

Los cuerpos del cine

Conceptos-límite y el audiovisual contemporáneo

Christian Checa Bañuz

TESIS DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTOR DE LA TESIS

Dr. Sergi Sánchez Martí

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN



A mi familia por su apoyo, siempre.

A Pao y Mota por recorrer conmigo parte del camino.

A Sergi por su confianza.

Resumen

El cine trabaja sobre los cuerpos porque él mismo es un cuerpo y, como todo cuerpo, opera de dos maneras: como el cine-organismo, cuerpo-engranaje en una cadena de montaje de partes ensambladas y firmes, o como el cuerpo heterogéneo cuyas partes exceden lo conjuntable, van más allá del lenguaje. El organismo cinematográfico opera convergencias en función de normas de escritura, enmascara la sutura. El Cuerpo cinematográfico sin Órganos condensa en torno a la sutura misma como punto límite, como singularidad divergente; opera la apertura del intervalo y explora las regiones *entre* los elementos, lo *no conjuntable*. Y es en esas regiones *entre*, en las regiones no conjuntables, donde la imagen se vuelve *háptica*, donde la imagen ejerce verdaderamente su “toque”, donde nos afecta verdaderamente en tanto que imagen. Donde encontramos no ya una imagen *del* cuerpo sino una *imagen-cuerpo*.

Abstract

Cinema affects bodies because it is a body in itself, and as any other body works in both directions: as a cinematic organism –gears working tightly together in an assembly line– or as the heterogeneous body which parts will not match, going beyond the structure of language. Cinematic organism creates convergences around rules of discourse, disguises suture. Cinematic Body without Organs condenses around the suture as a limit, as a divergent singularity, opens the interval, explores regions *in between* the elements, the *out of joint*. It is in those *in between* regions where images becomes *haptic*, where they *touch* and affect us as images as such. Where we find not an image *of* a body but a *body-image*.

Índice

| | |
|---|-----|
| Resumen | 4 |
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| 1. CUERPOS AL ALBA | 19 |
| 1.1. Contar historias. Mostrar hechos | 19 |
| 1.2. Movimientos y fragmentaciones | 23 |
| 1.3. El nudo indisoluble | 29 |
| 1.4. Los primeros cuerpos | 34 |
| 1.5. El cine como organismo | 40 |
| 1.6. El centro descentrado | 45 |
| 1.7. Del rostro al paisaje | 50 |
| 2. EL CUERPO DEL CINE | 57 |
| 2.1. Los límites oponibles | 57 |
| 2.2. <i>Playime</i> como obra abierta | 66 |
| 2.3. <i>EntreHistoire(s) du cinéma</i> | 83 |
| 2.4. De <i>Octubre</i> a <i>El arca rusa</i> : el cuerpo del cine | 103 |
| 2.5. Apuntes tecnológicos a propósito del fuera de campo | 142 |
| a) Cuerpos extraños..... | 142 |
| b) Espacios extraños..... | 145 |
| c) Monstruos digitales y miradas sin respuesta | 148 |
| d) Lo inimaginable | 150 |
| e) La universal variación | 155 |
| 2.6. Desarrollo serial | 168 |
| a) <i>Mediterranée</i> y las series | 168 |
| b) <i>The girl with the dragon tattoo</i> y lo multiserie | 176 |
| c) Godard: Cadena de producción y puesta en serie | 190 |
| 2.7. La indolencia | 200 |
| 3. DE LAS IMÁGENES Y LOS CUERPOS | 219 |
| 3.1. Pasar de la vista al tacto | 219 |
| 3.2. <i>Blade runner</i> y la decadencia del ojo | 224 |
| 3.3. <i>Ghost in the shell</i> y la multiplejidad | 230 |
| 3.4. El cuerpo como interfaz | 236 |
| 3.5. El cuerpo-memoria | 243 |
| 3.6. El mundo que nos mira | 251 |
| 3.7. Los cuerpos conspiran | 259 |
| 3.8. El cine del cuerpo | 266 |
| a) Claire Denis y los géneros | 266 |
| b) Olivier Assayas y las zonas intermedias | 273 |
| c) Philippe Grandrieux y las distancias | 286 |
| 3.9. El Cuerpo sin Órganos. Una puesta en escena | 302 |
| 4. <i>TERRA DIGITALIS INCOGNITA</i> | 313 |
| 4.1. El delirio geopolítico | 313 |
| 4.2. Signos flotantes: imágenes de la invisibilidad | 334 |

| | |
|---|-----|
| 4.3. El actor digital | 350 |
| 4.4. La imagen digital | 373 |
| a) El <i>efecto</i> realidad (<i>trompe l'oeil</i>) | 386 |
| b) La masa y el arