantalla en las series video (como *6 x 2* de Godard: la pantalla no es la cámara, y la imagen —el producto— no es el registro (la toma).

Reproducir las condiciones de la percepción ocular normal, reproducir el espacio tal como lo capta nuestra visión, implica, por el contrario, inscribir en él una subjetividad virtual para la cual el espacio, la realidad, constituirá virtualmente una trampa (trome-l'oeil o genio maligno). El cine de ciencia ficción —un film como *La invasión de los ladrones de cuerpos*, para citar al menos un ejemplo— ilustra muy bien esta representación de la realidad como tejido de apariencias engañosas, detrás de la cual se oculta un genio maligno, al acecho bajo el disfraz de una conspiración de extraterrestres. Y el cine norteamericano en general, quizá en función del síntoma hiperrealista que lo determina, a menudo trató la realidad como una trampa que se cierra sobre una conciencia engañada, subvertida, puesta fuera de sí. El personaje hitchcockiano escruta las fallas de la realidad y queda atrapado en un mundo lleno de peligros. Por último, con las simulaciones electrónicas, el concepto mismo de realidad vacila y se disuelve. “Is it a game or is it real?” pregunta el muchacho de *Juegos de guerra*. Y la computadora responde: “What’s the difference?”.

Estas consideraciones, sin duda, valen principalmente para el cine norteamericano. No obstante, de manera más general, toda

La psicología de la percepción se ve afectada por la incertidumbre de los criterios objetivos, por la búsqueda de criterios de certeza, por un genio maligno oculto. "Ver es entrar en un universo de seres que se muestran, y no se mostrarían si no pudiesen esconderse unos tras otros o detrás de mí"<sup>3</sup>. El cine reproduce, por lo menos, esta propiedad de la visión: a partir de ella, Bazin elabora su definición de la pantalla como *cache*. Pero, si la pantalla sólo puede funcionar como *cache* en la medida en que se considere a la realidad como un todo homogéneo, sobre cuyo fondo ella recorta una visión siempre parcial, es posible demostrar el carácter ilusorio, trucado, de esta homogeneidad, haciendo aparecer la discontinuidad del decorado (el efecto *Hellzapoppin*<sup>4</sup>). Y, si bien en un principio Edgar Morin refiere la percepción cinematográfica a la "percepción objetiva", es decir, a la "ley de la constancia", que corrige la disminución aparente de los objetos según la perspectiva, restituyendo su escala y su forma racional, de inmediato agrega: "Como en el cine la constancia fue erigida incesantemente, muy pronto se abusó de su ingenuidad al ofrecer batallas navales rodadas en la fuente de las Tuileries y erupciones en el Monte Pelé hechas con fuego de leña"<sup>5</sup>.

Por lo tanto, es posible responder a la pregunta por la objetividad del aparato con respecto a lo real invocando el carácter truco de ese real, que remite a una función ilusionista del aparato. Los partidarios de la objetividad bien podrían responder que el trucaje de la realidad no es culpa del aparato, el cual se limita

3. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, col. Tel, 1945, pág. 82 [*Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1984. Trad.: J. Cabanes].  
 4. Comedia musical de 1941, dirigida por H.C. Potter (N. del F.)  
 5. Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, París, Minuit, pág. 125 [El cine o el hombre imaginario, Barcelona, Seix Barral, 1972. Trad.: R.G. Novales].

a registrar honestamente y se deja engañar como lo haría el ojo humano (todo depende, por supuesto, de lo que entendamos por "el aparato"). Así como existe una función ilusionista del cine, en la línea de Méliès, también existe una función documental, representada por Lumière.

Curiosamente, este argumento del film científico o documental parece haber molestado a Pleyret, que -en esa entrevista para los *Cahiers* (n.º 226-227) donde replanteaba ligeramente sus posiciones de *Cinéthique*- procuró abordarlo con ironía poniendo en duda la utilidad de volver "sobre la distinción entre los films de vanguardia y los documentales destinados a los veterinarios, a los médicos, a los dentistas, a los soldados de segunda clase, y aun a los diversos campos de la investigación científica."

Pero esta posición quizá pase por alto el hecho de que, justamente, y por motivos interesantes en sí mismos, el cine documental, o incluso "científico", a menudo solicitó al cine de "vanguardia", y aún más al de vanguardia que al otro: véanse los primeros films de Buñuel, los de Vertov o los del Godard de la época militante. Por su parte, Bazin insistía en el "milagro del film científico, su inagotable paradoja", la de crear espontáneamente un drama fantástico de la más pura belleza a través de la investigación más objetiva, y alababa a Jean Painlevé por haber comprendido que "la más hábil trepanación podía realizar dos postulados simultáneos, incommunicables y absolutos, a saber: salvar la vida de un hombre y figurar la máquina para descerebrar del Père Ubu."<sup>6</sup> Sucede que la ciencia suele tener efectos irracionales, repeticiones imaginarias. Sin embargo, el doble postulado que tanto maravillaba a Bazin, también, y ante todo, puede ser referido a la cámara misma, a la ambigüedad funcional del cine desde el pun-

6. Bazin, André, "Ontologie et langage", en *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1958, tomo I, pág. 39 [¿Qué es el cine?, Madrid, Riap, 1999. Trad.: J.L. López Muñoz].

llo o artístico habrá de ser (ésa es, al menos, la idea que lapidariamente plantea el artículo citado sobre Jean Painlevé). Al respecto, cabe observar una diferencia importante entre la fotografía y el cine: si este último no tuvo otra opción, por la vía del trucaje, luego del montaje y de los movimientos de aparato (en paralelo con el renovado interés de las artes por el movimiento), que desarrollarse como un espectáculo y como un arte, la situación de la fotografía, en cambio, fue y será mucho más ambigua. Aunque la fotografía sea mucho más antigua que el cine, su estatuto artístico, sociológicamente hablando, no surgió de su carácter utilitario sino en épocas muy recientes, y nunca ha dejado de coexistir del todo con él. La idea de una búsqueda puramente estética en fotografía, independiente de toda función de reportaje, publicidad, moda u otra, implica cierta pretensión y afectación. Por muy "artísticos" que pretendan ser (y que sean) los retratos fotográficos de Brassai, Cartier-Bresson, Sander, Kertész o Avedon —sin mencionar a Nadar—, nunca llegan a separarse del todo de una función de reportaje o de archivo. Esto se debe a que la fotografía posee un poder documental, analítico, que hace de ella un auxiliar indispensable y natural de las observaciones científicas, mientras que el cine, si exceptuamos las bioscopias médicas, a menudo sirve de divertido contrapunto para la ciencia.

El cine es espectáculo: vemos astronautas ingravidos caminando o dando saltos sobre la Luna. Eso sin duda interesa a las masas, pero no demasiado a los científicos. Para éstos, el cine es, naturalmente del lado de la fantasía, de lo falso; el físico Richard Feynman, en una conferencia sobre la irreversibilidad de los fenómenos físicos, evocaba ciertas secuencias de films "que se pasan al revés, lo cual provoca una carcajada general. Esas risas muestran, simplemente, que las cosas no ocurren de ese modo en el mundo real".<sup>8</sup> Por el contrario, el desarrollo de los medios científicos exige el perfeccionamiento y la invención constantes de sistemas ópticos dotados de una superficie de registro fotográfico

to de vista de la ciencia. Los partidarios de la objetividad-cámara oponían a los partidarios de la cámara-ideología el hecho de que el aparato está construido científicamente. Y de este mismo hecho deducían la conclusión implícita (de otro modo, el argumento carecía de sentido) de que el aparato funciona como un aparato científico. Ahora bien, se trata evidentemente de dos cosas muy distintas; y, desde un principio, los inventores del cine fueron conscientes de esta ambigüedad, que los dejaba perplejos respecto del porvenir de su invento: invento científico, sin duda, pero no un aparato científico.

Deleuze puso en evidencia esta ambigüedad funcional del cine en sus comienzos: nacido del análisis científico moderno del movimiento, el cine es un sistema que lo reproduce sintéticamente. Ahora bien, "¿Qué interés puede presentar un sistema de estas características? Desde el punto de vista de la ciencia casi ninguno. Porque la revolución científica era una revolución de análisis. Y si para efectuar el análisis de ese sistema había que referir el movimiento al instante cualquiera, se hacía difícil distinguir el interés de una síntesis o de una reconstrucción basada en el mismo principio, salvo un vago interés de confirmación. [...] ¿Al menos tenía el cine un interés artístico? También esto era impropio, pues el arte parecía sustentar los derechos de una más elevada síntesis del movimiento, y permanecer ligado a las poses y formas que la ciencia había repudiado. Estamos en el meollo mismo de la ambigua situación del cine como 'arte industrial': no era ni un arte ni una ciencia".<sup>7</sup>

Podemos ver que la estética de Bazin arraiga directamente en esta ambigüedad al invertirla en potencia positiva y al plantear que cuanto más "natural" o "científico" sea el cine, tanto más be-

7. Deleuze, Gilles, *L' image-mouvement*, París, Minuit, 1983, pág.16 [La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, Barcelona, Paidós, 1994. Trad.: Irene Agoff].

que permita analizar los “acontecimientos” (por ejemplo, las “cámaras de burbujeo” necesitan un dispositivo fotográfico de registro de los estallidos de las partículas).

Ahora bien, ¿el cine documental no funciona del mismo modo que la percepción natural, como conocimiento sensible del mundo? En ese caso, debe poder decirse que la “cámara da cuenta objetivamente de lo real enfocado”.

Pero, ¿de qué objetividad se trata? ¿La de la mecánica o la del punto de vista de quien la dirige? Es sabido que el documental es un género tramposo, que se presta a las manipulaciones más irrefesables, a los trucajes más insidiosos, precisamente en nombre de lo real y a causa de la aparente objetividad del aparato. Bazin ofreció al respecto observaciones célebres: si le muestran en primer plano a un cortador de cabezas que vigila la llegada de los blancos, es muy probable que no se trate de un cortador de cabezas que vigila la llegada de los blancos (“puesto que no le ha cortado la cabeza al operador”). Si le presentan una batalla que da un giro hacia la victoria, dígame que, montada de otra forma, también podría haber acabado en derrota (puesto que las tomas se hicieron necesariamente desde el punto de vista de Fabrice, ciego por definición al sentido de toda batalla).

¿Debemos exonerar completamente al aparato, al sistema técnico de registro, del efecto producido? Eso parece pensar Bazin: denuncia el engaño constitutivo de los documentales exóticos del tipo *Continentes perdidos*, “el trucaje, escribe, se realiza sobre las intenciones y la significación, sobre la organización de la materia del mundo, pero no puede, de hecho, penetrar esa materia misma”<sup>9</sup>. El registro debe situarse, entonces, del lado de esta materia misma, adherir a esta materia. El enemigo es nuevamente el

8. Feynman, Richard, *La nature de la physique*, París, Seuil, col. Points, pág. 129.

9. Bazin, André, *op. cit.*, pág. 55.

montaje: “Se podría comparar la mentira estética de este tipo de films a la del montaje cinematográfico, que crea entre los planos relaciones de sentido que la naturaleza de cada uno de ellos, tomados en forma aislada, no implica”.<sup>10</sup> El comentario (o la invisible puesta en escena) es aquello que presenta al joven indio como un cortador de cabezas. Y el montaje es aquello que transforma abusivamente la batalla en victoria (Bazin muestra que el abuso existe aun cuando el sentido del montaje corresponda al de los acontecimientos, aun cuando la batalla concluya con una victoria). La cámara, por su parte, se limita a mostrar objetivamente a un joven indio, a un tanque acelerando entre las ruinas, etcétera.

Pero, precisamente, aquello que debemos cuestionar es este “limitarse a”. En efecto, los planos tomados en forma aislada no son sino fragmentos, vistas extremadamente parciales de una realidad vasta y múltiple. No obstante, si estos fragmentos, estas vistas parciales, producen un efecto de realidad indudable, del cual el montaje se aprovecha abusivamente para imponer un sentido (Bazin oponía la univocidad del montaje a la equívocidad de la toma), se debe a que no se trata de vagas percepciones, sino de encuadres selectivos que dan a la pantalla bloques de imágenes rectangulares. La estructura del cuadro, de la pantalla, de la imagen, supone desde un principio una elección, aunque sea inconsciente, una separación entre aquello que se muestra y aquello que se oculta, una organización, aunque sea sumaria, de lo mostrado, y un rechazo de lo que se oculta. Esta organización, esta separación, esta elección, son irreductibles. Ése es el significado de la función de *cache* de la pantalla. Ahora bien, estas condiciones, que son las del registro, son radicalmente diferentes de las de la percepción natural.

Un plano no es una percepción, aun cuando funcione como

10. *Ibid.*

“imagen-percepción”. Es una disposición de volúmenes, masas, formas, movimientos. El cuadro no es el límite incierto del campo visual; es un recorte del espacio que crea la articulación, la disyunción entre un campo y un fuera de campo. El fuera de campo mismo, como sabemos, se divide: puede ser contiguo al espacio del campo o figurar otra dimensión, otro lugar absoluto.

La pantalla no es el mundo. La pantalla, dice Merleau-Ponty, no tiene horizontes.<sup>11</sup> La imagen constituye un todo, un bloque que, allí donde se sitúa, elimina cualquier otra imagen posible (de ahí la analogía posible con el paradigma lingüístico, pese a la ausencia de oposición significante), y se encadena, se articula con otros bloques de imágenes (de ahí la analogía con el sintagma lingüístico, pese a la ausencia de sistema paradigmático correspondiente).

La tesis de la cámara-percepción se basa en el argumento del documental; no obstante, este último presupone otro argumento: el del automatismo del sistema de registro cinematográfico. Se establece así una analogía entre el automatismo del sistema y el de la percepción. Pero esto sucede porque se olvida la solidaridad estructural entre el sistema de registro y el sistema de proyección, pues no se registra sino en función de la imagen, de la proyección, de la pantalla. En esta instancia, se pone de manifiesto la sordera recíproca de ambas posiciones: los partidarios de la cámara-perspectiva invocan el sistema de proyección, la estructura de la pantalla; los partidarios de la cámara-percepción invocan el sistema de registro, el proceso de la puesta en caja. Los primeros apelan al carácter “figurativo” de la imagen fotográfica o cinematográfica (en este nivel, forman un todo); los segundos replican con el automatismo del proceso químico de impresión. Llegamos así a la conclusión de que Mitry, tras señalar que la tesis de Pleynet deriva de los trabajos de Panofsky y de

11. Merleau-Ponty, Maurice, *op. cit.*, pág. 82.

Francastel sobre la constitución del espacio plástico del Quattrocento, cree plantear una objeción decisiva al recordar que estos últimos se referían “no al espacio real sino al espacio figurativo”, “a una representación, y no a un registro objetivo”. ¡Como si el registro, objetivo o no, bastara para hacer que el espectáculo de cine no fuera una representación! ¡Y como si el espacio que reproduce la pantalla, por el sólo hecho de haber sido tomado por el registro sobre un espacio real, de ningún modo implicase un espacio figurativo! Esto último resulta tanto más curioso cuanto que Mitry sabe perfectamente que el espacio al que se enfrentan los espectadores (el de la pantalla) —sin mencionar el de 2001 (que, por lo demás, integra lo no figurativo) o incluso el de Tron— a menudo no corresponde a un espacio profilmico real, sino que deriva de trucajes compuestos, desde el *cache-contre-cache* clásico hasta la mata electrónica, pasando por los simples “decorados”. Lo que sucede es que, si la imagen de cine pasa por el registro, y recibe de ella su estructura figurativa —aun cuando en la actualidad el video y el efecto Quantel, o incluso las imágenes sintéticas, pueden modificar profundamente el sistema— también procede de un universo de la imagen que la pintura, en especial, constituye. De ahí las referencias constantes de los grandes cineastas a los grandes pintores.

Por ese motivo, mientras que para el sentido común el registro en el cine está primero con relación a la proyección, dado que efectivamente la precede en términos cronológicos, para el cineasta, en cambio, lo que está primero, lo principal, es la proyección, pues la imagen final constituye el punto de inflexión *a priori* de todo el sistema. A eso se refiere Hitchcock cuando enuncia que un cineasta nunca debe dejarse impresionar por el espacio que se encuentra delante de la cámara, sino que debe tener una sola idea en mente: aquello que habrá de aparecer en la pantalla, pues la técnica cinematográfica “permite obtener todo lo que uno quiere, y realizar todas las imágenes que se han pre-

visto"<sup>12</sup>. Aun cuando constituya un momento decisivo, esencial, el registro no es para Hitchcock sino uno de los procesos –un momento necesario pero, según él, bastante redioso– de producción de la “imaginaria” de la que habla. Y aun cuando no se tenga en cuenta el rol eventual de los *story-board* –a los que, como se sabe, Hitchcock, por los motivos antes mencionados, asignaba mucho valor– que ponen en evidencia la importancia del esquema figurativo en el film (aunque también posean una función de articulación rítmica, cuasi musical, una función “diagramática”), el término mismo de “imaginaria” muestra con claridad el carácter de artefacto, y no de reflejo transparente de lo real, de la imagen cinematográfica.

Siempre es posible, entonces, independientemente de su función dramática, considerar cada plano desde el punto de vista estrictamente plástico. Pero ese punto de vista debe tener en cuenta un carácter específico de la imagen, irreductible a la función figurativa, y es allí donde, si la tesis de la cámara-percepción es ciega, la de la cámara-perspectiva es tuerca, o por lo menos miopía. En efecto, por muy artificial y artificiosa que sea la imagen fotográfica o cinematográfica, por mucho que se adecue al modo lo figurativo, por más “plástica” que se la quiera, nada puede evitar –de hecho, los partidarios de la otra tesis se basan en esta evidencia, y no en azarosas demostraciones– que algo de lo real se adhiera a esta imagen, y que sean efectivamente Cary Grant y Eva Marie Saint los que se besan ahí en el tren (y el beso puede ser “verdadero” o “falso”, *soft* o *hard*).<sup>13</sup> Hay siempre un “grano de lo real”, como quien dice un “toque de locura”, en la foto y en

12. Hitchcock/*Treffaur*, Ramsay, pág. 223 [El cine según Hitchcock, Madrid, Alianza, 1990. Trad.: R. Redondo].

13. Algo que en el cine a menudo resulta difícil discernir: ese “indiscernible” del que Klossowski hace un fetiche. Véase *La ressemblance*, Marsella, Ryôan-ji.

el cine, que excede toda figuración. El límite de la figuración es la pornografía, y hay un elemento pornográfico irreductible en la imagen fotográfica (por ende, también en la cinematográfica). Esto es aquello sobre lo cual insistía Roland Barthes en *La cámara lúcida*. De hecho, puede observarse con claridad en las fotos, inspiradas quizá en la tesis de Pleyner, que se esfuerzan por imitar cuadros antiguos: el interés de estas imitaciones reside únicamente en su fracaso, en el irreductible grano de obscuridad que reduce a nada la sublimación figurativa que intentan. Exitosas, no son más que *trompe-l'oeil* invertidos, como esa publicidad para una marca de yogurt que utiliza y anima a *La lechera de Vermeer*. Así como el placer que procura un *trompe-l'oeil* reside, según Lacan, en ese momento en que, “con un simple desplazamiento de la mirada, podemos darnos cuenta de que la representación no se desplaza con ella, que no es más que un *trompe-l'oeil*”<sup>14</sup>, es decir, frente a una representación, a una pintura, el placer reside aquí en descubrir que no se trata de una representación, de una pintura, de *La lechera de Vermeer*, sino de una figurante que vierte la leche, y (en el cine, en la tele) la leche corre efectivamente. El efecto es deliberadamente vulgar, y suele desagradar a los amateurs de arte. Sin embargo, esta reacción señala, justamente, la diferencia entre los dos órdenes de representación, e indica además que es desagradable que lo real vulgar de la foto, del cine, altere una obra sublime, así como resulta desagradable ver a esa misma obra, por menos sublimada que esté, alienada en el circuito del consumo de masa.

En cierto modo, la imagen fotográfica o la imagen de cine se consume, en efecto, como un yogurt o como un bife a medio cocer.

14. Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, Paris, Seuil*, págs. 101-102 [El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires, Paidós, 1989, pág. 119. Trad.: J.L. Delmont-Mauri y J. Sucre].

Es así —oralmente— como debemos comprender la fórmula de Christian Metz, según la cual “aun el plano más parcial y más fragmentario (el primer plano) presenta un fragmento completo de realidad”<sup>15</sup>. Y justamente en ese sentido, el cine y la fotografía se vinculan con el consumo masivo, sea cual fuere el modo de entender este término. De hecho, en el nivel del registro, hay una violencia, una voracidad más o menos grande, violencia a la que Bazin siempre ha sido sensible: la fotografía y el cine, aunque sean documentales, no pueden limitarse a registrar pasivamente el acontecimiento; llega un momento en que el deseo del público exige que lo provoquen. Ése es el estadio de lo sensorial: “Ya no basta con cazar al león si no devora a los cargadores”.<sup>16</sup>

Por otra parte, se sabe cuál es, en el orden de la imagen, el límite de lo sensorial: es lo insostenible. Ahora bien, este límite, variable y fluctuante, no cesa de retroceder, tal como lo demuestra la publicación cada vez más frecuente de fotos médicas legales atroces, o el hecho de que en el cine no basta con matar a un hombre si no se lo descuartiza vivo con una sierra eléctrica. Bazin analiza este punto como complejo de Nerón. Que el “complejo” en cuestión remite a ese “grano de lo real” es evidente. Pero este grano de lo real, que debemos distinguir de aquello que suele llamarse “impresión de realidad”, da cuenta de un resto no sumado de la imagen fotográfica o cinematográfica. No es casual que Nerón fuera un artista fallido. Por motivos similares, el cine y (aún más) la fotografía tardaron en ser reconocidos como artes completas. Representan una profunda mutación del estatuto de la imagen, de la producción y del consumo de la imagen.

15. Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968, tomo 1, pág. 117 [Ensayos sobre la significación en el cine, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. Trad.: M.T. Cevascol].

16. Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1958, tomo 1, pág. 47.

Las fotografías que imitan cuadros de grandes maestros suelen fracasar; pero ese fracaso debe distinguirse de una simple imitación pictórica imperfecta. En cierto sentido, puede decirse que se trata de un fracaso buscado, programado por el aparato: éste hace surgir ese residuo que Barthes llama *punctum* y que, como “sentido obtuso” o “tercer sentido”, irreductible al circuito del intercambio simbólico o informacional, marca, por un lado, “lo in-significante”, “lo fútil, lo trivial”, y, por otro, “el límite, la inversión, el malestar y, quizá, el sadismo”.<sup>17</sup> Este advenimiento de lo insignificante y del sadismo en la imagen es característico del mundo contemporáneo. Desde este punto de vista, el argumento histórico-ideológico de Pleynet o de Baudry, según el cual la cámara tendría como función prolongar el espacio escenográfico (pectivo) clásico, destruido o deconstruido por la modernidad pictórica, es un contrasentido. Por el contrario, aquello que de un tiempo a esta parte ha comenzado a invadir la imagen, aquello que precipita la destrucción del espacio plástico clásico (Cézanne, el cubismo...) es lo insignificante, la indiferencia y la mutación de la imagen implicada por la fotografía, es decir, aquello que Walter Benjamin llamaba “la reproducción técnica masiva”.

Si, para nosotros, Manet aparece como el pintor más moderno del siglo XIX, y no sólo como un “precursor” de la pintura moderna, es porque su pintura se hace soberanamente eco de esa indiferencia, de ese “deslizamiento hacia la indiferencia”, del que habla Bataille y que condice con la indiferencia de la fotografía, del objetivo. Y aun sus obras menores nos parecen más modernas que un cuadro de Gleize o de Marcoussis, pues aquello que nos sensibiliza en el cubismo es menos el espíritu de seriedad de la construcción de un nuevo espacio plástico que el hu-

17. Barthes, Roland, “Le troisième sens”, en *L'Obvie et l'obrus*, Paris, Seuil, pág. 53 [Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces, Barcelona, Paidós, 1986. Trad.: C. Fernández Medrano].



mor de los *papiers collés*. Los *papiers collés* representan lo mismo que la fotografía: lo insignificante, la subversión de la imagen por lo insignificante.

Un pintor como Erró, al reproducir sobre el mismo plano astronautas de la NASA y La Fuente de Ingres, pone en evidencia esa mutación de la imagen que estamos viviendo. Sin duda, algún día, estos rasgos de humor plásticos ya no divertirán a nadie o parecerán enigmáticos; pero, para nosotros, representan el corte entre el museo y la calle, e indican que ese corte no pasa por el fin de la imagen ilusoria, de la imagen perspectiva, sino por un cambio aún más insidioso y profundo: el advenimiento de las imágenes de masa, de las imágenes cualesquiera, de las imágenes insignificantes.

Lo insignificante no excluye lo sensorial; por el contrario, lo sensorial procede de él. En efecto, porque las imágenes tienden masivamente hacia la indiferencia, hacia lo insignificante, persiste una exigencia de sensorial: es el shock de las fotos en detrimento del peso de las palabras. Como escribía Barthes sobre la fotografía traumática (el león que se come a los cazadores): ella es justamente "aquella donde hay que decir: la foto-shock es, por su estructura, insignificante".<sup>18</sup>

Lo insignificante no es nada. Tiene sus exigencias, su lógica propia, que lo significante debe tener en cuenta. Y si no excluye lo sensorial, tampoco excluye lo perturbador: prueba de ello, las reacciones primitivas ante los efectos del cine, agrupadas bajo el nombre "impresión de realidad".

Cuando Mirry o Deleuze dicen que el cine opera a partir de una imagen cualquiera, quieren decir que el fotograma, esto es, el registro de un momento cualquiera a 24 fotogramas por segundo, equidistante sobre la banda filmica de los momentos, de los fotogramas sucesivos, permite la reproducción del movimiento en el desfile de la proyección. Es un corte indiferente de la duración

que no vale por sí mismo, que no forma, entonces, una imagen en sí misma significativa o significante (salvo en segundo grado, a condición de haber sido extraída de la banda filmica y erigida en fotografía autónoma), que sólo vale al fundirse, al disolverse en el movimiento de la proyección para dar la imagen-movimiento sobre la pantalla. Hay, pues, un carácter esencialmente disuelto, que desaparece, evanescente de la imagen cualquiera, que de hecho se refleja en la pantalla, en esa facultad inherente al cine, que comovió tanto a los primeros espectadores del Café Indien. Y que más tarde constituyó la materia de los interludios de la edad de oro de la televisión, esa facultad de reproducir exactamente todos los efectos naturales de disolución, humos, aguas corrientes, olas, reflejos danzantes. Pero, si la imagen-interludio recupera, en una suerte de Aufhebung estético, la desaparición de unos en otros de los fotogramas (imágenes cualesquiera, instantes cualesquiera), esta recuperación estética no constituye menos un tipo de imagen que, en un segundo sentido del término, es la imagen cualquiera por excelencia: el cliché y, en este caso, el cromo. "Cualquiera" quiere decir aquí "banal", "estereotipado", "convencional". Es un registro muy distinto, pero eso no quiere decir que no tenga ninguna relación. Entre el fotograma y el cliché, entre la imagen cualquiera y la imagen de masa como cliché, hay una diferencia que es la de la producción y del consumo; pero también hay un vínculo que se deduce de la conversión automática de la imagen producida en imagen consumida. No es casual que los clichés también sean llamados "torta de crema". La "torta de crema" es la imagen cualquiera en el doble sentido del término: es el *gag* saturado por la repetición, el estereotipo por excelencia, pero es sobre todo el efecto cinematográfico primario, arcaico, si se quiere, que no cesa de operar, del movimiento. Se sabe que las "tortas de crema" del cine no están hechas para ser comidas: si "the proof of the pudding is in the eating", la prueba de la "torta de crema" es que alguno la reciba en pleno rostro. Se prueba al estallar, despararramarse, des-

18. Barthes, Roland, "Le message photographique", en *L'Obvie et l'obtus*.

hacerse en pedazos, chorrear. Es uno de esos movimientos disueltos que desde Lumière marcan la especificidad del cine, aunque en este caso al servicio de una satisfacción oral-anal, que el burlesco desencadena. El movimiento hace reír, pero al modo de una acción frenética, catastrófica, que desmantela todo y acaba en pantanos, olas de barro, salpicaduras de pintura. Y las primeras intrusiones de Chaplin en el sonoro, en el cine hablado, consistirán en inventar gags sonoros basados en borborismos, eructos irrimibles, incongruencias, seudo-lenguas obscenas como el seudo-francés sentimental-sexual de los *Tiempos modernos* (la canción) o el seudo-alemán feroz del *El gran dictador* (los discursos de Hinkel).

## EL PLANO-CUADRO

“El plano, es decir, la conciencia...” (Gilles Deleuze) ¿En qué sentido el plano es la conciencia? Sin duda, en el sentido de que la conciencia es movimiento, ya que el plano es la imagen-movimiento. El plano representa asimismo la conciencia del cine, en la medida en que cada nueva figura de cine –en el sentido en que se habla de las figuras de la conciencia en Hegel– ha encarnado en la elección de un nuevo tipo de plano, o en una nueva relación entre planos: así, el primer plano y el plano secuencia fueron, en distintas épocas, elementos clave de una nueva conciencia del cine, en pos de la cual se luchaba.

El movimiento implica que un film no es un cuadro, que un plano no es un cuadro. Sin embargo, a partir de la noción de plano (el desglose [détourage] en el tiempo y en el espacio que esta noción presupone), los cineastas pueden compararse con los pintores. Godard, por ejemplo, se compara con Tiziano, que pintaba mujeres jóvenes a los noventa años; o Garrel, que hablaba de sus “modelos”; y aun Bresson o Eisenstein, que componían sus planos de acuerdo con la regla del número de oro. Pero no sólo existe la cámara y el actor; entre ambos está el plano, que puede ser pensado, construido, compuesto como un cuadro. El plano posee un valor plástico, que aparentemente fue relegado en los años sesenta y setenta, época de las imágenes sucias, de los planos disueltos, y que en la actualidad re-

torna con ostentosa violencia a través de las imágenes impecables, dibujadas, hiper-construidas, de los clips, de la publicidad y de las “nuevas imágenes”. La fabricación de planos sería aquello que acerca el cineasta al pintor, el cine a la pintura.

De hecho, en ciertos casos extremos, puede ocurrir que un cineasta imite deliberadamente, en tal o cual plano de uno de sus films, un cuadro célebre. La publicidad—por citar un ejemplo trivial— suele valerse de este efecto, e instrumentar el prestigio del cuadro, de la pintura, para realzar el valor de un producto. Este efecto también puede tomar la forma de un guiño cultural, como la imitación de una pintura de Balthus en un plano de *Péril en la demeure* [efecto subrayado de un calendario insistente]. El empleo de este procedimiento puede, no obstante, ir mucho más allá. El enfrentamiento entre cine y pintura, entre plano y cuadro, puede ser explícito, violento, dramático; o, por el contrario, el carácter alusivo de la imitación puede remitir a un profundo secreto del film.

En *Passion de Godard*, por ejemplo, los grandes cuadros románticos o barrocos, parcialmente reconstituidos bajo la forma de cuadros vivientes, son sacudidos, dislocados por los violentos movimientos de la cámara o de los modelos mismos (no logran quedarse quietos, se estremecen o rebelan contra su forzada inmovilidad); todo sucede como si en el film hubiera una lucha, un violento altercado entre el cine y la pintura. Esta diferencia inscripta, esta disyunción acentuada entre el movimiento del plano y la inmovilidad del cuadro tiene un nombre: se llama dialogismo. El plano-cuadro tiene una función dialógica. Ambivalencia, discurso a dos voces, mezcla inestable entre lo alto (la pintura) y lo bajo (el cine), entre el movimiento (el plano) y la inmovilidad (el cuadro).

Esta ambivalencia se encuentra en Pasolini, por ejemplo en la *ricotta*, donde se parodia la Descendimiento de Cristo de Pontorico. Se trata de un homenaje al pintor, y, de manera más general,

1. Film de Michel Deville, 1984. (N. del E.)

a toda la pintura toscana del Cingheto: una suerte de rúbrica estética paralela a la ficción. Pero es preciso señalar que este homenaje tiene un carácter profundamente paródico y, dado el tema del film—el hambre, el queso, el miserable figurante que atrae todo el cuadro hacia lo bajo—, específicamente carnavalesco. Una vez más, se trata de una mezcla inestable, de una suerte de revolución estética de la jerarquía de lo alto y lo bajo, cuyo emblema es el oxímoron<sup>2</sup> del cuadro viviente (puesto que es un movimiento inmóvil).

El problema del plano-cuadro, aquello que lo convierte en una figura cinematográfica aparte—más allá de los desvíos hacia el cliché o el guiño cultural ya mencionados—, es el siguiente: cómo constituye una pausa en el movimiento del film, parece no poder integrarse al conjunto, al ritmo narrativo. Así, el plano-cuadro es profundamente a-narrativo, y por esa razón pudo ser utilizado por aquellos cineastas—como Godard o Pasolini— que privilegiaban la puesta en escena y la plástica en detrimento del guión y de la línea narrativa. No obstante, existen casos en que se integra a la ficción, e incluso llega a ser un elemento importante de esta última, aunque de un modo muy particular y secreto.

En *La marquesa de O*, Rohmer filmó a Edith Cléber—en la escena que precede a la violación, núcleo elidido del relato— con el vestido y la postura desmayada de la mujer dormida de *La Pesadilla de Füssli* (pintor más o menos contemporáneo de Kleist). ¿Esta alusión, no necesariamente hecha para ser comprendida, opera sólo como verosímil cultural o posee además un carácter necesario (para retomar aquí una distinción aristotélica a menudo utilizada por Rohmer en sus textos teóricos)? Su significación es,

2. Oxímoron: de *Oxymoron* (griego), de *oxys*, “puntiagudo”, y *moron*, “blando”. Reunión de dos términos que se excluyen mutuamente. Ejemplo canónico: “Esa oscura claridad...”. El cuadro viviente, en tanto movimiento inmóvil, es un oxímoron.

o bidimensionales. Un simple pestaño, un tic facial o un conjunto circular orquestado de gestos lentos despiertan dudas, ponen en marcha la interpretación: toda la representación se vuelve problemática. El cuadro viviente, ese *oxímoron* encarnado, es un monstruo compuesto, una esfinge que plantea acertijos al espectador-Edipo. ¿Qué quieren decir esos cuadros? ¿Por qué están allí? ¿A qué misterio, a qué crimen, a qué culto secreto remiten? Tales son las preguntas transmitidas por el personaje del coleccionista y por la voz en *off* que lo duplica.

Homenaje, parodia o enigma, el plano-cuadro supondría siempre, no sólo un reconocimiento cultural por parte del público, sino también una invitación a la lectura, al desciframiento. Sin embargo, al igual que un plano o una escena de film, un cuadro no necesariamente pide ser descifrado. Un cuadro puede simplemente darse a la mirada de los otros; y ya se conoce la radical oposición establecida por Godard entre visión y lectura, así como su reivindicación de la primera contra la segunda. Asimismo, suele decirse que Jean Renoir evocaba, espontánea o voluntariamente, en sus propios films la luz y la textura de los cuadros de su padre: en ninguno de estos casos se ocultan oscuras significaciones, ni se evidencian lagunas de sentido que exijan una interpretación.

Sin embargo, es probable que la evidencia, en el ámbito de la pintura, siempre sea una evidencia en *trompe-l'oeil*, como lo revela un vasto sector de dicho ámbito, desde el invento de la perspectiva artificial, las construcciones en abismo y las anamorfosis del *Quattrocento* hasta las sucesivas revoluciones de la época moderna, pasando por las alegorías manieristas, las convulsiones barrocas, las retorcidas puestas en escena de Velázquez o —en el umbral de la modernidad— aquellas, misteriosas, de Manet. En otras palabras, casi todo. Pues la pintura es un discurso que calla; legitima el comentario interminable, habilita una lectura conjetural por definición, permite infinitos replanteos. El manierismo se extiende a la exégesis misma, como bien lo ilustran los lectores

por lo menos, compleja; sobre todo si consideramos que la imagen del incubo presente en el cuadro de referencia fue elidida del plano —así como la violación lo fue del relato—. La pesadilla es una pesadilla erótica y, por esa elipsis en la imagen que remite a la del relato, el plano puede ser considerado no sólo como la metonimia de la violación que seguirá, sino como la metáfora de su elipsis. Al señalarse secretamente (puesto que su significación está cifrada) como alusión a un acontecimiento secreto, se convierte a un mismo tiempo en la metáfora del secreto mismo que motiva el relato de *La marquesa de O*. Estas significaciones veladas tienen un efecto cuasi-manierista. Nótese, de paso, que el secreto es un tema recurrente en el cine de Rohmer, y que la figura que le corresponde, la elipsis, está en el centro de casi todos sus films. Todos o casi todos se fundan sobre la elipsis de una imagen-clave, sobre la elipsis de un secreto. Desde ese punto de vista, *La marquesa de O* y *Perceval el galo* están la misma línea de los Cuentos morales y de las Comedias y proverbios.

Parodia, homenaje o enigma, en todos los casos el plano-cuadro suscita un desdoblamiento de la visión que le da a la imagen un carácter de misterio, tanto religioso como policial. Al énfasis vertical, a la *ekphrasis* barroca de los cuadros vivientes de la *Pasión* de Godard, puede oponerse el sordo misterio, el misterio crepuscular, de los films inspirados en Klossowski. El caso del plano-cuadro se complica y particulariza aún más en este ejemplo. En efecto, en *Roberte de Zucca* y en *Hipótesis de un cuadro robado* de Ruiz (basado en el *Baphomet*), los cuadros vivientes no imitan verdaderos cuadros célebres sino pinturas imaginarias, las del ficticio pintor convencional Tonnerre. Ya en las novelas de Klossowski, *Roberte esta noche*, *La Revocación del Edicto de Nantes*, las fotos y los cuadros pedían ser interpretados en función del equívoco de los movimientos que fijaban. Pero el cine duplica este equívoco, lo multiplica vertiginosamente. En *Hipótesis de un cuadro robado*, todos los movimientos remiten al enigma de los cuadros, vivientes

de Carpaccio o de Uccello, Michel Serres o Jean-Louis Schefer. Y un film como *L'Hypothèse du tableau volé* constituye una puesta en escena irónica de ese laberinto de "especulaciones", de ese interminable espejismo de reflexiones y reflejos engañosos que el espacio conjetural del cuadro, viviente o no, habilita. El film se convierte en cuadro: atrapa al espectador (como a una mosca en una telaraña), y desencadena el comentario (con el personaje del coleccionista y la voz en *off* que lo duplica). De todas partes surgen trampas, fabulaciones, falsas pistas, preguntas que suscitan nuevas preguntas. La paranoia se instala; se perfila en el horizonte la figura del complot. La dialéctica del plano y del cuadro remite a la duplicidad fundamental de la puesta en escena, otro nombre del dialogismo antes mencionado. El espectador, entre plano y cuadro, es víctima de un engaño que se confunde con el film en su conjunto, es decir, con el mundo (en otro film de Raoul Ruiz, *Las tres coronas del marinero*, se dice que "el mundo es mentira").

El cine de Ruiz representa, sin duda, un caso aparte. Pero podemos adelantar que la mentira, el engaño, la falsa evidencia y la figura de la desmentida—su correlato ambiguo—son algunos de los elementos fundamentales del cine. Se sabe que el cine es, por definición, una máquina ilusionista. Ése es, incluso, el rasgo que lo vincula con la pintura, a través del *trompe-l'oeil*. ¿Será el *trompe-l'oeil* el denominador común del cine y de la pintura? ¿Del plano y del cuadro? Es importante señalar al respecto que, durante mucho tiempo, el cine fue menospreciado como arte a causa de su carácter de atracción ilusionista destinada a las masas. La pintura fue condenada por motivos similares: y el *trompe-l'oeil* en particular fue denunciado como una diversión de segundo orden, como una mera proeza de ilusionista, que nada tenía en común con la verdadera pintura, con la verdad en pintura. No obstante, desde Baltrusaitis, ese punto de vista se ha invertido; se tiende a situar el *trompe-l'oeil*—como en los mitos antiguos de Zeu-

xis y Parrasios—en los confines, y aun en el centro mismo, de la pintura.

El *trompe-l'oeil* es aquello que, desde el ámbito de la pintura, solicita al cine con mayor fuerza. Aún más: es aquello que, desde la pintura, se ha integrado técnicamente al cine, al menos desde Méliès. Ahora bien, ¿qué es un *trompe-l'oeil*? Es una representación que se revela en dos tiempos como la ilusión de un espectáculo real y como ilusión de realidad. La conciencia y el cuadro, o dicho de otro modo, el plano y el cuadro, que en un primer momento se confundían en la ilusión de realidad, se separan bruscamente el uno del otro. Esa escisión, y no la ilusión, constituye el goce del *trompe-l'oeil*: "¿Qué nos seduce y nos satisface en el *trompe-l'oeil*?—pregunta Lacan— ¿Cuándo nos cautiva y nos regocija? Cuando, con un simple desplazamiento de la mirada, podemos darnos cuenta de que la representación no se desplaza con ella, que no es más que un *trompe-l'oeil*. Pues en ese momento aparece como otra cosa que lo que se daba, o más bien, se da ahora como siendo esa otra cosa."<sup>3</sup>

Así pues, el *trompe-l'oeil* pone en juego una dialéctica de la ilusión y de la desmentida. Eso mismo subrayan las anamorfosis al dar una significación de vanidad, de nada (el punto de vista anamórfico) al artificio de la ilusión primera. Ahora bien, es evidente que el punto de vista anamórfico, es decir, "el desplazamiento de nuestra mirada", tiene un rol fundamental en el cine, por un doble motivo: si el espectador de un cuadro es capaz de operar dicho desplazamiento (dado que está en movimiento), el espectador de cine, en cambio, es incapaz de llevarlo a cabo, y delega ese poder en la cámara. La cámara es un ojo móvil, y esa movilidad funciona en

3. Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, Paris, Seuil, págs. 102-103* [El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Buenos Aires, Paidós, 1989, pág. 119. Trad.: J.L. Delmont-Mauri y J. Suredel].

ciertos casos como un factor de verdad, de desmentida; en efecto, en el cine, todo movimiento se lleva a cabo, por partida doble, en un espacio físico y en un espacio moral (o, si se prefiere, intelectual), y así debe entenderse la famosa sentencia según la cual el travelling es una cuestión de moral —en especial el travelling, dado que el movimiento constituye una cuestión de moral por excelencia—. Es decir, el movimiento como desmentida de la profundidad ilusoria. Tomemos el caso de esos cuadros de un género particular, que no fueron hechos para ser vistos como cuadros, esos paisajes en trompe-l'œil destinados a crear la ilusión de una gran profundidad de campo en los planos filmados en estudio, es decir, aquello que suele llamarse “decorados” [découverts]<sup>4</sup>. No son trompe-l'œil en el sentido clásico, puesto que, en principio, no están hechos para ser “descubiertos” como tales; no deben dar lugar, si se quiere conservar la ilusión de profundidad, a ese segundo tiempo de la mirada, a ese desplazamiento, a esa escisión de la conciencia, en que Lacan sitúa el goce del trompe-l'œil. En suma, teóricamente no fueron creados para ser anamorfosados. Su función es confirmar, mediante una ejecución hiperrealista, la impresión de realidad. Sin embargo, suele ocurrir que esa función se pervierta. Podemos evocar la célebre *découverte* de *Marnie*, el “barco en la calle” (cuyo efecto artificial, más o menos buscado por Hitchcock, sin duda está vinculado al hecho de que el film se “remonta” a una escena primitiva). O bien los films de Syberberg, que provocativamente quiebran la continuidad entre el fondo y el primer plano. Citaré a continuación dos ejemplos, extraídos de films recientes, donde la anamorfosis se produce a partir de una perfecta ilusión óptica.

En *París, Texas*, en el comienzo del film, vemos al hermano de Travis hablando por teléfono (inalámbrico) en un exterior, con un fondo de cielo azul y rascacielos. Ahora bien, no hay tal cielo azul

ni tal rascacielos, y la escena no se desarrolla en exteriores, como lo revela el plano siguiente, tomado desde más lejos y desde otro eje: en realidad, Dean Stockwell llama desde su lugar de trabajo, un vasto taller donde se apilan paneles publicitarios gigantes; el cielo azul y el rascacielos no existirían sino en dos dimensiones: sobre una tela pintada. Un efecto semejante se encuentra, aunque mucho más subrayado, y aun cómicamente repetido como gag, en *Doble de cuerpo* de Brian de Palma, cuando el héroe, actor en busca de trabajo, va errando por el laberinto del estudio donde unos obreros transportan unos “decorados”. Como por unos instantes lo vemos caminar paralelamente a ellos, y perpendicularmente a la cámara, el paisaje parece cambiar bruscamente detrás de él, y el ajeteo del estudio queda eclipsado durante unos segundos por un atardecer en el desierto. Un cambio de eje, la divergencia de los movimientos, descomponen casi en el acto la ilusión.

Por supuesto, este efecto es interesante porque no es arbitrario, sino que remite, como el plano-cuadro de *La marquesa de O*, al contenido de la ficción. Es una suerte de advertencia secreta al espectador, que lo incluye en la historia mediante la identificación con el personaje y, a la vez, lo intima discretamente a no inclinarse demasiado en ella; le muestra, con disimulo, que esa identificación es un engaño, y que ese engaño es el tema mismo del film —y, en efecto, la continuación lo prueba—. Todo sucede como si el film enunciara paralelamente a los acontecimientos: “Vea, usted es objeto de una ilusión óptica, como el personaje cuya historia le estamos contando”. Es evidente en *Doble de cuerpo*, pero también lo es en *París, Texas*. En ambos casos, el nombre de la ilusión da su título al film.

Así pues, el plano-cuadro y su eventual anamorfosis instalan en el cine la cuestión de la mentira, de la ilusión, del engaño y sus derivados, para producir un discurso a dos voces o a múltiples voces. Esta cuestión está ligada a la de la polifonía cinematográfica. Curiosamente, Rohmer habría sido uno de los primeros en

4. *Découverte*: elemento del decorado (escénico, cinematográfico) [N. del T.].

señalar —mucho antes de filmar sus primeras películas— la importancia de la cuestión: “En la escena del galpón de Puertas de la noche —señalaba Rohmer en 1948—, la debilidad del texto de Prévert (el diálogo entre Yves Montand y Nathalie Nattier) radica en que remite, como en un relato teatral, a un imaginario situado en un ‘más allá’ del film. Por el contrario, la secuencia del Crimen del señor Lange, donde René Lefèvre relata a Maurice Baquet su tarde de domingo, es excelente por un doble motivo: se hace alusión a una escena precisa de ese film, pero ese relato es una mentira”. Rohmer opone así el cine al teatro, alegando que en este último “jamás se miente”, ya que “la palabra no constituye un simple medio para actuar sobre los demás, sino que vale siempre por sí misma, o, si se quiere, fuera del tiempo”; y Rohmer se lamenta: “no se miente lo suficiente en el cine”.<sup>5</sup>

Pero, ¿es absolutamente cierto que nunca se miente en el teatro? ¿Y las estratagemas, los complotos de Shakespeare, los disfraces de Marivaux, las ilusiones de Corneille, los placares de Feydeau? ¿Y Los enredos de Scopin (Molière), y La falsa criada (Marivaux), y El mentiroso (Corneille)? En efecto, no cabe duda de que el teatro pone en juego la ilusión y la mentira, mediante todas esas maquinaciones, esos travestisimos, esas máscaras diversas. No obstante, ¿acaso vemos, estrictamente hablando, a todos los personajes que los encarnan —los Matamoros, los Arlequines, o los diversos villanos del teatro isabelino—, acaso los vemos, para hablar con propiedad, mentir?

Cuando Matamoros relata hazñas hiperbólicas e imaginarias, miente sin duda; pero eso no es lo importante. Lo importante es que de esa manera se define ante los espectadores —y también ante los demás personajes de La ilusión, que no creen ni una palabra de lo que

5. Rohmer, Eric, *Le Coût de la beauté*, Cahiers du cinéma, col. Ecrits, pág. 39 [El gusto por la belleza, Barcelona, Paidós, 2000. Trad.: Joseph Torrell].

dice— como el bufón cobarde y fanfarrón que encarna. Está completamente expuesto ante los espectadores por la cuarta pared del escenario. Cuando Yago, mediante el estratagema del pañuelo, le hace creer a Orelo que Desdémona lo engaña con Casio, miente, sin duda, pero eso no es lo importante. Lo importante es que la credulidad de Orelo, su amor vulnerable a causa del color de su piel, contribuye al éxito de la maquinación. En el teatro, la maquinación y el travestisimo deliberrado de las apariencias sólo pueden funcionar si las apariencias en cuestión están plenamente expuestas ante la mirada del espectador. En pocas palabras, el teatro no tolera un espectador engañado. Los personajes pueden serlo, pero no el público. Es cierto que algunas obras teatrales, por ejemplo *L’Illusion*, no funcionan de ese modo. Pero no lo hacen precisamente porque ponen en escena los mecanismos mismos del teatro, situando al público en abismo.

A la inversa, la novela y el cine involucran al público en la acción engañándolo al mismo tiempo que a sus personajes. No hay cuarta pared abierta en la novela ni en el cine. La cuarta pared siempre está más o menos oculta. Y es entonces cuando puede desplegarse la verdadera naturaleza de la mentira, es decir, no la corrupción de las apariencias, sino la del ser mismo. Fue Dostoyevski quien inventó la mentira moderna, la de la novela y la del cine. La verdadera mentira no es la mentira intencional, destinada a perder al otro o a burlarlo, que muestra el teatro; es la mentira involuntaria, la mentira de todos los días, que el ser extraviado improvisa porque necesita salvar las apariencias (no destruir las) y que a menudo lo corroe hasta su muerte.

Si no podemos considerar como verdadera mentira a la mentira teatral, se debe a que esta última es demasiado “perfecta”, demasiado “sólida”, demasiado eficaz o ineficaz para parecerse a la mentira real del discurso. Sólo la mentira en apariencia anodina, sólo la mentira improvisada y mediocre, traduce la esencia misma de la mentira; y de eso se trata, eso se muestra en la novela y en el cine. Comprendemos, entonces, qué es aquello que separa las habladas

rías de los bufones en la comedia clásica de la narración anodina y mentirosa de René Lefèvre en el ejemplo citado por Rohmer: los se para la barrera de la realidad. Lefèvre disimula la realidad, y no sólo la verdad; la trama misma de la realidad se ha corrompido. En el fondo, no hay cabida para la mentira en el teatro, simplemente porque la mentira funciona en él como el modo de ser retórico de un carácter, que puede ser el mentiroso o el engañador; mientras que en la novela o en el cine la mentira no es de nadie, radica en el ser mismo; por el contrario, el decir verdadero aparece como lo más difícil, lo más extraño, lo insólito por excelencia, y está destinado a los momentos cruciales que nos arrancan lágrimas. El hombre común del cine o de la novela está atrapado en la mentira que constituye al cine y a la novela; todo el drama consiste en llevar esa trama de mentiras hacia un punto de verdad.

Béla Balázs da un ejemplo sensorial de esta función de la mentira como función polifónica en el cine: "Un día, Asta Nielsen representó el papel de una mujer que había sido sobornada para seducir a un joven rico. El hombre que la obligaba a ello la observa disimulado detrás de una cortina, a la espera del resultado. Consciente de ser espía, Asta Nielsen simula sentimientos amorosos. Lo hace de manera convincente; su rostro refleja toda la gama de la mímica amorosa. Percibimos que se trata de una actuación, que es algo falso —tan sólo una máscara—. En el transcurso de la escena, Asta Nielsen se enamora realmente del joven. Sus rasgos cambian de un modo imperceptible, puesto que hasta entonces también había mostrado amor —y lo había hecho a la perfección!—. Pero, ahora que realmente se había enamorado, ¿qué más podría mostrar? Apenas un destello diferente, casi imperceptible, inmediatamente reconocible, que hace que la expresión de aquello que antes era simulado se convierta en la expresión de un sentimiento profundo, auténtico. Pero, de pronto, Asta Nielsen toma conciencia de ser observada. El hombre oculto detrás de la cortina no debe leer en su rostro que ha dejado de actuar. Enton-

ces, simula mentir. Un nueva variación, ahora a tres voces, aparece en su rostro. Pues su actuación primero simulaba el amor, y luego la mostraba sinceramente. Sin embargo, ella no tiene derecho a este sentimiento. Su rostro vuelve a mostrar, entonces, un amor falso, simulado. Ahora su simulación se ha convertido en una mentira. Nos hace creer que miente."<sup>6</sup>

En cierto modo, esta escena representa una anamorfosis en dos niveles. Se entiende cómo un Raoul Ruiz podría divertirse multiplicando su efecto. Pero aquello que posibilita este efecto, esta anamorfosis múltiple, es una función específica del cine —que también opera en el ejemplo dado por Rohmer—: el fuera de campo. Se trata "del hombre oculto detrás de las cortinas" o, en *El crimen del señor Lange*, de "la tarde del domingo". Si nunca se miente en el teatro, es porque en él no hay fuera de campo; y aquello que Rohmer reprocha a la secuencia incriminada de *Pueblas de la noche* es precisamente la referencia a un "más allá" que no es un fuera de campo. El plano es la conciencia en la medida en que pone en juego la potencia del fuera de campo (su potencia dialógica, polifónica), y es aquello en lo cual la pintura manierista, como ninguna otra, solicita al cine —en la medida en que ha intentado, como ninguna otra, poner en juego en el espacio del cuadro, que teóricamente la excluye, esta función múltiple del fuera de campo: en el retrato de Lodovico Capponi de Bronzino, por ejemplo, se le muestra al espectador una figura en un medallón, al tiempo que se la tapa, cegándola, con el dedo índice—.

6. Balázs, Béla, *Le Cinéma*, Paris, Payot, 1979, págs. 59-60. Citado en un excelente número de la *Revue Belge du cinéma*, n° 10, invierno 84-85, dedicado al "Primer plano". [El film, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, trad. Enric Vázquez]



## EL OBJETIVO DESCONCERTADO

### LO CERCANO Y LO LEJANO

Alles nahe werden fern: "Todo lo que estaba cerca se aleja", dice Goethe en un verso que evoca el crepúsculo. La perspectiva es ese crepúsculo de las cosas. A la inversa, con el despertar de la modernidad, todo lo que estaba lejos se acerca. Si es cierto —como afirma Paulhan— que la pintura moderna elabora un espacio de naturaleza táctil, un espacio que es aprehendido por el tacto antes que por la visión, como si los ojos debieran convertirse en dedos, si eso es cierto, entonces, una construcción semejante se alzaría sobre un fondo de destrucción, la destrucción de las lejanías. Esta destrucción es aquello que primero notaron los contemporáneos. En efecto, una de las cosas que, en la pintura de Manet, más llamó la atención de sus admiradores y de sus detractores fue este aplanamiento de la perspectiva en sus composiciones, esta visión telescópica de los planos, como vistos por un teleobjetivo (que aún no existía).

Eso es lo que Proust buscaba destacar al comparar en sus descripciones los efectos de la fotografía con los de la pintura imaginaria de Elstir, cuya figura tanto le debe a Manet. Todos los efectos de esta pintura se reducen a la ilusión de un acercamiento inédito, a una interpenetración generalizada de las partes hete-

rogéneas del paisaje: "Un barco en alta mar, semioculto por las obras ya avanzadas del arsenal, parecía navegar en medio de la ciudad [...]. Un río, por las vueltas de su curso; un golfo, por la aparente proximidad de los acantilados, parecía formar en medio de la llanura un lago enteramente cerrado. En un cuadro tomado de Balbec, un tórrido día de verano, una entrada de mar parecía, encerrada entre murallas de granito rosado, no ser el mar", etc. Ciertas pinturas reales de Manet, como el *La partida del barco Folks-tone*, donde los planos se superponen sin profundidad y el mar no se distingue de la tierra, corresponden, con bastante exactitud, a esa representación teleobjetiva, telescópica, descripta por Proust. Por otra parte, el telescopio es el instrumento de óptica que el escriptor elige, hacia el final de *El tiempo recobrado*, como modelo para su descripción de los fenómenos: "Aun las personas favorables a mi percepción de aquellas verdades que yo deseaba grabar en el templo me felicitaron por haberlas descubierto por medio del 'microscopio', cuando yo, por el contrario, había utilizado un telescopio para percibir cosas muy pequeñas, es cierto, pero porque estaban situadas a una enorme distancia, y cada una de ellas constituía un mundo."

El telescopio acerca y agranda, pero también produce curiosos efectos de mezclas, visiones, interpenetraciones. En busca del tiempo perdido no sólo pone en práctica una visión que acerca; constituye asimismo una gran comedia hecha de efectos telescópicos conmovedores o burlescos, encuentros y "relaciones" (en el sentido en que el detective, el celoso o el imaginativo establecen relaciones entre series diversas de signos) que, a su vez, son otros tantos shock, revelaciones espantosas, regocijantes o decepcionantes. Aunque revelen una verdad del espíritu, estos acercamientos, que se le imponen al observador con la fuerza de la evidencia, acontecen en el elemento esencial de la duda, del engaño, del embuste. Proust describe los cuadros de Elstir como generadores de nuevas leyes perspectivas. Y, en efecto, la modernidad inventa

una nueva perspectiva: una perspectiva de planos acercados, y no ya la perspectiva de las lejanías; una perspectiva de las sensaciones cambiantes, y no la perspectiva de la percepción objetiva. Perspectiva "telescópica". Con todo, se trata de una nueva ilusión, y no de una nueva verdad. Esta ilusión también es la ilusión, en términos estrictamente espaciales, de una proximidad generalizada, ligada a la espectacular abreviación de las distancias que los nuevos medios de comunicación, de transmisión y de información (del teléfono al celular, del auto al avión) permiten, y cuyo efecto es una tendencia a la desrealización de la impresión del espacio, producida por una percepción múltiple del tiempo.

En *L'espace critique*, Virilio da cuenta de una doble acepción de la noción de visión telescópica [télescope]: "examinar las lejanías" y "mezclar sin discernimiento". Pero, justamente, el área operativa del discernimiento y el sentido mismo de la noción de discernimiento se vuelven problemáticos no bien interviene la dimensión del Tiempo, no bien se plantea la relatividad de la posición del observador, no sólo en el espacio sino también en el tiempo. Ahora bien, ése es el significado de la noción de visión telescópica [télescope]. Tanto en el tiempo como en el espacio, las cosas, los seres, se interpenetran, se proyectan y se mezclan. Años-luz, accidentes de auto o de lenguaje, lapsus. El psicoanálisis revoluciona la concepción del sueño y del arte poética al introducir en ellos la dimensión telescópica: la condensación, perspectiva del sueño en la que el sentido se oculta entre los pliegues, entre los planos mezclados de la figura; y la asociación libre, que acerca las palabras y las imágenes en apariencia más alejadas e independientes unas de otras, para producir un efecto de verdad, que el surrealismo convertirá en principio poético.

Principio de ilusión o de revelación –según cómo se mire–, la representación telescópica es de todos modos una revolución del sistema de la perspectiva que destruye la antigua convención, la convención legítima, la norma perceptiva, la jerarquía clásica de

lo cercano y de lo lejano. Así lo entiende Paulhan cuando, en su elogio de la pintura cubista, denuncia la ilusión elemental en la que se funda todo el poder de la perspectiva clásica, a saber, "que un objeto dado parece disminuir a medida que se aleja". Al regirse por esta ilusión, la perspectiva artificial —dice Paulhan— "tomado partido por la apariencia de las cosas, y no por las cosas mismas". Y esta apariencia —el efecto de disminución del objeto en función de la distancia— es precisamente aquello que la modernidad pone radicalmente en cuestión. De ahí en más, lo que está más lejos parecerá tan cercano como aquello que está más cerca. Pero, simultáneamente, lo más pequeño parecerá tan grande como, o aun más grande que, lo más grande. Con el advenimiento del primer plano, de la macroscopía, los insectos y los animales microscópicos adquieren dimensiones aún más impresionantes que las de los grandes animales; los pequeños objetos familiares —sacarpuntas o carretes de hilo— presentan proporciones colosales; y las partes del cuerpo tienen una pregnancia mayor que la de su imagen de conjunto. Lo que sucede es que la estructura humana deja de ser una unidad de medida universal; con la multiplicación de los sistemas ópticos, "El Hombre" tiende, correlativamente, a disolverse en el paisaje desquiciado. El Hombre empequeñece. Las cosas crecen y proliferan en todos los sentidos.

¿Es esto, acaso, "tomar el partido de las cosas"? En Ponge, el pedazo de carne se convierte en "una suerte de fábrica: molinos y prensas de sangre". Esta macroscopía o telescopía prodigiosa nos remite tanto a Eisenstein como al pop-art. Sin embargo, a primera vista, se trata sólo de una inversión de las apariencias, y no de

1. Referencia al libro de Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, cuyo título juega con el doble sentido de *parti pris*: "partido, decisión tomada" y "prejuicios, ideas preconcebidas". La expresión original presenta asimismo una ambivalencia con respecto al sujeto de la acción [N. del T.]

una real toma de partido por las cosas (fórmula, por cierto, bastante enigmática si se la considera literalmente). Pues, aun cuando esten influenciados por las imágenes científicas, tales efectos no proceden fundamentalmente de una lógica objetiva, basada en el modelo de la observación científica. En el ámbito de la pintura, la modernidad se constituye a partir del momento en que se despoja de todo aquello que, durante el Renacimiento, pudo ligar el arte a la ciencia (la perspectiva matemática). Es cierto que la ciencia, con la revolución de la física, las paradojas cuánticas o relativistas, tuvo que construir modelos de percepción de los fenómenos distintos de la percepción ocular normal. Pero lo que la pintura moderna inventa es otra medida, otra dimensión, otra lógica: una lógica diferente de la lógica perceptiva que la ciencia clásica requiere; diferente, asimismo, de la lógica imitativa (de los objetos de la percepción ocular) que el arte clásico exige. Se trata de una lógica de la sensación, que transforma "desde el interior" el espacio y las cosas mismas. Lo que acelera nuestros latidos, lo que produce temor, lo que nos llena de alegría, todo eso debe ser representado con los colores propios, los efectos directos del miedo, de la perturbación o de la alegría. El Impresionismo es el nombre de un viraje decisivo en el cual la pincelada y el color ya no están contenidos dentro de los límites de un sistema de semejanzas externas en un espacio objetivo estable (aun desquiciado), sino que se justifican por la atmósfera cambiante, para hacer surgir un espacio interior, y sin límites, de sensaciones desnudas. En ese momento, el relieve axiológico, como dice Paulhan (el relieve estético-moral), se impone al relieve geométrico y deshace las líneas de lo geométrico.

Lo perturbador no sólo está en la atmósfera, en el paisaje; también se introduce en el espacio entre la tela y aquel que mira: a partir del Impresionismo (e incluso desde Turner o Delacroix) ya no es posible determinar la distancia desde la cual deben mirarse los cuadros. Esa distancia se ha vuelto problemática, de un

modo absolutamente novedoso. Con los tormentos y las metamorfosis operados sobre la figura, comienzan la desorientación, la indecisión, los arrebatos de angustia y de enojo de los espectadores. Ya no hay medida ni contenido prescrito para la admiración, que implicaba la distancia correcta tanto en el espacio como en el espíritu, y que era aquello a lo cual parecían aspirar las obras de arte en el pasado. La modernidad inaugura el tiempo de las formas precarias y de los espectadores perplejos.

Sin duda, a partir de la perspectiva, se creyó disponer de una medida objetiva, eterna, de lo cercano y de lo lejano: la de la visión. Se trataba, quizá, de que lo cercano nunca estuviera demasiado cerca, ni lo lejano demasiado lejos. Pero otras dimensiones, no estrictamente espaciales, convivían con estas nociones de lo cercano y de lo lejano, dimensiones locas y sin medida. Así, una ambigüedad constitutiva atraviesa, como una línea de falla, toda la representación. ¿Acaso no suele decirse, por ejemplo, "ojos que no ven, corazón que no siente"? Ahora bien, si el corazón se activa, si se convierte en el motor mismo de la representación, ¿cómo no va a querer acercarse su objeto, sea cual fuere la distancia objetiva que lo separa de él? La aprehensión afectiva se impondrá a la apreciación geométrica de las distancias; lo más alejado llegará a ser lo más grande sobre la superficie de representación. Así pintan los niños; y, algunas veces, los artistas modernos.

Tal es, en última instancia, el reproche que estos últimos les hacen a los renacentistas: haber encerrado lo real en una grilla geométrica, y haber producido de esa manera un mundo frío, pávido y pomposo, un espectáculo que no refleja el alma de las cosas, donde falta la sangre que irriga el interior de las cosas y la llama que las consume (es el argumento de Paulhan en *La peinture cubis-*

2. En el original: "Loïn des yeux, loïn du coeur" [N. del T.]

te, pero también el de Claudel, por intermedio de Don Rodrigo, en la Cuarta Jornada del *Soulier de satin*<sup>3</sup>).

No obstante, es probable que el reproche sea parcialmente injusto y que, si la conquista del mundo visible por la representación y la reducción del mundo al espacio visible pudieron parecer un fin en sí mismo a partir del Quattrocento, múltiples fueron los mundos invisibles y ardientes que, a través del registro cada vez más extendido y elaborado de las apariencias, reclamaron la atención que se les debía.

Los pintores del Renacimiento percibieron claramente que su matematización de lo visible modificaba ante todo su relación con lo invisible, con lo divino: producían un corte, siguiendo a Giotto, con el espacio medieval, en el cual era lógico representar, sobre una superficie donde el efecto de profundidad buscado por la Antigüedad había sido más o menos eliminado, al Cristo más grande que a los apóstoles y a éstos más grandes que a los simples mortales, puesto que lo grande y lo pequeño estaban determinados no por el efecto de disminución perspectiva (la perspectiva comúnis que el Medievo conocía), sino por el sistema axiológico de la cosmología religiosa, por el orden jerárquico de la gloria, en el sentido religioso y feudal del término. En consecuencia, se vieron obligados a pensarlo todo de nuevo, incluso aquello que habría de ocurrir con esa gloria en el nuevo sistema (pues no dejarían de recibir de un día para el otro encargos de Descensos de la Cruz, Juicios Finales y Resurrecciones).

Todo esto se percibe claramente, aparece magníficamente, en *La Flagelación de Piero della Francesca*.

Si nos detenemos exclusivamente en las proporciones, desde el punto de vista de la superficie del cuadro, podemos decir que en él se ha operado una inversión del espacio medieval. El Cristo,

3. Claudel, Paul, *Le soulier de satin*, Paris, Gallimard, col. Folio, pág. 371.

Flagelado en el fondo de la escena, a la izquierda, es minúsculo; los personajes nobles en primer plano, comparativamente gigantes. El Salvador, sufrido e insultado, es aquello que menos lugar ocupa en el cuadro (un efecto análogo, con un espíritu bastante diferente, subyace en *La caída de Ícaro* de Brueghel).

No obstante, por un efecto de la perspectiva, el cuadro no puede ser confundido con una superficie, pues el ojo se adentra en la profundidad imaginaria, hacia la escena del fondo. El espectador es capturado por el fondo, donde se desarrolla el drama esencial. La perspectiva hace que las dimensiones de lo pequeño y de lo grande no puedan ser consideradas en términos absolutos, sino sólo relativamente a la percepción óptica, es decir, como aquello que está más o menos alejado. El ojo se interna en la parte izquierda del cuadro como en un *travelling* hacia adelante. Pero, dado que las tres figuras del primer plano, los personajes con santos vestidos, están precisamente en la parte derecha del cuadro, y puesto que un cuadro se lee de izquierda a derecha —como un libro—, el ojo vuelve hacia el primer plano en una suerte de *travelling* hacia atrás, y se detiene en esas tres figuras enigmáticas (antes, quizá, de dirigirse nuevamente hacia el fondo, en un *perplejo ir y venir*): es posible notar entonces que el personaje central, el de los pies descalzos (como en ciertos cuadros de Dalí donde la figura se repite formalmente en la profundidad de campo, al tiempo que su contenido aparente varía), está representado en una postura análoga a la del Cristo *flagelado*: el pie izquierdo hacia adelante, el codo izquierdo alejado del cuerpo, el brazo derecho paralelo a la cadera. La composición sugiere una analogía formal entre el Cristo rodeado por sus dos *Flageladores* y el joven descalzo rodeado por los dos personajes vestidos con suntuosidad.

El cuadro ha suscitado múltiples interpretaciones. Una de las más plausibles es la de la tradición local, según la cual la escena representa a Oddantonio de Montefeltro, conde de Urbino, rodeado por dos consejeros que Segismundo Malatesta le había enviado

para causar su ruina; y, en efecto, tras haber sido arruinado por los consejeros en cuestión, Oddantonio fue asesinado en 1444. La *Flagelación* de Piero sería, entonces, un cuadro *voivó*, encargado por Federico, medio hermano y sucesor de Oddantonio, para honrar la memoria de este último; así, Oddantonio sería comparado al mismísimo Cristo, rodeado por dos consejeros que no son otros que sus verdugos.<sup>4</sup>

Esta interpretación es convincente, aun cuando tiene el defecto de reducir el equívoco del cuadro (que además constituye todo su misterio) y de corregir la impresión que la coexistencia espacial y el contraste entre la parte izquierda y la parte derecha producen en el espectador moderno: la llamativa indiferencia de los personajes del primer plano con respecto a lo que sucede en el fondo. Indiferencia o ignorancia, no se sabe: la perspectiva, el *cubo escenográfico*, el campo unificado de lo visible, hacen que los tres hombres estén en el mismo mundo en que el Cristo es martirizado, “tienen ojos para ver, pero no ven”. Ese vínculo físico y ese corte emocional se explican si damos a la perspectiva no el sentido espacial y literal que le atribuimos espontáneamente, sino el sentido temporal y analógico establecido por la explicación histórica. Venturi dice que la escena “representa el martirio como un recuerdo, y su alejamiento intensifica aún más la presencia humana”. Así pues, la perspectiva no sigue aquí una lógica puramente óptica; posee además una significación de segundo grado, alegórica: la distancia temporal y la cercanía en el espíritu (analogía entre Cristo y Oddantonio).

Sin embargo, es posible efectuar una tercera interpretación —más general— de este cuadro, que superpone y articula las dos primeras: la perspectiva, sin duda, le da un carácter humano y desgarrador a la escena del fondo, humaniza aún más a Cristo; pero, a la vez, pone de manifiesto una tercera forma de alejamiento

4. Venturi, Lionello, *Piero della Francesca*, Génova, Skira, pág. 46.

to, que no es espacial ni temporal, que no se da por la distancia ni en la memoria, sino en lo absoluto: el alejamiento de lo divino (o, cuando menos, de la concepción temporal, neo-platónica de lo divino que había ilustrado el arte medieval y, por excelencia, el arte bizantino), manifestada por el Quattrocento. Las dos significaciones superpuestas de la distancia, la del espacio que connota la del tiempo, sugieren así una tercera: la distancia infranqueable que sitúa al Cristo en el horizonte, pero siempre y únicamente en el horizonte, de los destinos humanos.

Aquello que Piero della Francesca revela, lo que pone en escena en *La Flagelación*, es que la profundidad espacial, escenográfica, permite el acceso a otras profundidades, provoca el vértigo y la duda. El espectador ya no está, como en la imaginaria medieval, pegado a la representación, ya no es absorbido por ella. Un abismo se abre entre ella y él, un abismo de equívocos: el abismo del sujeto, el mismo que Descartes sondeará y tratará de colmar un siglo y medio más tarde. El espacio ya no posee el carácter unívoco que los medievales le habían dado; prolifera en alusiones, en ecos, en resonancias múltiples que remiten a lo invisible, definiendo a partir de entonces como aquello que no puede ser situado. ¿Existía, antes del Renacimiento, algo semejante a los sitios? La pregunta es válida. ¿Y de qué se compone un sitio? De alusiones y de ecos, es decir, de ausencia. La perspectiva ha dado origen a la necesidad de “un suelo firme donde todo repose”, a la puesta en marcha de la duda metódica, el Cogito: los paseantes de la Primera Meditación, que tanto se parecen a los andróides paranoicos de la ciencia ficción norteamericana, introducen la perspectiva en la filosofía, la reflexión de la filosofía sobre la perspectiva. Y esa reflexión, el efecto de la perspectiva, constata que en el mundo hay un agujero, que es el agujero del sujeto o la conciencia.

## LO OBLICUO Y EL TIEMPO

“Que todos son falsos los arrimos de esta tierra; vamos paseando y pasando”.

Baltasar Gracián

Un espacio donde aquello que parece pequeño se presenta como grande, y viceversa, es un espacio que no se reduce al desglose (partes extra partes) de lo geométrico. En un espacio como ése, la perspectiva no es una convención, sino una acción, en el sentido dramático, que introduce la inquietud, el movimiento, la crisis.

La crisis se desvía hacia el sujeto; y el sujeto, en pintura, es el punto de vista. Lo vemos claramente en esta *Flagelación*: toda la composición del cuadro, y también su interpretación, dependen de la manera en que el punto de vista es suscitado, dirigido y orientado. El ojo del espectador trabaja y está en movimiento: es un ojo crítico. Sería posible ver en la connotación antitética del cuadro (inversión de los valores de lo pequeño y de lo grande) un verdadero *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento), puesto que la distancia opera aquí en varios registros, puesto que ella es el operador, la metáfora principal del cuadro. Ahora bien, ¿qué otra cosa puede significar el “distanciamiento” sino el reflujo de todos los interrogantes, de todas las significaciones del espectáculo hacia la conciencia del espectador, hacia el lugar designado para este último?

Todo el Renacimiento, como lo muestra Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica*, está atravesado por la cuestión del punto de vista, por la pregunta: ¿qué hacer con el punto de vista? Esta cuestión determina todo el espíritu de composición de los cuadros, toda la concepción del espacio que se manifiesta a través de esta composición. Se trata de la gran oposición entre el punto de vista frontal a distancia larga, adoptado en particular por el

Quattrocento italiano, y el punto de vista oblicuo a distancia corta, adoptado por la escuela del norte, alemana y flamenca. En efecto, a partir del momento en que la pintura estaba regida por las leyes de la óptica natural (formalizada geoméricamente por la *costruzione legittima*), a partir del momento en que la superficie del cuadro era negada o denegada por la ilusión de profundidad, era inevitable que se planteara el problema de saber hasta qué punto poner en juego esa ilusión; dicho de otro modo: hasta dónde tomar en cuenta el punto de vista real del espectador con relación a la disposición real del cuadro. ¿Hasta dónde hacer jugar la impresión de realidad? La pregunta se planteaba en términos particularmente agudos en el caso de las composiciones situadas excéntricamente, por ejemplo, en el caso de las pinturas sobre techo, en las cuales el efecto ilusionista y el motivo mismo de la composición parecen solicitados por la mirada del espectador que levanta la cabeza hacia la bóveda: claros de cielo, falsas balaustradas en contrapicados agudos y personajes inclinados, que miran hacia abajo como en un efecto de espejo.

Panofsky analiza los dos términos de la alternativa comparando dos representaciones de San Jerónimo en su celda: el ya célebre grabado de Durero y una pintura, menos conocida, de Antonello da Messina. El punto de vista oblicuo a distancia corta del primero se opone al punto de vista frontal a distancia larga del segundo. Panofsky describe esta oposición como una alternativa entre una composición "subjetiva" (Durero) y una composición "objetiva" (Antonello).<sup>5</sup> La composición de Antonello parece determinada exclusivamente por las leyes objetivas de la arquitectura, por un equilibrio geométrico cuyo centro de gravedad sería el santo, y que obliga al espectador a someter su pensamiento a la

disposición adoptada por la pintura, a transportarse mentalmente en el espacio armonioso y riguroso del cuadro, a forzar la barra que constituye ese marco dentro del marco, la bóveda de piedra que delimita el espacio, mientras que el grabado de Durero solicita el punto de vista subjetivo del espectador como si éste acabara de entrar, como si sorprendiera al santo en la intimidad de su gabinete de trabajo.

No obstante, esta alternativa, que también es la alternativa entre una concepción elitista, intelectual (Antonello), y una concepción "popular" (en un artículo dedicado, curiosamente, al cine, Panofsky señala el carácter comercial de los grabados de Durero, "en parte realizados por encargo, y en parte destinados a ser vendidos al aire libre"), es solidaria con una elección más profunda, que involucra la dimensión de lo temporal.

En la composición de Antonello, en efecto, el tiempo parece detenido, suspendido, o incluso ausente. El santo está fijo en el centro de una configuración geométrica de formas inmutables, el punto de vista está clavado en él. Los dos pájaros, en la parte inferior del cuadro, evocan emblemas heráldicos, símbolos místicos o jeroglíficos antes que verdaderas aves: y el león que se pierde, apenas perceptible, en las profundidades de la sala, no tiene más importancia que un gato, cuya presencia familiar y casi insensible produce una impresión de permanencia, de perennidad de todas las cosas. A la inversa, el carácter apacible del grabado de Durero, la atmósfera de reposo y de serena concentración que reina en el gabinete rústico, no están menos sensiblemente atravesados por el transcurrir del tiempo; y esto, por el efecto de un cruce de signos: en primer lugar, lo que produce esa impresión es la oblicuidad del punto de vista, como bien señala Panofsky cuando, sin detenerse demasiado en ello, escribe que la representación parece determinada por el punto de vista de un espectador "que acaba de entrar". Pero este efecto no sólo se produce por la excentricidad del punto de vista y su distancia corta; antes bien, el efecto

5. Panofsky, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, París, Minuit, págs. 170-172 [La perspectiva como forma simbólica, Barcelona, Tusquets, 1999. Trad.: Virginia Caragaj].

en cuestión es confirmado y reforzado por todos los signos, los objetos, los símbolos, los trazados de luz y de sombra que llenan el espacio del gabinete. Pese a la serenidad del conjunto, el contenido de la composición está bajo el signo del tiempo, del cambio, de lo provisorio. El Tiempo es evocado simbólicamente en dos oportunidades: por la calavera y por el reloj de arena; pero, además, dos elementos concretos lo vuelven sensible: la luz del sol que, a cierta hora de la tarde, arroja sus rayos oblicuos dentro del cuarto a través de la ventana, y los dos animales adormecidos en el primer plano, cuyo sueño no puede ser sino provisorio, y corresponde a un momento determinado del día, quizá a las primeras horas de la mañana o de la tarde.

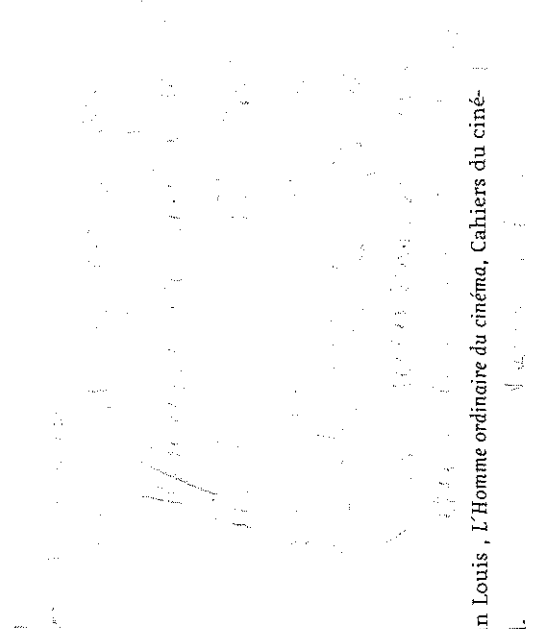
Estos elementos evocan de manera discreta o notoria la precariedad de todas las cosas, aun de esa paz, de esa calma (el único elemento sobrenatural, que escapa a ello, es el halo, el fuego que rodea la cabeza calva del santo).

La oblicuidad no es, entonces, tan sólo la expresión de un punto de vista subjetivo, que se opondría a la objetividad de la visión frontal a la italiana. Introduce en el espacio del cuadro la impresión de movimiento y la noción del tiempo. Dramatiza el espacio, al sugerir que este último continúa más allá del plano del cuadro, y al abarcar, para hablar con propiedad, no al espectador (sólo el *trompe-l'oeil* hace participar realmente al espectador en el espectáculo), sino a una presencia fantasmática que lo duplica, que manifiesta la existencia virtual de un fuera de campo: la puesta en abismo, tan utilizada por los flamencos, es prácticamente la consecuencia directa de esta construcción oblicua, a distancia corta, del espacio. El espejo convexo da cuenta de un fuera de campo y manifiesta la imagen virtual de esos fantasmas, de esos inquietantes dobles del espectador, entre los cuales también está el pintor, primer espectador de su obra. Es célebre el uso que Velázquez, en *Las Meninas*, hará de este dispositivo.

Así pues, la composición oblicua, con sus fantasmas, sus

transmundos, su fantástico latente, parece dirigirse al ser incompleto, al ser inacabado, neurótico, inquieto —aquel al que Jean Louis Schefer llama “ser incoactivo y veleidoso”, que también es el “hombre común del cine”<sup>6</sup>—.

La escuela del norte y el Barroco extrajeron de la perspectiva las consecuencias que Piero había descubierto en ella: su acción dramática y visionaria, muy diferente de su función realista, su poder de animar fantásticamente el espacio por medio de la visión incoactiva, y de suscitar en él la impresión de tiempo, o, por lo menos, una impresión de tiempo, bajo la forma de lo pasajero, bajo la forma de aquello que debe pasar. En la perspectiva se manifiesta, con mayor o menor firmeza, la presencia de la muerte, presencia que se opone a las certezas gloriosas de vida eterna de la representación medieval. Pero, a la larga, esta “entrada del tiempo” en la representación debía desembocar en otra cosa, en una nueva perspectiva en la que la transformación de las figuras se inscribiría directamente en una afirmación cada vez más extrema del movimiento y del tiempo, espectáculo sin reglas para un objetivo desconcertado.



6. Schefer, Jean Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard.



## LA VELOCIDAD Y LAS FORMAS

"EL PRÍNCIPE. — Imagina un sistema cerrado, la pesadilla del movimiento perpetuo: un perro y un gato atados a la misma estaca. El perro persigue al gato y el gato persigue al perro, cada cual aterriza al otro, y ambos dan vueltas en un círculo alocao. Pero, visto desde el exterior, todo está en calma, en una calma total.

CIRILO. — En efecto, el sistema parece perfectamente cerrado, hermético."

De este modo describe Gombrowicz el alma de la indescriptible, de la intolerable, de la silenciosa Yvonne, princesa de Borgoña. Sería tentador describir la representación clásica en términos semejantes: vista desde el exterior "está en calma, en una calma total"; el sistema de esta representación parece perfectamente cerrado, hermético, y sin embargo suponemos que detrás de esta apariencia de quietud se agita un movimiento alocao, un movimiento que el Barroco libera, y que deprava todo el sistema a partir de la modernidad. El Príncipe de Gombrowicz sería el artista moderno que, arraiado por el movimiento alocao, el caos, oculto bajo la veladura de la representación clásica, abre las compuertas y produce una suerte de contagio incontrolable, un "destape" y un "desborde" generalizados.

Ésa es toda la aventura del arte moderno: la irrupción de un movimiento loco en la pintura. De Picasso a Bacon, una verdadera pintura-movimiento produce en la figura, en la representación, una especie de anamorfosis salvaje, sin regla. Los rostros están estrujados, torcidos, arrugados, "movidos"; los cuerpos se despliegan en un espacio que ya no es puramente óptico, un espacio-tiempo convulsivo signado por una dimensión específicamente moderna: la aceleración. La aceleración del gesto pictórico corresponde a lo que suele denominarse, en un sentido ligeramente distinto, la aceleración de las formas, la aceleración de la perspecti-

va: la anamorfosis, también llamada "perspectiva acelerada" o "perspectiva depravada". Todo ocurre como si la pintura, por medio de esa aceleración y de esa depravación, se abriera a su cuarta dimensión, el Tiempo, expresado por la velocidad que ejerce su dominio sobre la mano del pintor y, poco a poco, sobre el espacio pictórico en su totalidad, hasta el extremo límite del *action-painting*. Ya no hay punto de vista, ni distancia, ni horizonte, ni cuadro, ni siquiera verticalidad; sólo queda esa aceleración hiperbólica, semejante a una catástrofe.

Si la anamorfosis suscita tanta curiosidad intelectual, quizá sea porque parece contener el secreto de la representación clásica, al tiempo que evoca, según una visión retrospectiva, las deformaciones modernas. Pero también se debe a que implica un sistema sofisticado que captura al espectador en un juego de apariencias y de verdad, a la manera de un suspense. En la anamorfosis clásica, el espectador tiene un rol, debe descubrir un enigma: está atrapado en la representación como en el teatro o en el cine (en el arte moderno, las reglas siempre son nuevas, y su modo de empleo incompleto, problemático). Sólo metafóricamente puede llamarse "perspectiva acelerada" a la perspectiva de la anamorfosis clásica; y, sin embargo, expresa e induce un movimiento, pero no un movimiento inmanente a la figura, sino un movimiento trascendente, espiritual, que transforma la naturaleza misma de la imagen. En efecto, la anamorfosis, imagen ilegible, pide ser "enderizada"; y al espectador corresponde, con ayuda de un espejo o situándose al ras del cuadro (según se trate de una anamorfosis dióptrica o catóptrica), efectuar ese enderezamiento. Ahora bien, este cambio del punto de vista, inducido y dirigido por el malestar que provoca la imagen anamorfosada, equivale —cuando la forma es reconocida— a una toma de conciencia: ése es el caso, evidentemente, de la calavera en *Los Embajadores*. Sin embargo, queda claro que la imagen anamórfica no es de la misma naturaleza que la imagen frontal. No es una apariencia sensible, es un

Este fenómeno no es exclusivo de la pintura de Bacon. Se ha dicho a menudo que la pintura moderna se caracterizaba por la intrusión de elementos no ópticos en el espacio de representación, que incluso llegaron a poner en cuestión la superficie, el soporte, la verticalidad misma de la tela y los constituyentes fundamentales del dispositivo pictórico. Paulhan describió la aventura cubista como la invención de un espacio esencialmente táctil, un espacio tal que puede ser palpado por un ciego o por un hombre perdido en la oscuridad: espacio de peligros, escollos y abismos. En consecuencia, no debe sorprendernos si este nuevo espacio, que ya no puede ser abarcado con una sola mirada, sino que en cierto modo debe ser deletreado, línea tras línea y plano tras plano, terminó perdiendo al espectador, sumiendo al público en una perplejidad, una angustia o un enojo que acompañaron a todo el arte moderno desde sus provocadores inicios. Lo que ocurre es que el invento de un espacio semejante, de un espacio para ciegos, de un espacio táctil, que suprime a la vez la distancia y el punto de vista (pues es incorrecto hablar de puntos de vista múltiples en los cuadros cubistas: no son puntos de vista), suprime también la piedra angular del espectáculo y la razón de ser del espectador. Paulhan hace decir a los pintores modernos: "Los renacentistas querían espectáculos, nosotros queremos cosas".

La modernidad se caracterizaría por una necesidad de verdad y de pureza contra la manipulación y la puesta en escena, por una necesidad de llegar directamente hasta las cosas mismas sin pasar por los retorcidos subterfugios del espectáculo. Pero, sin duda, aquella reivindicación se formula además porque el lugar del espectador se ha vuelto inestable y atópico, porque el estallido de la representación, tras la generalización del movimiento, vuelve problemático cualquier punto de vista. Esto no sólo es válido para la pintura. En *La prisionera*, Proust vislumbra ese mismo problema en el observador, el psicólogo, el escritor: "La dificultad de presentar una imagen fija de un carácter, así como de las socieda-

símbolo, una idea, una imagen mental que orienta todo el cuadro hacia la alegoría. La imagen anamórfica se opone a la imagen de la perspectiva simple como el espíritu a la carne, la idea a la apariencia, la cosa mental a la cosa sensible. La anamorfosis es el transmundo de la perspectiva. El cuadro es una escena de teatro, y detrás del fondo de la escena en *trompe-l'oeil*, está el implacable tramoyista (que, con sólo mover una palanca o levantar el telón hasta el techo, puede destruir toda la ilusión laboriosamente construida por el director, el artista).

El operador secreto de la anamorfosis clásica es, pues, el Más Allá —el remordimiento medieval, la piedad de la perspectiva—. Es un sistema en el que operan dos conceptos: el Tiempo y la Eternidad. En ella, la representación no se da como absoluta y válida por sí misma, sino que se humilla como relativa y provisoria, atrapada en las redes del Tiempo que modifica, transmite y suprime todas las imágenes, todas las representaciones. Pero el Tiempo mismo no es sino el indicador del Más Allá, de la Vida Eterna y del Juicio Final.

Por esa razón, se incurre en un abuso de lenguaje cuando se habla, como sucede a menudo, de anamorfosis para referirse a las deformaciones modernas. Se trata de un sistema muy diferente. Las deformaciones de la pintura moderna son "sensibles" y "mentales" a un mismo tiempo; y el movimiento que expresan es de otro orden, es un movimiento sin dirección predeterminada, más bien multidireccional, y que parece tener un fin en sí mismo. Es el movimiento "histérico" que Deleuze señala en la pintura de Bacon, en los cuerpos torcidos de Bacon. Parece que ya no es necesario propiamente "ver" el cuadro, sino que ahora hay que tocarlo, como si esos cuerpos pidieran ser tocados.<sup>7</sup>

7. Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, París, ed. de la différence [Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002].

des y de las pasiones. Pues, aquél cambia tanto como éstas, y cuando uno quiere captar lo que en él hay de relativamente inmutable, lo vemos presentar alternativamente sus distintas facetas (implicando con ello que no puede ser inmóvil, que se mueve) al objetivo desconcertado". La imagen de un carácter móvil, de una personalidad con múltiples y contradictorias facetas (en el pasaje citado, se trata de M. Verdurin, pero en este caso el personaje tiene valor de ejemplo, y la fórmula es válida para todas las figuras de *En busca del tiempo perdido*), que para ser comprendida exige ser captada a través del tiempo en todos sus cambios radicales por un aparato que opere con un "objetivo desconcertado" (es decir, un observador siempre sorprendido, permanentemente desilusionado, como lo está el narrador proustiano), es todo lo que separa a la psicología moderna de la psicología clásica o romántica; pues, en efecto, desde La Bruyère hasta Balzac, esta última posía, desde un punto de vista abarcar, global, captar en una sola mirada y *sub specie aeternitatis* un carácter, una personalidad. El "objetivo desconcertado" exige un arte de primeros planos, de cambios de ángulo, de instantáneas múltiples. El observador debe operar en el tiempo, pero en un tiempo que sea inmanente tanto al sujeto como al objeto, y que siempre lo sitúe en una posición inestable, conforme a una visión siempre incompleta, siempre parcial: primer plano y fuera de campo.

El poder del cine reside, precisamente, en haber incluido este sistema en el espectáculo, haberlo convertido en la suprema eficacia del espectáculo —hasta la pornografía, hasta el horror—, ahí donde la pintura, capturada por el movimiento, parecía renunciar al espectáculo, o incluso negarlo en nombre de una ascesis, de una sacralidad superior de lo visible. Según parece, a principios del siglo XX, el movimiento cinematográfico interpelló fuertemente a la pintura, como lo prueban el futurismo y el *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp. Pero lo hizo principalmente bajo esta forma experimental, que también contaminó de manera

marginal el cine de los años veinte. Es decir, bajo la forma de esa fascinación ingenua del arte moderno por la máquina, el acero y la velocidad, simbolizada por esa locomotora a vapor que parece haber obsesionado a la pintura durante todo un siglo, de *Turner (Lluvia, vapor y velocidad)* a de Chirico.

Para la novela y el cine, la introducción del movimiento, del cambio, como condición inmanente del sujeto y del objeto, quería decir visión parcial, multiplicación de los puntos de vista, variaciones de la distancia, espectáculos con transformaciones (Proust o Joyce: invención de un sistema de variables, de figuras que se transforman). Para la pintura, habría implicado en un primer momento la disolución de las formas y el fin del espectáculo. Pero, en rigor, el objeto pictórico no se disuelve; se difracta, se moleculariza en una multiplicidad coloreada, en irradiación, vibraciones, líneas libres que susrituyen los sistemas orgánicos de la pintura clásica. "La Forma —decía Hugo— es el fondo que asciende a la superficie". Eso mismo ocurre en la pintura; pero el ascenso en cuestión altera la disposición de las formas, las líneas se abren, se interrumpen, se liberan como en el sistema atonal de Klee, las manchas explotan e invaden la superficie. La pintura se vuelve molecular. Ya no presenta aspectos del objeto (mientras que, en el cubismo, por ejemplo, el objeto aún se distingue del acotográfico mismo), sino —como graciosamente dice Paulhan— *inspectos*, como si hubiésemos pasado bajo la dermis de las cosas. Desde entonces, las nociones de distancia, de horizonte, de punto de vista, ya no son pertinentes; y, junto con ellas, se desdibujan las fronteras de lo "grande" y de lo "pequeño".

tante del impacto, ese momento inasible, imposible, sin sentido, en que un hombre ingresa en la muerte, el término encuadre adquiere su sentido de urgencia y de peligro, en un mundo donde todo está en movimiento, donde todo cambia sin cesar y de un momento a otro. Así es como "el instante" se convierte en el objeto específico de la fotografía y, como *instante suspendido*, en el fetichismo que ciertos grandes amateurs ven en ella (Proust, Benjamin, Bataille, Klossowski, Barthes, etc.). Toda una meditación erótica, pornológica, deriva de este hecho, es decir, del hecho de que lo instantáneo sólo capta una parte de la realidad, pero una parte considerable. Y la noción de encuadre no significa otra cosa sino ese recorte parcial —en los dos sentidos del término— del campo de la realidad. Asimismo, en el cine: "Se talla un fragmento de realidad por medio del objetivo", dice Eisenstein. Ése es el método japonés de enseñanza del dibujo, que comienza por el recorte del campo y no, como en la tradición académica occidental, por la imitación en relieve de un motivo cualquiera.

Ya se ha señalado que en la época clásica el marco, el material del cuadro, su riqueza, su ornamento, su materia, sus dimensiones, tenían cierta importancia, y que fue necesario esperar hasta la época moderna para atreverse a presentar cuadros sin marco, incluso directamente incrustados en el cimacio. Podría agregarse que, en épocas recientes, el *desenmarco* se ha convertido en un fin en sí mismo, y aun en la totalidad del programa de la obra, en función de una tendencia sistemática a actuar sobre el entorno espacial, a poner en crisis el espacio del museo, e incluso a desterritorializar espacios mucho más considerables: pintura directamente sobre el territorio o islas empaquetadas. En consecuencia, la función misma de la pintura y, en términos más generales, la noción misma de arte regional entran en crisis en un sistema conceptual que parece poner fin a la representación, aunque sea para dejar que proliferen mejor en otra parte. Que hoy en día ciertas tendencias del arte contemporáneo ma-

## MARCO Y ENCUADRE 8

"En las salas de espera y en los bancos públicos, hay un contrapeso de linyeras que, de no existir, nos convertiría en estrellas fugaces".

William Faulkner

En ese momento, el término *encuadre* ingresa al vocabulario. Según *Le Petit Robert*, su nacimiento data de 1923 (el mismo año de la publicación de *La prisionera*, un año después de la muerte de Proust). Por lo tanto, el término comienza a utilizarse en fotografía y en cine en el momento en que la profundidad parece desaparecer de la pintura, y en que, simultáneamente, se generalizan y difunden tanto la fotografía instantánea de aficionado como las experiencias de montaje y la toma de vistas móviles del cine. Así, puede verse claramente en qué sentido la noción de encuadre —veinticinco años posterior a la aparición del cine, y noventa años posterior a la de la fotografía, si damos crédito al diccionario— es relativa no sólo al movimiento del objeto, sino también a la movilidad del aparato y a la rapidez de la toma, al automatismo, a la instantaneidad, a la rapidez, a la movilidad de la toma.

"(En)cuadrar" es un término de la tauromaquia; significa "inmovilizar al toro antes de estoquearlo". La instantaneidad fotográfica inmoviliza así, estoquea así, el instante. Cuando Brassai, en su serie *Paris secret* de los años '30, fotografía, de noche y por sorpresa, a una patota que lo obliga a huir para salvarse; o cuando Capa, en la célebre foto movida del combatiente herido en la Guerra de España, logra, quien sabe cómo, captar al vuelo ese ins-

8. El término francés *cadre* significa tanto "cuadro", en el sentido de "límite rectangular de la porción de realidad que la cámara aísla como "marco", en el sentido de "marco material de un cuadro o espejo" [N. del T.]

nifiesen un manierismo del desenmarco no debe hacernos olvidar que la reducción del marco material es ante todo el resultado de un cambio de sentido del cuadro compositivo, es decir, resultado de la sustitución del marco inerte clásico por un encuadre precario, arbitrario, análogo al de una instantánea fotográfica o al de un plano cinematográfico. Degas fue, sin duda, el mejor exponente de esta transformación inerte, de esta revolución del marco: G. Picon escribe lo siguiente respecto de sus composiciones: "El cuadro ya no es el rectángulo inmóvil, la pesada telaraña que mantiene atrapada a la mosca muerta; posee la orientación de la fuerza que la dirige, desemboca delante nuestro en un movimiento de *travelling*".<sup>9</sup>

Lejos de tomar el relevo de la pintura clásica, como creyeron los académicos del siglo XIX, la fotografía no podía sino hacerla estallar. Y esto, de múltiples formas: en tanto sistema de reproducción mecánica, haciendo proliferar la imagen semejante, convirtiéndola en algo barato y, muy pronto, insignificante. En ese sentido, se dice que la fotografía ha liberado a la pintura de la preocupación por la semejanza; pero, también, desnaturalizando todo el sistema de la semejanza, inyectándole ese "tercer sentido" obscuro y grotesco detectado por Barthes, que estalla, como una enfermedad vergonzosa e invasiva (como la lepra sífilítica que, en las últimas páginas del libro de Zola, ha invadido el rostro de Naná), en la pintura académica y convencional del siglo XIX, y también, de manera más o menos voluntaria y paródica, en el *photorealismo* contemporáneo. La fotografía da cuenta así de un fracaso, en la dirección misma de lo obscuro, de la reproducción semejante. La semejanza pura, la semejanza sin mediación, la semejanza "objetiva", no es asimilable. Ese sadismo fotográfico (opuesto al pulido y al "acabado perfecto" requerido por los cánones estéticos de la época) es aquello que Manet reproduce a través

9. Picon, Gaëtan, 1863 *Naissance de la peinture moderne*, Skira, pág. 112.

de la desnudez realista y escandalosa de Victorine Meurent en *Desayuno en la herba* o en *La Olimpia*. Se trata del mismo sadismo impersonal que detecta Proust en esa fotografía de la abuela de "Marcel", tomada un poco antes de su muerte, y que la madre no puede mirar, porque en ella ve, directamente sobre el rostro, los estragos de la enfermedad.

Dicho de otro modo, la fotografía inventa un nuevo tipo de desnudez, científica, médica, pornográfica, pero esencialmente cualquiera: una desnudez cualquiera que ya nada tiene que ver con la idealidad de las formas de la pintura clásica: en ella, el detalle —en especial el detalle bajo, obtuso, sucio, los fetiches— adquirirá cada vez mayor importancia, y se multiplicará. El fértil, separable del carácter documental de esta última: un fetiche es un fragmento de lo real, de ese real cuyo signo es, por ejemplo, la suciedad o la fealdad. Todo el siglo XX desarrolla una nueva estética de la fealdad, o una antiestética —cuyos fundamentos fueron establecidos por Sade—, que es congruente con el desencadenamiento de la ciencia. La ciencia y la fotografía dan testimonio de que la belleza ha desertado el cuerpo humano y se ha vuelto cada vez más abstracta, cosmológica y corpuscular, en tanto que los cuerpos aparecen cada vez más como deshechos. Escisión radical entre la luz, que es la belleza, y los sólidos, que son la fealdad. El peso de los linieras y la fugacidad de los cometas. Fotos de galaxias, por una parte; fotos médicas, por otra: doble efecto de la representación captada por la ciencia. Estamos muy lejos ya del Renacimiento y de la época clásica, de las láminas anatómicas de Vesalio que se esforzaban por mantener una armonía entre las exigencias del conocimiento científico y las de la belleza. A los despellegados agradados le suceden la mueca de lo real, los "estragos de la enfermedad". La foto médica y la foto porno, cuyo parentesco estético es indudable, presentan los cuerpos como un corte de carnicería, y tienen un efecto de verdad en la re-

presentación que necesariamente repercute en la pintura, en el destino de los cuerpos en la pintura. Por otra parte, es sabido que el cine constituirá un contra-efecto de esta abyección que se extiende a los cuerpos, a través del *star-system*; pero esta figura aparecerá simultáneamente como el "espejismo de oropel" que Bataille (en la época de la revista *Documents*, fue el que pensó con mayor agudeza la revolución de la estética moderna) denuncia en Hollywood.

La primera destrucción operada por la fotografía en el espacio de la representación es, pues, la de la función de semejanza y, sobre todo, la de los criterios de semejanza, de los límites estéticos de la voluntad de semejanza (Manet inaugura la era de la semejanza desvergonzada). La otra destrucción, ya lo hemos visto, es la del marco. No obstante, la destrucción del marco en provecho de un encuadre nómada, que es una consecuencia de lo instantáneo (y que en pintura los impresionistas retoman con entusiasmo como principio estético), la sustitución de la delimitación territorial del marco por esa desterritorialización que significa el encuadre, implica una desorganización, una descomposición profundas del espacio, y correlativamente una desorientación del sujeto en el espacio. La fotografía se convierte en verdadera fotografía cuando deja de ser foto posada en taller, y pasa a ser foto instantánea al aire libre; a partir de ese momento, no sólo queda afectada la función de semejanza, sino también el movimiento y el espacio en su totalidad. La imagen puede ser extraída de todas partes, de cualquier parte, en cualquier estado. El movimiento que lo instantáneo fija, y que un poco más tarde habrá de reproducir el cine, ya no tiene relación con esa ampliación, ese énfasis, esa majestad que el Barroco y el Romanticismo habían visto en él. El caballo a la carrera de la fotografía es muy diferente del caballo de Géricault o Delacroix. No sólo porque el movimiento captado ya no es la síntesis del movimiento sino un punto cualquiera, un instante cualquiera, un corte cualquiera —como ya se-

ñalaron Mitry y Deleuze<sup>10</sup>—, sino porque de ello resulta, casi automáticamente, una modificación temática. El caballo romántico era, en el fondo, la expresión formal de la subjetividad romántica; el destino de Géricault, la muerte de Géricault, están plenamente contenidos en su amor por los caballos, en ese invento figurativo del caballo en la pintura. El caballo fotográfico, por el contrario, no está cargado de, ni habitado o animado por ninguna inspiración, por ninguna tormenta del alma. Todo sucede como si ahora, del lado del objetivo, hubiera un vacío. No significa que no haya conciencia en el aparato, sino que esa conciencia parece vacía, o aún más: problemática, enigmática. El operador no tiene la posibilidad de "querer", para hablar con propiedad, aquello que va a aparecer, aquello que el revelador hará surgir sobre el papel. De ahí en más, opera lo inconsciente; pero lo inconsciente también será lo representado: toda una fotografía del chiste (desde Doisneau hasta Weegee) se especializa así en la captación al vuelo de los lapsus de la época. No obstante, la fotografía en su conjunto inventa un espacio donde, como dice aproximadamente Walter Benjamin, ahora el hombre se desplaza inconscientemente.

Esto último comporta consecuencias formales, pues la sustitución de la subjetividad clásica, barroca o romántica, por un sujeto inconsciente implica un aplanamiento del sujeto, un aplanamiento en todos los sentidos, que repercute en la pintura (destrucción de la perspectiva) y que produce la aparición y el advenimiento en la representación de una dimensión inédita en Occidente: el vacío.

El pensamiento moderno se ha esforzado por producir un nuevo modelo de sujeto, de conciencia, a partir de su vaciamiento. Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, ed. Universitaires [Estética y psicología del cine. Tomo I y II, Madrid, Siglo XXI, 1986]; Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit [La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, Barcelona, Paidós, 1994, Trad.: Irene Agoff].

to, de su inversión. Esta potencia del vacío se encuentra, bajo formas diversas, en la representación, la fotografía, el cine o la pintura. En la fotografía corresponde a ese momento de ausencia casi irreparable, y sin embargo siempre marcado, del instante del disparo, el *Augenblick* [punto de vista] fotográfico. Todo un sector de la pintura retoma este efecto, acentuándolo, dramatizándolo en composiciones particulares, como las de Edward Hopper, esas composiciones aparentemente realistas, profundamente fantasmáticas y vacías, como embriujadas. Siguiendo a Hopper, y siempre en una relación implícita más o menos estrecha con el cine, el hiperrealismo produjo además una suerte de visión expletiva, recurriendo a insólitos desencuadres y acentuando todos los signos del desafecto y del vacío (moteles desiertos, *snack-bars* vitrificados sin clientela, exceso de objetos de consumo frente a la nula presencia humana: pintura congelada de un mundo de simulacros). En el polo opuesto del surrealismo, pero en relativa continuidad con él, el realismo norteamericano hace surgir lo extraño de la realidad misma, como en esa pintura de Hopper, *Habitaciones junto al mar* (1951), donde la proyección trapezoidal del sol sobre la pared desnuda que ocupa la parte más grande del cuadro subraya el vacío, suerte de esclusa a través de la cual se comunican el cuarto abierto y la inmensidad del mar, inscripta bajo la forma de ese segmento azul encastrado en el marco de la puerta. De este modo, puede decirse que en la pintura de Hopper hay un simulacro de fuera de campo que parece desmentir la oposición planteada por Bazin entre el marco del cuadro y el *cache* de la pantalla, y que remite expresamente a una ausencia enigmática. Ahora bien, este efecto sólo es posible sobre la base de la transformación de la función de marco, reinterpretada, vía la fotografía y el cine, como en cuadro arbitrario y *nómade* (o *desencuadre*) sobre una realidad cualquiera, una realidad vacía de toda significación plena.

## EL REFLEJO DESGARRADO

Aquello que la representación representa no es aquello que revela. La manzana de Cézanne es, sin duda, una manzana: pero revela otra cosa: la búsqueda de aquello que D.H. Lawrence llamaba el "carácter manzanesco". En cuanto a la pipa de Magritte, es indudablemente la representación de una pipa, pero revela, mediante una misteriosa y célebre advertencia caligráfica, que la representación no es la cosa misma. El sentimiento de extrañeza que invade al espectador frente al enunciado "esto no es una pipa" evoca el del personaje de Hoffmann, que ve cómo su propio reflejo deja de obedecerle y se toma libertades demoníacas. Así pues, la representación supondría una duplicidad intrínseca, que el clasicismo procuró reducir, y que es síntoma de la modernidad. La representación opera siempre en dos sentidos contradictorios: en el sentido de la cosa, por medio de la semejanza; y en el sentido de su ausencia, a través del espejismo, del artificio que ella constituye. Así, enfrenta al espectador con su deseo --es decir, con el deseo de que haya algo, y no nada-- al tiempo que le demuestra que "algo" y "nada" se dan de manera simultánea en la emergencia escandalosa del simulacro. Y el espectador deberá arreglárselas con las libertades que éste se toma cuando deja de comportarse como un reflejo obediente.

Sin duda, no siempre se ha comportado así. Hubo, quizá, una época en que aquello que la pintura representaba y aquello que revelaba podían ser considerados una misma cosa: una forma ideal, acercada por una ascesis de la semejanza —Dios, santo, rey, héroes, Eva, Judith, Lucrecia, La Mujer—. A decir verdad, el clivaje, la duplicidad, la escisión interna de la representación comenzarían un poco más tarde, con el clasicismo, la multiplicación de los *trompe-l'oeil* y la exclamación de Pascal: "¡Qué vanidad la de la pintura que produce admiración por su semejanza con cosas cuyos originales nadie admira!". Paulhan asegura que no se trata, como ciertas personas mal informadas quieren creer, de una condena general a la pintura, sino únicamente de una condena al *trompe-l'oeil*, a través del cual la pintura se degrada por la aplicación e impersonal imitación de cosas no admirables: "Si se tratara de cualquier pintura —escribe Paulhan—, el pensamiento sería totalmente absurdo: no parece que el hombre del siglo XVII haya negado alguna vez la admiración que, en la realidad, tributaba a los dioses, a los reyes, a los héroes y a las composiciones solemnes que le mostraba la pintura clásica".<sup>1</sup>

Que la representación pueda representar objetos indignos de admiración, que reclame para sí —en provecho de un puro centelleo de la apariencia— una admiración insustancial, ése sería para Pascal, y para Paulhan tal vez, el escándalo. ¿El escándalo no sería, entonces, que, en el artificio del *trompe-l'oeil*, la representación se desdoble, se escinda, se haga pasar por algo diferente de lo que es, se haga pasar por aquello que en el fondo es realmente: algo vano? Lo curioso es que el *trompe-l'oeil*, que remite al espectador a su error, en el fondo no enuncia otra cosa que el pensamiento de Pascal, y también la fórmula siguiente: todos los temas conocidos por el nombre de Vanidad cobran sentido, como bien sabemos, en el sistema del *trompe-l'oeil*; y una de las "vanidades"

1. Paulhan, Jean, *La peinture cubiste*, Denoël, col. Médiations, pág. 84.

más célebres, *Los Embajadores* de Holbein, se inscribe deliberadamente en este sistema. En esta pintura, escribe Baltrusaitis, "cada cosa posee una realidad tan densa que la supera, y roza la irrealidad. Los números y las letras, los dibujos de los globos terráneos, las tramas de las telas, todo ello posee una legibilidad alucinante. Todo está sorprendentemente presente; todo es misteriosamente verdadero. La exactitud de cada contorno, de cada reflejo y de cada sombra está más allá de los medios materiales. La pintura está toda ella concebida como un *trompe-l'oeil*".<sup>2</sup> La anamorfosis, que da su sentido al *trompe-l'oeil* —aunque se presenta principalmente como una forma ilegible, irreconocible—, debe perfilarse sobre el fondo de una representación cargada de todo el poder alucinatorio de la semejanza: "La anamorfosis y el *trompe-l'oeil* tienen en común un mismo orden de principios: la falsa medida y la realidad trucada. Al yuxtaponerlas en su composición, Holbein sin duda habrá sentido la afinidad de los datos contrarios."<sup>3</sup>

Tanto en la anamorfosis como en el *trompe-l'oeil*, la representación se desdobra o desgarrá; y, en consecuencia, se pone en escena a sí misma como "falsa medida" y como "realidad trucada". Así, se presenta a un mismo tiempo como discurso metafísico y como espacio de juego. La representación muestra aquello que es, enuncia metafísicamente aquello que es la representación, en el momento mismo en que revela la falsa apariencia de la realidad que simula representar, en el momento inaprensible en que se degrada el objeto de la realidad. No obstante, la provocación, la apuesta fuerte de *Los Embajadores*, radica en que el pintor anuló deliberadamente la perfección alucinante de la escena frontal por medio de ese hueso de sepia que la niega. Pone en evidencia el desgarrado. El cráneo anamórfico horada literalmente el espacio de

2. Baltrusaitis, Jurgis, *Anamorphoses*, Olivier Perrin Éditeur, pág. 91.

3. *Ibid*, pág. 100.



la pintura, como para afirmar violentamente que ese espacio no es sino el teatro de las apariencias y de los simulacros, cuya verdad deformada "como en un espejo, oscuramente", es el cráneo del momento mori que el ojo del espectador sorprendido descubre al llegar a la parte inferior del cuadro. Así, el espectador queda atrapado en un juego, en una puesta en escena que, alternativamente, provoca y denuncia su admiración, para dirigirla luego, multiplicada, sobre la proeza del estratagema, y sobre su autor. En efecto, pocos son los casos en que una obra fue firmada con tanto orgullo (¿qué otra cosa sino una firma podría ser esa anamorfosis? Hol-bein: hueso hueco).

Es probable que, en toda la historia de la pintura, sólo exista una obra comparable a aquella, una obra cuyo poder de fascinación procede de una puesta en escena aún más extraordinaria, o al menos más retorcida, con un artificio central análogo al de la anamorfosis: esa obra es *Las Meninas*; y su artificio, el espejo de la composición en abismo. Como la anamorfosis de *Los Embajadores*, aunque de manera más sorda y sutil, el espejo provoca o señala un hueco, un vacío en la representación, a través del cual esta última se ofrece como pura representación. Sin embargo, aquello que en este caso queda reducido a nada no es el objeto, sino directamente el tema de la representación. En *Las Meninas*, hay una suerte de provocación mortificante de una mirada-cámara en medio de la coreografía compleja y ambigua de los poderes y de las sujeciones. Como en *Los Embajadores*, la representación se presenta a sí misma como un teatro, y la composición está atravesada por una corriente de aire que suscita fantásticamente la presencia ausente de la sala y de los bastidores, el lugar ciego del espectador y la maquinaria oculta detrás de la escena. La obra, dice Foucault, se presenta como "marcada, por todas partes, por un vacío esencial", que remite a ese foco de la mirada donde, frente al lienzo, se atropellan, se superponen, se intercambian, rivalizan entre sí, y quizá incluso se anulan, el soberano modelo, el artista

soberano y el mero espectador – "aquél a quien ella se asemeja y aquel a cuyos ojos no es sino semejanza"<sup>4</sup>-. Al igual que *Los Embajadores*, el cuadro de *Las Meninas* parece denunciar, a través de la falta, del hueco que afecta deliberadamente a la representación, que "nada lo es todo": ni el pintor, que, escindido de sí mismo, figura sobre el lienzo como motivo; ni los soberanos, que en el fondo del decorado, expulsados de la escena, no son sino un reflejo brumoso (que una simple rectificación podría reducir a nada); ni el espectador anónimo, cuya mirada –interpelada y prescrita– parece ser desafiada a usurpar doblemente la mirada de los dos amos, el modelo prestigioso y el pintor; ni la escena en su totalidad ni los múltiples personajes que el dispositivo mortifica.

Se trata, en efecto, de un dispositivo; y ese dispositivo hace aparecer doblemente a la pintura como pintura y a la pintura como teatro. La admiración se desplaza del tema a la puesta en escena, y luego al autor de la puesta en escena: pues, si ambos cuadros formulan que nada puede serlo Todo, parecen sugerir de todos modos que si algo o alguien tuviera que serlo –Todo–, sería el artista que da forma (iy qué forma!) a esta escena donde se resume el mundo. Puede verse en ello el origen del creciente énfasis que la pintura puso en el yo (el consabido odio de Pascal) desde el Renacimiento hasta la modernidad. Sin embargo, es preciso observar que en los dos ejemplos citados, el genio del artista se entrega a la admiración menos por la perfección de su estilo (ésta no es sino la primera etapa) que por la audacia de su maquinación, que pone fuera de sí a la representación, la vuelve como un guante y, por ese mismo gesto, captura al espectador como en un laberinto.

El rush de la modernidad consistirá, por el contrario, en absorber la puesta en escena en el estilo, hasta olvidar la antigua tra-

4. Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, pág. 31 [*Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, pág. 25. Trad.:

Elisa Cecilia Frost].

bazón entre teatro y pintura. Es lícito suponer que la nueva era de la representación inaugurada por la fotografía (la de la "reproductibilidad técnica", de acuerdo con Walter Benjamin) no carece de incidencia en dicho fenómeno, desde el Impresionismo hasta la abstracción lírica. Desde este punto de vista, debemos considerar a Manet como un caso aparte.

Manet frecuentaba los cafés literarios, iba al teatro, a la Ópera, y se interesaba por la fotografía. De hecho, es posible registrar en su pintura un triple efecto, que lo convierte quizá en un caso único en la historia de la pintura, en una suerte de encrucijada: el sentido dramático, que lo vincula con los clásicos; la provocación del trazo, que inaugura la modernidad; y algo apenas definible, que le es propio, pero que puede encontrarse, bajo otra forma, en la actualidad: la mirada clínica, análoga a la indiferencia del cliché fotográfico. Se ha dicho que Manet operaba una "destrucción del motivo" (Bataille, refiriéndose en especial a *El fusilamiento de Maximiliano Emperador*). No obstante, es posible que la operación sea más compleja, pues hay en Manet un gusto por el motivo y una pasión cuasi-manierista por la referencia, que tienden a desaparecer en sus sucesores, excepto en Picasso (y en ciertos surrealistas: Magritte, Dalí). Sin duda, su pintura transmite la impresión de una muerte silenciosa; según Bataille, a quien el tema obviamente sensibilizó, se trata de la muerte de la "elocuencia" en pintura —elocuencia de la cual, en efecto, sus contemporáneos no se privaban—. La modernidad de Manet sería el silencio, la clausura, y la indiferencia a la expresión convencional del motivo, que hace surgir bajo una luz cruda la presencia desnuda, obsecionante e insignificante del cuerpo. Ése es el escándalo de la Olimpia. Ese trazo inimitable hace de la pintura de Manet, así como de la de Velázquez (una de sus referencias privilegiadas, como bien sabemos) o de Holbein, una pintura metafísica (pese a su autor, quizá).

En sus grandes composiciones obsesivas, en *El fusilamiento de Maximiliano Emperador* por ejemplo, queda claro que el pintor suspende de la emoción y destruye toda posibilidad de énfasis, generando así

un patético moderno, un patético "mate": compárese dicha obra con su célebre referencia, el *Tres de Mayo* de Goya; el gris, la ausencia de miradas (o bien las miradas atrozmente indiferentes de los curiosos), la economía radical de los gestos, la luz mate, se oponen casi punto por punto a la violencia expresionista del modelo, como si la frialdad mortal del término ejecución se duplicara en la del cuadro. Sin embargo, no es del todo cierto que por ello el pintor reduzca el tema a nada. Los elementos dramáticos, teatrales, de la pintura se conservan, aun cuando lo hagan a la manera de un cadáver en formal. ¿Acaso fueron esa misma frialdad y esa misma naturaleza "cadavérica" las que tanto escandalizaron en la Olimpia (cuya provocadora desnudez se opone de manera análoga a la belleza apacible y dorada de la Venus de Urbino, su referencia no menos célebre)? "La multitud se apiña como en la Morgue frente a la Olimpia corrompida de Manet", escribía un crítico de la época. En la actualidad, este juicio, entre otros, nos resulta extraño, exagerado y, naturalmente, injusto. No obstante, la insensibilidad frente al tema, aquello que Bataille llama "un deslizamiento hacia la indiferencia", da cuenta de una operación similar a un crimen. ¿No hay algo ahí de la insensibilidad, de la frialdad intrínseca del disparo fotográfico, que produce una imagen indiferente y obscena? Existe la suposición de que una de las posibles causas del escándalo de la Olimpia fuera la analogía casi explícita del cuadro "con ciertas fotografías muy difundidas, que mostraban prostitutas desnudas, sonriendo provocativas y exponiendo sus encantos a la clientela —una suerte de tarjeta de visita, en suma—"5.

Sin duda, Manet no estaba interesado en la fotografía como Degas, quien se inspiraba en ella para inventar ángulos de toma de vistas y planos inéditos. Manet pinta de manera frontal y más bien clásica, aun cuando destruye sistemáticamente la perspecti-

5. Cachin, François, in catálogo *Manet*, ed. De la Réunion des Musées Nationaux, pág. 179.

va y a menudo eleva el fondo del cuadro como en una toma con teleobjetivo. No obstante, parece marcado por aquello que constituye la esencia misma de la fotografía, con relación a la pintura: la insensibilidad y la obscenidad. Quizá no haya una esencia de la pintura, pero sí hay una esencia de la fotografía. La fotografía es esencialmente la imagen objetiva, es decir, la imagen obscura. La melancolía de Manet habría sido sensible a aquello a lo cual, después de él, se enfrentará u opondrá, según los casos, toda la pintura moderna, a saber: la imagen mecánica, el cliché, la imagen en la "era de la reproducibilidad técnica", la imagen en serie, desentantada, insignificante y desnuda.

Esto no quiere decir, por supuesto, que Manet pinte de manera "fotográfica", por el contrario, en ese aspecto se opone a los pintores académicos de su tiempo. Consideramos que acoge en su pintura los afectos desencantados de la fotografía. Suponemos, en suma, que en él la fotografía tiene un rol análogo (aunque de manera menos directamente perceptible y, por lo tanto, más discutible) al de los artificios metafísicos de Holbein o de Velázquez, el *trompe-l'oeil*, la anamorfosis, el espejo, la estructura en abismo. La pintura de Manet es teatral; aspira a dar, a un mismo tiempo, el sentido y la esencia de esa representación, de "la" representación. El aparato oculto que da visibilidad a esa esencia sería, en este caso, la fotografía. La fotografía es esa mezcla de agresividad, de insensible reserva y de suspenso equívoco que tanta impresión causan en composiciones como *Desayuno en el balcón* y, aún más, en *La vía del tren* (también intitulado *La estación Saint-Lazare*).

Este cuadro en particular está signado por una ausencia positiva, que no sólo se revela en la fijeza y en la distracción de la mirada de Victorine Meurent. Hay un elemento, la locomotora, que no se inscribe en la composición sino por un rastro de humo. Está fuera de campo. La pequeña desvía la mirada de la parte anterior de la escena, donde se encuentra el pintor (la dirección de la mirada de Victorine Meurent señala esa presencia); su atención

es captada por la máquina que está fuera de cuadro, por ese elemento que la pintura no puede representar: un objeto susceptible de velocidad. Más tarde, sin duda, cuando sea grande, podrá contemplar en el *Café Indien* la llegada a la estación —otra estación— de un tren —otro tren—.

De algún modo, todo sucede como si el rastro fuliginoso de la locomotora a vapor anunciara un fin o una mutación de la pintura, y diera cuenta subrepticamente del advenimiento de lo instantáneo y del cine, de la "imagen-movimiento". Unos treinta años antes, Turner había sido el primero en expresar, en *Lluvia, vapor y velocidad*, el nuevo desafío que habría de asumir la pintura, el del vapor y la velocidad, simbolizado en la locomotora. La locomotora de Turner, que irrumpe en medio de una bruma mística, y la de Manet, ya desaparecida, en cierto modo dan cuenta de esa mutación de la representación en función del factor maquínico, del factor velocidad. La velocidad es un indicio de que los nuevos valores ya no participan de la trascendencia de las formas; la velocidad significa la disolución de las formas y, por ende, el fin del tema en la pintura. De ahí en más, ella deberá intentar igualar en velocidad a la fotografía. El desafío de la modernidad será el de integrarla, unir la a la pintura: primero, con Manet; después con Cézanne; luego desde el cubismo hasta la abstracción lírica; y, por último, con el fotorealismo.

Entre tanto, se habrá descubierto otro aspecto de la representación, que se vincula quizá con la antigua metafísica de las vanidades: la época de la proliferación técnica de las imágenes es, a la vez, la época de la proliferación de los clichés, de la creciente insignificancia de la representación, del advenimiento de los simulacros. Manet ya lo habría presentado en su arte, y ése parece ser el mensaje que le transmite Baudelaire cuando, invirtiendo los términos, le escribe que él es el primero en la decrepitud de su arte.

En la actualidad, tras recobrar su carácter representativo, via el pop-art y el hiperrealismo, es decir, a través de los clichés, la

pintura vuelve a ser teatral y, por esa misma circunstancia, metafísica. Ése es el sentido de las tentativas posmodernas, hipermanieristas, entre otras. Es aquello que vincula entre sí artistas tan diversos como Garouste, Mariani o Klossowski. La representación no se ofrece entonces como *trompe-l'oeil*, sino directamente como *trompe-l'esprit*. La obra representa un drama que transcurre sobre varias escenas a la vez, el drama mismo de la representación, explícitamente puesto en escena como falso testimonio o como coartada. En la repetición saturada de la representación, que estas obras revelan, se desliza una aberración —al espectador co-responde descubrirla en cada una de ellas— cuyo sentido quizá no sea sino el siguiente: justificación y salvación. Justificar, salvar la representación a pesar de ella misma (a pesar del peso de los clichés que la asfixian). Tal sería el designio secreto que reúne en un oscuro complot a los artistas de hoy, tal sería el sentido último de la búsqueda de coartadas.

## DESENCUADRES

La perspectiva, el encuentro de la pintura y de la óptica geométrica euclidiana, la milagrosa sumisión de los cuerpos figurados a las idealidades matemáticas, toda esa ciencia del Renacimiento tiene un sentido profundamente equivoco; al respecto, en *La perspectiva como forma simbólica*, Panofsky señalaba: "Así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo. Por eso la reflexión artística siempre tuvo que replantearse en qué sentido debía utilizar este método ambivalente. Tenía que preguntarse, y se preguntó, si la construcción perspectiva del cuadro debía regirse por la posición efectiva del observador [...] o si, por el contrario, era el observador el que debía colocarse idealmente en la posición correspondiente a la estructura perspectiva del cuadro."<sup>1</sup>

Entre las disputas teóricas engendradas por esta alternativa,

1. Panofsky, Erwin, *La perspectiva comme forme symbolique*, París, Minuit, págs. 160-161 [*La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999, pág. 49. Trad.: Virginia Careaga].

Panofsky menciona la cuestión de la distancia (larga o corta) y de la oblicuidad, o no, del punto de vista; mientras que la distancia corta y la visión frontal mantienen al espectador afuera, en el exterior de la escena pintada, la distancia corta y oblicua del punto de vista "atrapan" al espectador en el interior del cuadro.

La pintura clásica llevó aún más lejos este efecto de seducción que el dispositivo produce en el espectador, y el resultado de ello ha sido una prodigiosa centrifugación de la composición. El más célebre de los cuadros que ponen en juego este efecto es, como se sabe, *Las Meninas* de Velázquez. En él se representa una escena cuyos actores principales están situados en el exterior del cuadro, en el lugar mismo del espectador: su imagen está, oscuramente, puesta en abismo por un espejo situado en el punto de fuga de la perspectiva; sin embargo, aquello que les da tanta presencia, aquello que los hace tan necesarios en la escena, es el hecho de que las miradas de los personajes del cuadro estén dirigidas hacia ellos, quienes, a su vez, posan para el pintor autorretratado.

En ninguna otra obra, quizá, las respectivas posiciones del artista y del soberano—cuando menos en la época clásica—fueron puestas en escena de manera tan retorcida, tan tensa, tan dramática (poniendo al espectador anónimo como testigo fascinado y árbitro de este drama). No cabe duda de que Velázquez dice aquí mucho más de lo que parece decir, y que tanta ciencia y audacia desplegadas anuncian algo de una tensión entre la humildad del cortesano y la maestría del artista. La representación no es, si es que llegó a serlo alguna vez, esa duplicación maníaca de lo visible; es también evocación de lo oculto, juego de verdad con el saber y el poder.

El espacio sin amo político, ni religioso, de la representación moderna también está lleno de lagunas, de interpelaciones a lo invisible y a lo oculto; sin embargo, ese juego se complicó, o mejor dicho, se oscureció, y al mismo tiempo se aplanó y simplificó. Cremonini, Bacon, Adamí, ciertos hiperrealistas, Ralph Goings o

Monory—podrían citarse infinitos ejemplos más—juegan mucho con los cache y con los desencuadres que convierten al cuadro en el lugar de un misterio, de una narración interrumpida y suspendida, de una eterna pregunta sin respuesta. El *desencuadre* es algo radicalmente distinto de la "visión oblicua" de la pintura clásica. Consideremos, a título de ejemplo, la obra de Cremonini: sus baños, cuartos de amantes, compartimientos de trenes (*Les Parenhèses de l'eau*, *Posti occupati*, *Vertiges*, etc.) me resultan más interesantes, o en todo caso más seductores, que los *Cavaliers* y *Boeufs tués* de sus primeras obras, precisamente a causa de los ángulos insólitos, de los miembros apenas esbozados, de los reflejos insuficientes en espejos turbios que pueblan sus últimas obras. Es cierto que, en este caso, la invisibilidad parcial del decorado y de los personajes, a la inversa de *Las Meninas*, carece de importancia desde el punto de vista de la identidad, del rostro verdadero de esos personajes: se trata de cualquier persona, de cualquier lugar: el hombre medio, el habitador de masa. Sin embargo, un efecto de misterio, de angustia, de semi pesadilla, captura al espectador. Al respecto, me sorprende que casi no se mencione hasta qué punto la pintura, en casos como éste, cita o parece citar al cine.

¿Acaso no fue el cine el que inventó los campos vacíos, los ángulos insólitos, los cuerpos esbozados o en primer plano? La fragmentación de las figuras es un efecto cinematográfico muy conocido; se ha glosado mucho sobre la monstruosidad del primer plano. El *desencuadre* es un efecto menos difundido, pese a los movimientos del aparato. No obstante, si el *desencuadre* es un efecto cinematográfico por excelencia, lo es precisamente a causa del movimiento, que permite tanto reabsorber como desplegar en él los efectos de vacío.

Una mujer, por ejemplo, abre desmesuradamente los ojos, horrorizada, frente a un espectáculo que sólo ella alcanza a ver: los espectadores ven en las pantallas, en el lienzo, la expresión

de terror de esa mujer, la dirección de su mirada, pero no el objeto, la causa, de ese terror fuera de cuadro. Al respecto, recuerdo un cuadro de Dino Buzzati (el escritor) en el que podía verse a una mujer gritando, aparentemente desnuda, captada hasta el busto en el marco de una ventana, creo, o quizá en el marco convencional de una historieta, los ojos fijos en una cosa desconocida, situada de acuerdo con su mirada más o menos a la altura de sus rodillas; una leyenda inscripta directamente sobre la tela, como en las historietas, subrayaba con absoluto sadismo, mediante una pregunta banal (¿qué la hace gritar así? —no recuerdo el texto exacto—), el carácter enigmático de la cosa en cuestión. En el cuadro (ocurriría lo mismo, por supuesto, en la fotografía), el enigma está evidentemente destinado a permanecer en suspenso, así como el motivo del terror expresado por el rostro de la mujer, puesto que no hay desarrollo diacrónico de la imagen. En cambio, en el cine, y en las historietas, que imitan el principio de este último, un reencuadre, un contracampo, un paneo, etc., pueden —y en cierto modo deben, si el autor no quiere ser acusado de prolongar voluntariamente la frustración de los espectadores— mostrar la causa de ese terror, responder a los interrogantes que la escena truncada ha generado en los espectadores, y responder al desafío planteado por esta brecha: colmarla o bien producir un simulacro satisfactorio de la causa, de modo tal que los espectadores puedan experimentar verdaderamente su terror. El *suspense* consiste en diferir, para alimentarla, esa satisfacción.

Toda solución de continuidad exige, sin duda, reparación, coaptación. En este caso, podemos decir que esa solución de continuidad es doble: escenográfica y narrativa. Estos dos planos no se superponen. El segundo es producido por el primero, en el sentido de que hacer del cuadro un *cache*, es decir, convertirlo en el operador de un enigma, implica necesariamente dar comienzo a un relato. Siempre que este último colme el agujero, la *terra incógnita*,

na, la parte oculta de la representación<sup>2</sup>. En el cuadro de Buzzati, como en todo cuadro, la producción de ese relato corre por cuenta del espectador, puesto que el cuadro en sí no puede más que esbozarlo. No es casual que uno de los raros cineastas que mutilan sin piedad los cuerpos mediante un encuadre, que “quiebran” sistemáticamente y sin arrepentimientos el espacio —no voy hablar de Eisenstein, sino de Bresson—, se jacte de pensar el “cinematógrafo” en términos pictóricos (véanse sus *Notas sobre el cinematógrafo*). Straub, Duras, Antonioni, también son pintores, por la utilización de encuadres insólitos y frustrantes. Introdúcen en el cine algo así como un suspenso no narrativo. Su escenografía incompleta no está destinada a resolverse en una “imagen total en la que se ordenan elementos fragmentarios”, como anhela por el contrario Eisenstein en sus *Reflexiones de un cineasta*. Plano tras plano, en ella perdura una tensión que el “relato” no resuelve; una tensión no narrativa, generada por los ángulos, los encuadres, las elecciones de objetos y las duraciones que destacan la insistencia de una mirada (como ocurre, en términos eróticos, en el cuadro de Buzzati), donde el ejercicio del cine se desdobra y es atravesado por un silencioso interrogante acerca de su propia función.

2. Se conoce la distinción de Bazin entre el marco y el *cache*: “Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una *mirilla (cache)* que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro. Todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es *centrípeto*; la pantalla, *centrífuga*.” (“*Pintura y cine*”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990. Trad.: José Luis López Muñoz). No tengo nada que agregar a esto, salvo quizá que estas dos propiedades pueden pervertirse mutuamente, como bien lo muestra Bazin.

El desencuadre es una perversion que pone una nota de ironía sobre la función del cine, de la pintura, y aun de la fotografía, en tanto formas del ejercicio de un derecho a la mirada. Debería decirse, en términos deleuzianos, que el arte del desencuadre, el desplazamiento del ángulo, la excentricidad radical del punto de vista que mutila y vomita los cuerpos fuera del cuadro, y focaliza sobre las zonas muertas, vacías, estériles del decorado, es irónico-sádico (como queda claro en el cuadro de Buzzati). Irónico y sádico en la medida en que esta excentricidad del encuadre, en principio frustrante para los espectadores y mutilante para los "modelos" (término bressoniano), da cuenta de una destreza cruel, de una pulsión de muerte agresiva y fría: el uso del cuadro como instrumento cortante, la expulsión de lo vivo (por ejemplo, el abrazo de los amantes en *Vertiges* de Cremonini) hacia la periferia, fuera de cuadro, el foco puesto en zonas lúgubres o muertas de la escena y la sospechosa exaltación de los objetos triviales (i.e. la sexualización de los lavabos, de los utensilios de salas de baño, también en Cremonini) destacan el carácter arbitrario de una mirada dirigida de tan curioso modo, de una mirada que tal vez incluso goce con ese punto de vista estéril.

Tal vez. Porque, después de todo, esa mirada sólo tiene una existencia fantasmática. La mirada no es el punto de vista. Sería, si tal cosa existiera, el goce de ese punto de vista. Es la extrañeza del punto de vista que lo supone, la extrañeza implicada en el desencuadre, puesto que aquello que denomino "desencuadre" —quizá de manera inapropiada—, es decir, la desviación del encuadre —que nada tiene que ver con la oblicuidad del punto de vista<sup>3</sup>—, no es sino esa extrañeza re-marcada. Esta extrañeza se vuelve notoria por el hecho de que en el centro del cuadro, nor-

3. Sobre la oblicuidad del punto de vista y la sutura de la posición subjetiva del espectador en el cine clásico, véase Jean-Pierre Oudart, *La Suture*, en *Cahiers du cinéma*, n.º 209 y 211.

malmente ocupado en la representación clásica por una presencia simbólica (la imagen de los soberanos en el espejo de *Las Meninas*, por ejemplo), no hay nada, no ocurre nada. El ojo, acosumbrado (¿educado?) a centrar de inmediato, a ir al centro, no encuentra nada allí y refluye hacia la periferia, donde algo palpita aún, a punto de desaparecer. *Fading* de la representación, que a menudo se refleja en las figuras, en los temas de dicha representación: los autos vacíos y los drugstores desiertos de Ralph Goings, las carnes enloquecidas de Bacon, los ciegos semicadavéricos de Cremonini<sup>4</sup>, los ojos censurados de Monory... La ironía es mostrar fríamente, decir fríamente, la naturaleza de lo cadavérico.

4. Althusser ha notado (*Cremonini peintre de l'abstrait*), en Cremonini, esta ceguera y esta indiferencia de los rostros, así como la extraña ausencia que los habita: "Una ausencia puramente negativa, la de la función puramente humanista que se les niega, y que ellos niegan; y una ausencia positiva, determinada, la de la estructura del mundo que los determina, que hace de ellos los seres anónimos que vemos, efectos estructurales de las relaciones reales que los gobiernan". Un poco más adelante, en ese mismo artículo, Althusser agrega: "Sólo puede 'pintar' esa abstracción con la condición de estar presente en su pintura bajo la forma determinada por las relaciones que pinta: bajo la forma de su ausencia, es decir, en este caso, bajo la forma de su propia ausencia." Esta cita, creo yo, hace referencia al rechazo de toda idealización especular, narcisista. Lo extraño es que este rechazo deja una huella, una ausencia notable (notada, cuando menos, por Althusser, a tal punto que la ve como duplicada). Asimismo, puede verse en dicha "ausencia", que atraviesa la tela con grandes líneas que niegan la profundidad, la inscripción del puro sujeto (*sujet*) mate, evanescente, del "discurso de la ciencia", donde Althusser tiende a situar los enunciados pictóricos de Cremonini, y que no es sino esa ausencia re-marcada.

Esta obsesión por el amo en un espacio sin amo, esta obsesión por el lugar del amo, a menudo correlativa de una neo-maestría histórica (el hiperrealismo), tiene sin duda algo desagradable y siniestro, en su seducción misma. Lo desagradable y falto de humor es el aspecto mortificante del desencuadre.

Ahora bien, en ese punto, el cine presenta mayores recursos, quizá a causa del movimiento, que es su ley, y de los acontecimientos que está obligado a producir: los acontecimientos en el cine, todo aquello que desencaja el cuadro, siempre tienen la forma del humor —el gog, es decir, la catástrofe no-trágica, que no es ni el comienzo (pecado) ni el fin (castigo), sino que surge en el medio y procede por repetición; es el prototipo del acontecimiento cinematográfico—; el cine contiene una potencia de conversión del punto de vista y de las situaciones que le es propia. En Godard, por ejemplo, lo importante no es ni el encuadre ni el desencuadre, sino aquello que desencaja el cuadro, como los trazados de vídeo en la superficie de la pantalla, líneas, movimientos, que decepcionan toda inmovilidad dominadora de la mirada. En los planos fijos de 6X2, lo importante no es el sadismo aparente del cuadro estático, sino la duración que se combina en él para producir acontecimientos de voz, de gestos. En este sentido, el desencuadre no opera como divisor (no lo es sino desde el punto de vista de la unidad clásica perdida), sino que, por el contrario, es multiplicador, generador de nuevas disposiciones.

## LA METAMORFOSIS

La fotografía puede concebirse sin la posibilidad del primer plano. El cine, no: "el primer plano es el alma del cine", decía Epstein.

¿Por qué? Sin duda, por distintos motivos. El primer plano parece situado, en lo referente a la historia y al devenir del cine, en una encrucijada. Representa el punto crucial de una suma de efectos cruzados que hacen del cine un medio, un arte y un "lenguaje". Si es cierto que el cine es un medio "caliente", que implica una intensa participación afectiva por parte del público y genera reacciones emocionales fuertes, en la escala técnica del tamaño de los planos, de las modulaciones intensivas de la imagen, el primer plano está ubicado en el punto de intensidad máxima, de calor máximo: "Ahora la Tragedia es anatómica" (Epstein, nuevamente). El régimen afectivo de la imagen, definido por el primer plano, prescribe, entonces, ciertas formas esenciales del cine como arte, e incluso como programa de "géneros": suspenso, terror, erotismo. La Tragedia se vuelve anatómica, es decir, su espacio se restringe y se reduce al cuerpo, a los movimientos ínfimos en la superficie del cuerpo (el mundo se estrecha), al tiempo que esos movimientos ínfimos se convierten en acontecimientos absolutos. A través del primer plano, el cine realiza un cambio de escala en el mapa de los acontecimientos: una sonrisa puede ser tan impor-



tante como una masacre, "una cucaracha en primer plano parece cien veces más temible que cientos de elefantes vistos en plano general". Lo grande y lo pequeño intercambian sus dimensiones, y el cine inventa físicamente "la tragedia a escala de cucaracha": *La metamorfosis* es contemporáneo del primer plano; la pesadilla de Gregorio Samsa es una pesadilla de cine.

Este cambio en el régimen de los acontecimientos, este cambio de escala que también implica un cambio de sentido y una revolución retórica (privilegio inédito de la sinécdoque, alineamiento de las figuras en los vasos comunicantes de la metáfora y de la metonimia), es precisamente aquello a través de lo cual el cine participa de la modernidad: de ahí, sin duda, la importancia que las diversas vanguardias concedieron, en los años veinte, al primer plano. En efecto, el primer plano desempeña, en el espacio del cine, un rol terrorista y un rol revolucionario. Es revolucionario en la medida en que, al derribar la jerarquía de las porciones, de los acontecimientos, de los cuerpos, al convertir lo grande en pequeño y lo pequeño en grande, instaura por y con el montaje un nuevo orden de apariencias y de imágenes, un orden indiferente a la realidad "tal cual es". Como sabemos, ése es uno de los leitmotiv de Eisenstein, leitmotiv que se le recriminará en nombre del sentido común, de la eficacia, de la dramaturgia clásica o, más tarde, en nombre del neorealismo, de la democracia, de Rossellini y de Bazin. En este sentido, el primer plano es un caso particular de la ampliación y de la fragmentación de los signos buscados por la manipulación formalista, futurista o dadá, cuyo espíritu se articula con la inestabilidad de la época revolucionaria. Por otro lado, el primer plano es terrorista porque violenta el espacio indiferenciado, la homogeneidad de los cuerpos, y no deja elección alguna al ojo de los espectadores: cabezas enormes, cabezas cortadas, *membra disjecta*, así fue cómo los ojos del sorprendido público percibieron el primer plano cinematográfico en su primera aparición. El ojo de los espectadores, educado en la con-

templación de los cuadros, de los paisajes, de los panoramas, de la escena homogénea del teatro o del music-hall, no estaba preparado para enfrentarse a una visión distinta de la media o "de conjunto". No puede sorprendernos, entonces, que las vanguardias, que pretendían forzar los límites de la visión media, del pensamiento medio, del "mínimo de realidad", hayan visto en el primer plano el instrumento por excelencia de trasgresión de esos límites. Los sangrientos atractivos de *La Huelga* y el ojo cortado de *Un Perro Andaluz* dan cuenta, mediante distintas ideologías, de una misma concepción terrorista del primer plano, de una misma voluntad de impresionar al público (o incluso de sacarlo de sus casillas) a través de imágenes de sangre y de muerte.

Así pues, el primer plano participa básicamente de un régimen físico, afectivo e intenso de la imagen, de una micro-física de los acontecimientos que ya no da cuenta de la escena, del cuadro, del teatro, sino de un espacio abierto, infinito, fragmentario, al fin liberado de las medidas normativas de la perspectiva, de la profundidad de campo y del punto de fuga: "Cambio absoluto de las dimensiones de los cuerpos y de los objetos en la pantalla"; pero también, comunicación absoluta de los cuerpos y de los objetos por asociación mental, por combinación metafórico-metnimica: el ojo cortado puede ser asociado poéticamente con una luna llena atravesada por una delgada nube. Las cabezas de buelgas que agonizan bajo la masa se componen con los huelguistas ametrallados por la milicia. Poco importa que, en un caso, el montaje se justifique por el automatismo del inconsciente y, en otro, por el didacticismo militante: es decir que, en un caso, la asociación sea "involuntaria" y, en otro, "consciente". Lo importante es que la violencia del primer plano, lejos de constituir un último término, una "última palabra" en la cadena de imágenes, parece exigir por el contrario su proliferación, su combinación para producir sentido: el montaje a secas y el montaje "intelectual". El primer plano induce directamente un régimen pictográ-

fico de la imagen cinematográfica; es la imagen-signo por excelencia, incluso la imagen-letra. Desde Eisenstein hasta Godard, toda una corriente intelectual del cine se organiza, perturbadora y agresivamente, en función de un uso sistemático del *gros trait* y del primer plano. El film-panfleto y el film militante de los años setenta rescatan este uso del golpe de puño, el primer plano preconizado por Eisenstein (el cual oponía al cine-ojo de Vertov su "cine-puño"), aun cuando a menudo invoquen a Vertov, por estar menos comprometido con el poder stalinista. En tanto reducción de la imagen en función de la superficie, el primer plano se combina por afinidad electiva con los eslóganes escritos, con los carteles tan apreciados por Godard: "esto no es una imagen justa, es justo una imagen". La imagen ya no es el reflejo o la metonimia de la realidad (una parte del campo, el encuadre que vale por el todo); la imagen se convierte en un signo puro sin profundidad, sin transmundo; vale únicamente por su combinación con otras imágenes, con otros signos. A este ascetismo responderán, en los años ochenta, las orgías de la publicidad y del video clip. El primer plano recupera en ellos su función afectiva intensa, su seductora agresividad. Pero es fácil ver que, para pasar del panfleto a la publicidad, basta una simple capa de laca, barniz o brillo de más o de menos. El comentario sigue.

Sucede que el primer plano está en el centro de una ambigüedad constitutiva: en él, la imagen se presenta en su máximo grado de ambivalencia, de atracción y repulsión, de seducción y horror. El rostro más fotogénico es una frágil pantalla que disimula un horror fundamental. Hay algo de máscara mortuoria en Garbo, Marlene o Katharine Hepburn. Siempre es necesario un ínfimo grosor de más o de menos, una mínima pantalla de tul o de gasa: el primer plano designa ese punto límite, ese precario equilibrio, entre el punto de alejamiento mínimo a partir del cual el objeto, digamos el rostro, surge en todo el esplendor de su fotogenia, en su gloria, y el punto apenas más próximo en el que aparecen

los poros, los pelos, los granos —el punto en que la seducción se convierte en repulsión, en horror, y en que la belleza homogénea de la Gestalt se descompone en elementos heterogéneos—.

Cassavetes, en *Faces* y en todo su cine, es el gran artista "abstracto-lírico", como diría Deleuze, de esta seducción y de este horror del rostro bajo el régimen del primer plano: en ese nivel tan intensamente físico de la imagen, los acontecimientos se fragmentan al punto de ya no producir sentido, y las sensaciones se imponen a los sentimientos. Un cine "abstracto" es posible entonces, un cine que alcanza el punto de máxima modernidad artística y, a la vez, toca de cerca la naturaleza estallada, catastrófica y fundamentalmente irrepresentable de la trama de los acontecimientos en el mundo contemporáneo.

El límite, la tentación y el grano de lo real —o de locura— del primer plano es la absoluta desaparición de toda representación.

CAPUT MORTUUM  
(Gerrud de Carl Th. Dreyer)

Gerrud confiesa que un sueño obsesivo la atormenta: se ve desnuda, perseguida por una jauría. En el momento en que los perros la alcanzan, se despierta. A primera vista, este sueño (y el film lo hace visible a través del motivo de una tapicería, en el salón donde se rinden honores académicos al poeta eminente, de regreso en su país natal, cuyo único gran amor ha sido Gerrud) es tan transparente como lapidario: los perros son los hombres a cuyos deseos –groseros simulacros del amor que ella pide– Gerrud se siente librada, y que la desgarran. Sin embargo, pese al puritanismo de la época en que transurre la historia, Gerrud no rechaza el sexo. Por el contrario, responde plenamente a esos deseos: no duda, por ejemplo, en entregarse al joven músico que ama –y nada bueno obtendrá a cambio, puesto que posteriormente él le confiesa que sería incapaz de amar a una mujer que no fuera casta–. No es ella la que tiene prejuicios. Cuando su marido, a quien abandona en el momento en que es nombrado ministro del gobierno, le pregunta si alguna vez lo ha querido, ella le responde que, cuando se conocieron, su corazón ya estaba muerto “pero la naturaleza reclamaba lo suyo”, y que entre ellos había habido “algo parecido al amor”. No podría ser más franca, ni más cruel.

No obstante, el motivo del sueño, que condensa curiosamente la figura de Diana y la de Acteón, disimula el siguiente dato: para

su propia desgracia, pero aún más para la de aquellos hombres que se proponen amarla, Gertrud representa la castración, así como la verdad del amor. Y eso es, precisamente, aquello a lo que se niega el joven músico; pero también es aquello que dejará de por vida destrozado al gran poeta, cuya antigua relación y ruptura con Gertrud, *background* de todo el relato, son evocados en la segunda parte de la película, en *flash-back*. Poeta del amor, célebre y aclamado, pero muerto y, según Gertrud, "tan frío como una piedra", pues ella lo había abandonado por haber escrito un día que el trabajo y el amor de una mujer eran incompatibles. Que Gertrud viva en ello un motivo de ruptura definitiva es la razón por la cual Dreyer, en una entrevista concedida en la época del estreno de la película, donde él mismo vinculaba extrañamente *Dies Irae* y Gertrud, veía en esta última una figura de la intolerancia.

La secuencia central, el punto clave de este film, es precisamente la recepción celebrada en honor del poeta. Un insistente plano fijo nos lo muestra rodeado por el ministro (el marido de Gertrud) y el rector de la Academia. Los tres hombres, lado a lado, rígidos y sin expresión, son encuadrados de frente, en un plano cercano, en sus trajes de ceremonia adornados de condecoraciones. En contracampo, una procesión de estudiantes con antorchas, descendiendo la gran escalera de piedra y entona un himno para rendir homenaje al gran hombre. El que encabeza el cortejo se acerca a la mesa del banquete, se pone frente al poeta y comienza un brindis vibrante a la salud de aquel que ha sabido cantar en su obra lírica la infinita profundidad del amor, en su forma espiritual y carnal, etc. Las banalidades de costumbre, pero profusas con una fuerza, una convicción, una admiración tal que hacen del estudiante un adepto, un discípulo, un devoto. El gran hombre se pone de pie para responder, como se debe, al homenaje. Y entonces.... ¿Qué? ¿Qué acontecimiento, qué ruptura, qué *shock*? Ningún *shock*, ninguna ruptura: simplemente, suavemente, lentamente, la cámara comienza a desplazarse hacia la dere-

cha, en un *travelling* lateral a lo largo de la extensa mesa donde están alineados los comensales —entretanto el poeta, ahora en *off*, prosigue con su discurso—, hasta que se detiene en Gertrud: ésta parece sufrir de una terrible migraña; al instante se levanta, sale por una puerta lateral y llega al salón contiguo.

Consideramos que esta escena resume todo el film, y que ese movimiento es su momento más conmovedor, más dramático. ¿Por qué razón? ¿Por qué consideramos que este episodio del film es central? Lo es, de hecho, desde el punto de vista del metraje y de la construcción del drama, pues se trata de la adaptación de una obra en tres actos. Quizá porque evoca, representa cinematográficamente, la escenografía de un célebre cuadro: *Los Embajadores* de Holbein, que combina una visión frontal llena de pompa y, sugerido, inducido por la famosa anamorfosis, un movimiento lateral aniquilante.

Las anamorfosis demuestran que desde hace tiempo, y quizá incluso desde siempre, tanto la pintura como el cine están estrechamente ligados al movimiento. El punto de vista se desplaza y ese desplazamiento es un desplazamiento del sentido. En el cine también, los movimientos del aparato, los cambios de plano, son el movimiento mismo del sentido. El cine, al igual que la pintura, es *cosa mental*. Y la cosa mental, en este caso, es el *travelling*, análogo de un punto de vista anamórfico.

Toda la escena parece reproducir, *mutatis mutandi*, el dispositivo escénico de *Los Embajadores*, donde los personajes del estudiantado admirativo y de Gertrud atormentada por la intolerable migraña representarían los dos momentos de la mirada, y los dos grandes hombres —el ex amante y el futuro ex marido de Gertrud, junto al director de la Academia—, los dos "Embajadores". "El primer acto comienza —escribe Baltrusaitis— cuando el espectador ingresa por la puerta principal y queda situado, a cierta distancia, delante de los dos señores". Ese espectador, primero "maravillado", estaría representado aquí por el estudiante que homena-

jea al poeta. Luego, dice Baltrušaitis, desconcertado por la figura enigmática de la anamorfofis, “el visitante se retira por la puerta de la derecha, la única abierta, y ahí comienza el segundo acto. Al introducirse en el salón contiguo, vuelve la cabeza para echar una última mirada hacia el cuadro, y en ese momento lo comprende todo [...]. En vez del esplendor humano, ve la calavería”. Ese movimiento hacia el segundo acto lo realiza el *travelling* lateral; y si se detiene en Gertrud, es porque ella es la calavera.

En efecto, como personaje, Gertrud se sitúa siempre en un punto que está más allá del punto de conocimiento del espectador. Sería imposible identificarse con ella, y no es casual que el último plano del film sea el de una puerta, la puerta que Gertrud ha cerrado definitivamente detrás de sí, y tras la cual quedará por siempre guardado el misterio de su insaciable demanda amorosa. Gertrud no está sujeta a ninguna revelación: sabe con un saber mortal. Sabe más allá de los honores y de las glorias lo poco que puede un hombre. El poeta colmado de honores está muerto para ella y para sí mismo. Curiosamente, *in fine*, nos enteramos de que, tras romper con el joven músico, dejar a su marido, rechazar todas las facilidades, todos los prestigios, todos los reconocimientos, se dirige a París para participar en los trabajos psiquiátricos de la Salpêtrière. ¿Alusión a Lou-Andréas Salomé? Terrible figura, en todo caso, la de esta Gertrud, figura blanca rodeada de luz blanca, de ese blanco obsesional, sepulcral, absorbente, “terroífico”, “monstruoso”<sup>1</sup>, como lo califica Deleuze.

1. Deleuze, Gilles. *L'Image-mouvement*. París, Minuit, 1983, pág. 160 [La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, Barcelona, Paidós, 1994. Trad.: Irene Agoff].

## LA DESAPARICIÓN (SOBRE ANTONIONI)

Desde *La aventura* hasta *El eclipse*, se profundiza en Antonioni una búsqueda formal que parece agotar los poderes del blanco y negro, antes del pasaje al color inaugurado por *El desierto rojo*. Antonioni es pintor en la medida en que, para él, el blanco, el negro, el gris, los diversos colores del espectro, no son sólo factores ornamentales, atmosféricos o emocionales del film, sino verdaderas ideas, que absorben a los personajes y a los acontecimientos. La noche no es tan sólo un film en blanco y negro, es un film sobre el blanco y el negro, es un tablero de ajedrez gigante donde los personajes se juegan a sí mismos, o son jugados por el azar, al que entregan un deseo defalliciente... El blanco connota la ausencia, el desapego, el vacío que domina a los personajes antonionianos. Es sabido que en la Trilogía la búsqueda formal, cada vez más accentuada, tiene como pretexto —pero ¿es sólo un pretexto?— un vínculo amoroso que fracasa, ya porque no logra constituirse (*La aventura*, *El eclipse*), ya porque se agota (*La noche*). Este “fracaso” parece contaminar la trama narrativa, cuyo carácter esencialmente inacabado la determina, como si el “desapego” de los protagonistas se prolongara, en un sentido un tanto diferente, en un “desapego” del relato mismo. Los protagonistas se parecen, en términos morales, a los lugares que recorren en su desencanto: espacios

investigación policial, a la persecución, al *suspense*, tiende a desahacerse con ella. En *La aventura*, la desaparición de Anna pone así, insidiosamente, el acento sobre otra desaparición, más secreta y menos comprensible, que obsesiona a los demás personajes y los distrae, les impide concentrarse en la búsqueda de la desaparecida. No se le ha perdonado a Antonioni esta distracción, que parece afectar a sus personajes y, quizá, también a su cámara, y que rompe el hilo del relato. La desaparición de Anna abre, en efecto, una brecha en el corazón mismo de los personajes; de ahí en más, su drama ya no será, como en tantos films, el de volver a encontrar o perder definitivamente a la desaparecida (a partir de cierto momento, la cuestión deja de plantearse, pues ya no tiene sentido), sino el de lograr volver a unir sus propios pedazos.

El mundo de Antonioni se presenta, en términos plásticos, narrativos y ontológicos, como un mundo en pedazos, y “volver a unir los pedazos” —hecho que representa tanto el trabajo del policía como aquel, imposible, de los enamorados en crisis— es básicamente la operación a la cual renuncian los personajes desapegados, desconectados, de Antonioni.

Todo sucede, entonces, como si el rompecabezas desarmado lo apasionara más que su eventual reconstitución. Sin duda, ésa es la razón por la que sus personajes, aun cuando se involucren en la trama policial, constituyen detectives inacabados y víctimas desplazadas. No se trata (aun cuando pueda parecerlo al principio) de volver a encontrar, en el final, el rostro amado en su integridad o la verdad oculta, porque la diseminación, el estallido, la fragmentación del mundo no permiten que subsistan en su unicidad los sentimientos amorosos o la creencia en una verdad. Sea como fuere, los personajes de Antonioni parecen atormentados por un “¿para qué?” que los corroe, y que da a sus films ese inimitable toque de melancolía que tantas resistencias ha generado. Sin embargo, no podemos quedarnos en esa mera constatación ético-psicológica, como si ése fuera el objetivo principal del ci-

desiertos, desorganizados, desfamiliarizados, que sin duda muestran la dramática mutación del paisaje, del tejido urbano, de los primeros años de la década del sesenta. Desorientados, los personajes son captados en conjuntos que no les proporcionan ningún punto de referencia, sino únicamente el reflejo ciego de su universo mental desarticulado (pues “el exterior es un espejo en el que se refleja el interior”<sup>1</sup>). Nótese de paso que en Antonioni no se registra nostalgia alguna por el pasado, bajo ningún punto de vista: moral, estético o sentimental (a diferencia de un Visconti o de un Fellini). Por el contrario, la característica principal de su cine es este interés positivo por esa nueva clase de desiertos, por esos espacios amorfos, desconectados, vaciados, ese tejido desdibujado de la mutación urbana. En rigor, los personajes de Antonioni son atraídos por el vacío, por el frío, por los espacios abstractos que absorben y devoran la figura humana, el rostro amado, las formas de lo semejante. La aventura que viven es una desaparición.

La *aventura* se presenta, en efecto, como la historia de una desaparición, pero una desaparición cuya importancia, cuya densidad, se evaporan poco a poco hasta contaminar y afectar peligrosamente la estructura misma del relato, la forma del film: lo que en él se dispone, en realidad, es la desaparición de la desaparición de Anna (lo cual no significa, muy al contrario, su retorno). Extraña historia. “Una mujer desaparece”: eso bien podría dar lugar a una agitada persecución, se sabe.

Nótese que muchos films de Antonioni tienen como argumento una investigación de corte policial (es el caso de *Identificazione di una donna*, cuyo título tiene deliberadas connotaciones policíacas). En muchos films de Antonioni, alguien o algo desaparece, pero esa desaparición posee un carácter tal que la tensión inherente a la

1. Gombrowicz, Witold, *Bakakai*, Denoël, pág. 95 [ *Bakakai*, Barcelona, Tusquets, 2000].

neasta. Todo indica lo contrario; en particular esta invención formal, expresión de una aventura positiva –mediada, es cierto, por una descomposición moral, psicológica, e incluso física– hacia un universo no humano y no figurativo, una apoteosis abstracta. El universo se dilata, se disemina, se enfría; pero en esa entropía hay una secreta felicidad, la felicidad informal de las manchas. Hay un punto de vista que va más allá del punto de vista meramente humano, encarnado por los protagonistas; es aquel que, inhumanamente, expresa la cámara: un punto de vista abstracto sobre los movimientos cualesquiera –explosiones, nubes, movimientos brownianos, manchas–, sobre el espacio neutro lleno de movimientos cualesquiera, al que tiende el movimiento de los films de Antonioni.

Antonioni, artista moderno, pintor moderno, se interesa por las manchas, por las formas nacidas del azar. Los personajes que deambulan (se deambula mucho en sus films) revelan una insistentemente fascinación por lo informal, la figura que se sus trae, que se borra, que se desliza hacia lo indiferenciado. ¿Forma estética de la pulsión de muerte? Por lo menos dos lecturas contradictorias admite el gesto por el cual Gabriele Ferzetti, en *La aventura*, vuela, por un falso descuido que sin embargo no llega a ser franca premeditación (pues imprime a su bolsó un movimiento pendular, cuya amplitud crece “por sí misma”), un tintero sobre el trazado académico de una bóveda ornamental realizada por un joven. La primera lectura es psicológica y negativa. El personaje está amargado, cansado, y descrece de todo; su gesto se explica como el resentimiento de un hombre maduro, que no se quiere a sí mismo, hacia la frescura de un joven arquitecto que se interesa ingenuamente por las bóvedas ornamentales. Pero ese mismo gesto también puede expresar una suerte de desapego estético, o incluso un vértigo estético, el vértigo de la mancha, que es más profundamente infantil que el dibujo escolar al cual destruye. Como en todo lo que implica a la mancha, hay aquí una ambi-

güedad entre destrucción y creación, entre caos y cosmos. Volcar un tintero sobre un dibujo inacabado, implica destruir el dibujo, pero también permite que sobre el papel estalle, en el lugar de ese dibujo (de esa copia escolar), una flor de tinta salvaje.

Del mismo modo, el arte del cine es un compuesto inextricable de formas a priori (la cosa mental que la puesta en escena debe animar en la pantalla) y de imágenes en bruto que proceden de lo real. El dibujo desaparece, pero esa desaparición no es una simple borradura, no volvemos a hallar en su frescura primera “el virgen papel que la blancura protege”. La mancha expresa la entropía, la degradación, la irreversibilidad de los acontecimientos; pero implica también la creación de una figura singular, aunque informe y sin nombre. ¿Cómo no ver, en ese carácter “informe y sin nombre”, la aventura misma, el destino deseado y cumplido de los héroes antonionianos?

En *El eclipse*, ¿de qué eclipse se trata? ¿Qué es lo eclipsado? ¿Qué sol permanece oculto? Los personajes del film, tal vez, diestros en los sitios de sus encuentros, que al final del día –y del film– la cámara vuelve a recorrer, ya vacíos. Es el vacío de la ciudad, del animato de los encuentros insignificantes y de la noche que lo invade todo. Pero como el cine, al igual que el inconsciente, no conoce la negación, el vacío antonioniano subsiste positivamente, como hechizado de presencia. No hay nada más hermoso (y cada film parece tender a ese único fin), en un film de Antonioni, que el momento en que los personajes, los seres humanos, se borran, y en su lugar dejan que subsista, al parecer, un espacio sin cualidades, el espacio puro, “el espacio igual a sí mismo, ya sea que crezca o se niegue”. El campo vacío no está vacío: lleno de bruma, de rostros fugaces, de presencias evanescentes o de movimientos cualesquiera, representa ese punto último del ser que al fin se ha liberado de la negatividad de los proyectos, de las pasiones, de las existencias humanas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Balázs, Béla, *Le Cinéma*, Payot, 1979 [El film, Barcelona, G.C., 1978].
- Baltrusaitis, Jurgis, *Anamorphoses*, Olivier Perrin Editeur.
- \_\_\_\_\_, *Anamorphoses*, Flammarion.
- Barthes, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, pág. 53 [Lo obvio y lo obtuso. *Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986. Trad.: C. Fernández Medrano].
- \_\_\_\_\_, *La chambre claire, Cahiers du cinéma/ Seuil/ Gallimard [La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990. Trad.: Joaquín Romaguera y Ramió].
- Bataille, Georges, *Manet*, Skira.
- \* Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1958, tomo 1 [¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp, 1999. Trad.: J.L. López Muñoz].
- Benjamin, Walter, *Essais 1922-1931*, Paris, Denoël-Gonthier, col. Médiations.
- Claudel, Paul, *Le soubier de Satin*, Gallimard, Folio.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, ed. de la différence [Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002].
- \_\_\_\_\_, *L' image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 [La imagen-movimiento. *Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1994. Trad.: Irene Agoff].
- Eisenstein, Serguei, *La Non-Indifférente Nature*, col. 10/18.
- \_\_\_\_\_, *Reflexions d'un cinéaste*, ed. De Moscou [Reflexiones de un cineasta, Barcelona, Lumen, 1990]
- \_\_\_\_\_, *Au-delà des étoiles*, col. 10/18.
- Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Seghers.
- Feynman, Richard, *La nature de la physique*, Paris, Seuil, col. Points.

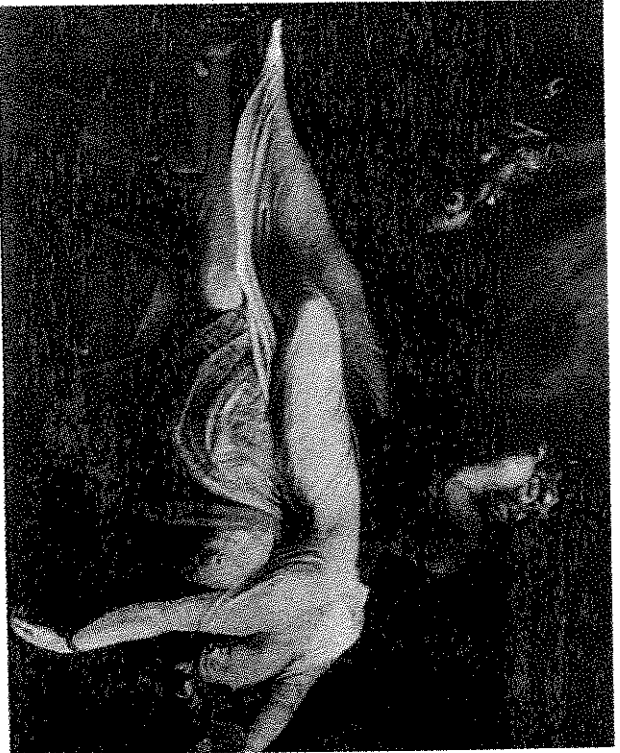


- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard [Las palabras y las cosas, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, pág. 25. Trad.: E. Cecilia Frost].
- Gombrowicz, Witold, *Bakakaj*, Denoël.
- Hitchcock/Truffaut, Ramsay, pág. 223 [El cine según Hitchcock, Buenos Aires, Alianza, 1992. Trad.: R. Redondo].
- Klossowski, Pierre, *La Ressemblance*, Ryôan-ji.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire XI, Livre XI*, Paris, Seuil [El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Buenos Aires, Paidós, 1989, pág. 119. Trad.: J.L. Delmonte Mauri y J. Sured].
- Lebel, Jean-Patrick, *Cinéma e Ideologie, Sociales*.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, col. Tel, 1945, pág. 82. [Fenomenología de la percepción, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1984. Trad.: J. Cabanes].
- \_\_\_\_\_, *L'oeil et l'esprit*, Folio-Essais [El ojo y el espíritu, Buenos Aires, Paidós, 1977].
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968, tomo 1, pág. 117 [Ensayos sobre la significación en el cine, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. Trad.: M.T. Cevasco].
- Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, ed. Universitaires [Estética y psicología del cine. Tomo I y II, Madrid, Siglo XXI, 1986].
- Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, pág. 125 [El cine o el hombre imaginario, Barcelona, Seix Barral, 1972. Trad.: R.G. Novales/ Barcelona, Paidós, 2001. Trad.: Román Gil].
- Panofsky, Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Minuit [La perspectiva como forma simbólica, Barcelona, Tusquets, 1999, pág. 49. Trad.: Virginia Careaga].
- Paulhan, Jean, *La peinture cubiste*, Paris, Denoël-Gonthier, col. Médiations.
- Picou, Gaëtan, 1863: *Naissance de la peinture moderne*, Skira.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard.

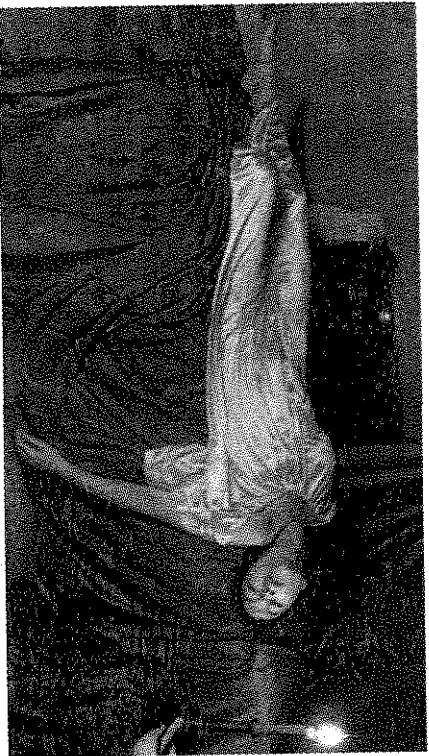
- Rohmer, Eric, *Le Goût de la beauté*, Cahiers du cinéma, col. Écrits [El gusto por la belleza, Barcelona, Paidós, 2000. Trad.: Joseph Torell].
- \_\_\_\_\_, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, col. 10/18.
- Riegl, Alois, *Grammaire historique des Arts Plastiques*, Klincksieck.
- Schefer, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard.
- Venturi, Lionello, *Piero della Francesca*, Skira.
- Virilio, *L'Espace critique*, Bourgeois.
- Wölfflin, Heinrich, *Reflexions sur l'histoire de l'Art*, Klincksieck [Reflexiones sobre la historia del arte, Barcelona, Península, 1988].

---

IMÁGENES



La Pesadilla, J. H. Füssli



La marquesa de O., Eric Rohmer

“...la metáfora del secreto mismo que motiva el relato de  
La marquesa de O...” [Pág. 33]



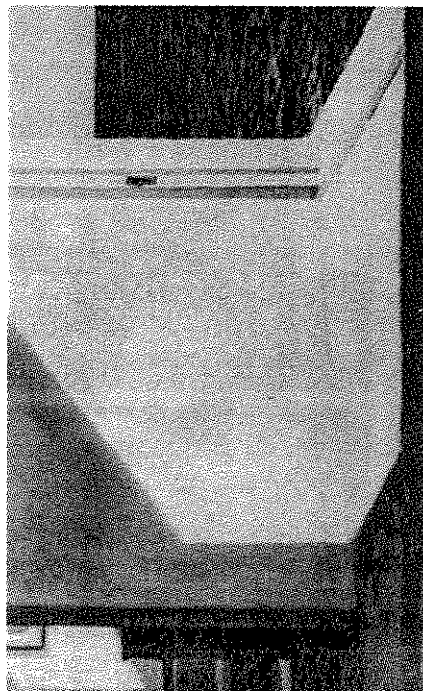
La flogelación, Piero della Francesca

"...la perspectiva no sigue aquí una lógica puramente óptica; posee además una significación de segundo grado, alegórica..." [Pág. 51]



La estación Saint-Lazare, Edouard Manet

"...ese elemento que la pintura no puede representar: un objeto susceptible de velocidad." [Pág. 79]



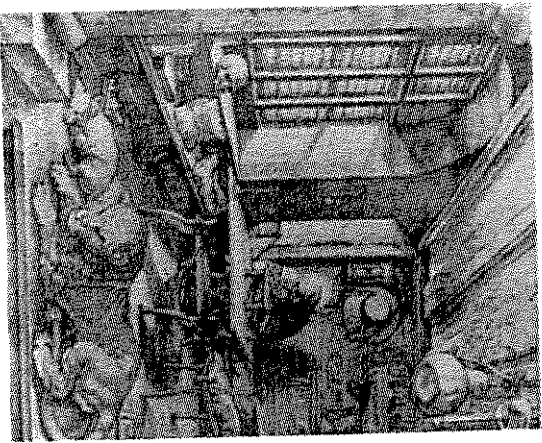
Habitación sobre el mar, Edward Hopper

"...y que produce la aparición y el advenimiento en la representación de una dimensión inédita en Occidente: el vacío." [Pág. 69]

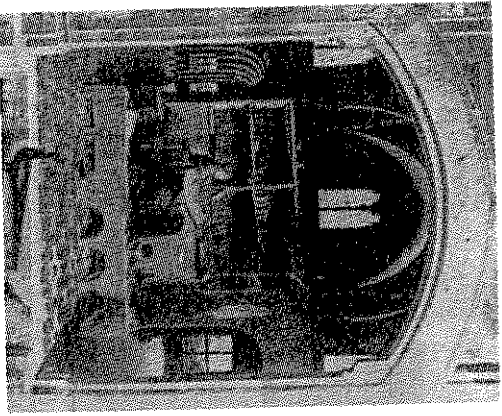


Passion, Jean-Luc Godard

"Ambivalencia, discurso a dos voces, mezcla inestable entre lo alto (la pintura) y lo bajo (el cine), entre el movimiento (el plano) y la inmovilidad (el cuadro)." [Pág. 30]

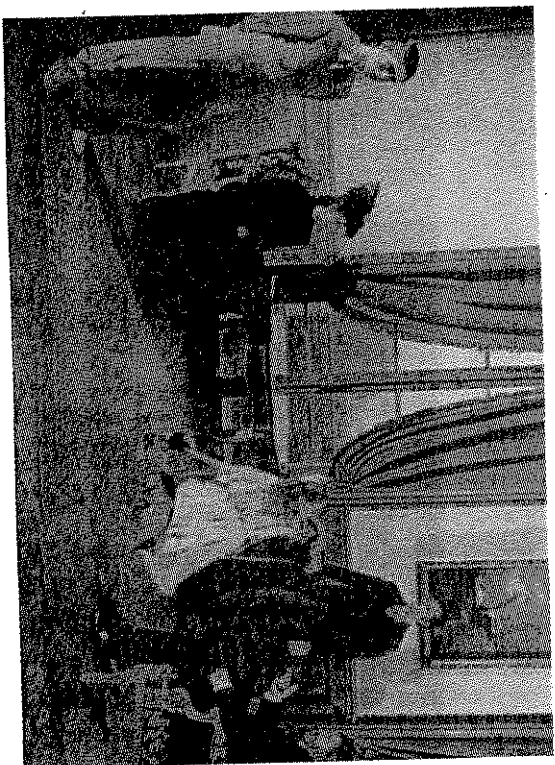


San Jerónimo en su celda, Durero



San Jerónimo en su celda, Antonello da Mesina

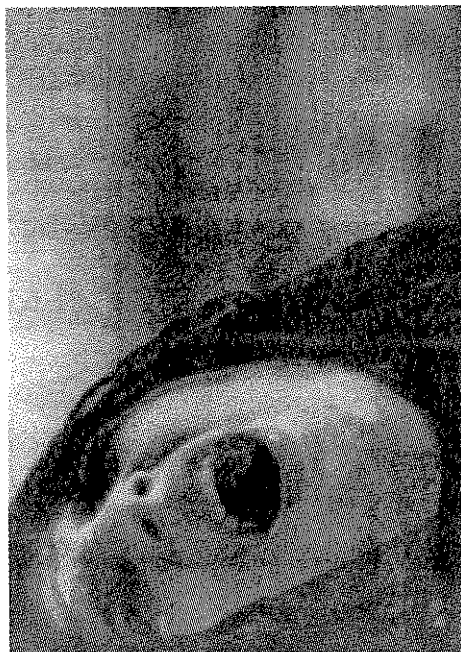
“La oblicuidad (...) introduce en el espacio del cuadro la impresión de movimiento y la noción del tiempo.” [Pág. 86]



Hipótesis de un cuadro robado, Raoul Ruiz  
“... toda la representación se vuelve problemática.” [Pág. 33]



Au hasard Balhazar, Robert Bresson  
“... como un suspenso no narrativo.” [Pág. 85]



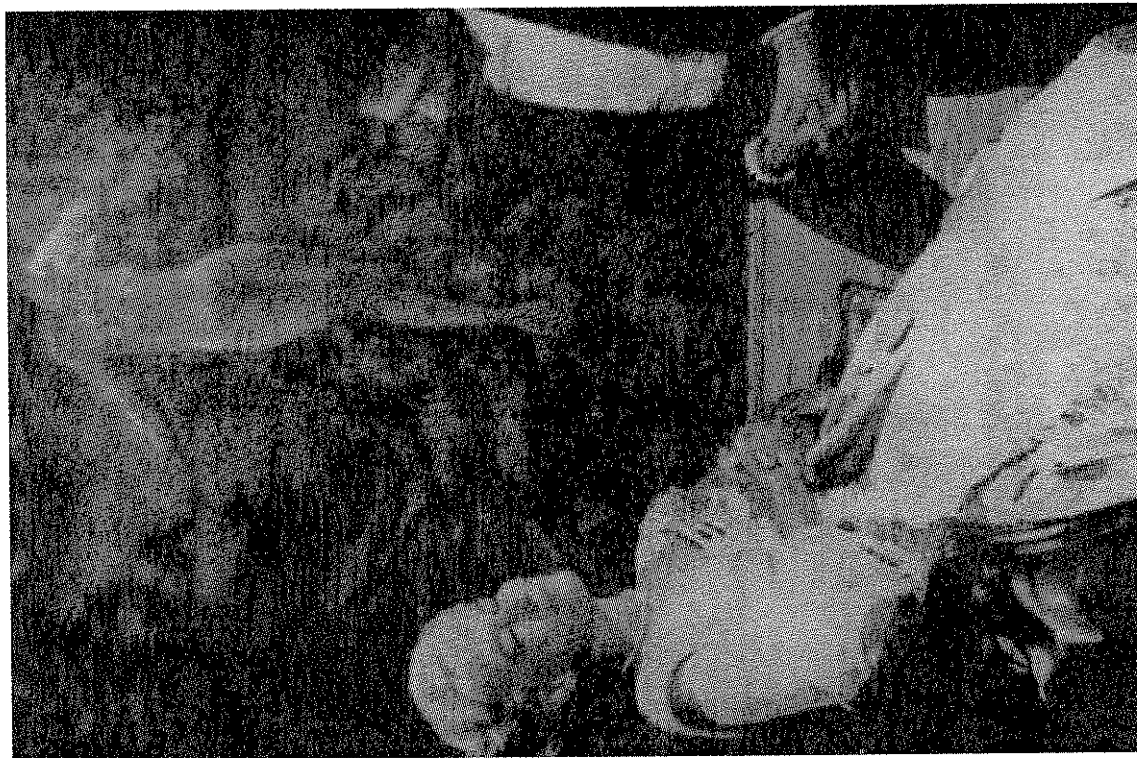
El acorazado Potemkin, S.M. Eisenstein

"Ahora la Tragedia es anatómica." (Epstein) [Pág. 89]



Faces, John Cassavetes

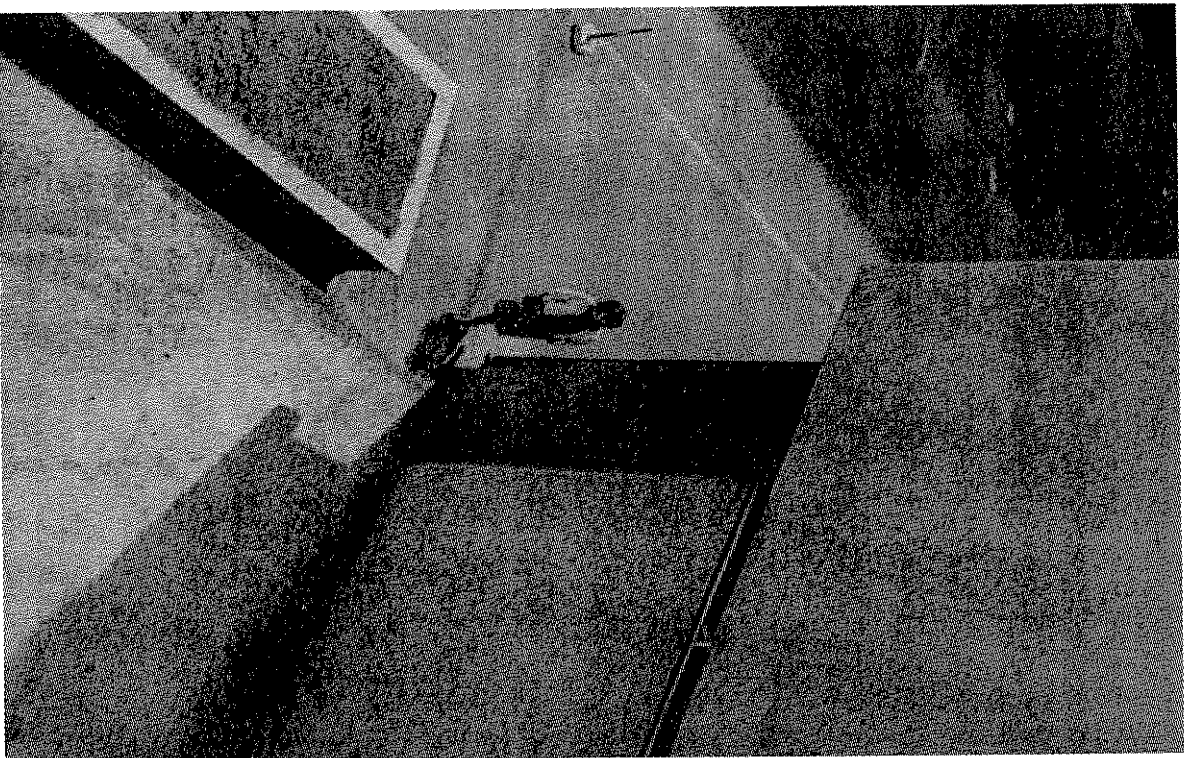
"...y el punto apenas más próximo en el que aparecen los poros, los pelos, los granos -el punto en que la seducción se convierte en repulsión, en horror..." [Pág. 92]



Gertrud, Carl Th. Dreyer

"...el motivo del sueño, que condensa curiosamente la figura de Diana y la de Acteón..." [Pág. 95]





## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
EL GRANO DE LO REAL	9
EL PLANO-CUADRO	29
EL OBJETIVO DESCONCERTADO	43
EL REFLEJO DESGARRADO	71
DESENCUADRES	81
LA METAMORFOSIS	89
CAPUT MORTUUM (Gertitud de Carl Th. Dreyer)	95
LA DESAPARICIÓN (SOBRE ANTONIONI)	99
BIBLIOGRAFÍA	105
IMÁGENES	109

La Noche, Michelangelo Antonioni

"...el exterior es un espejo en el que se refleja el interior." [Pág. 100]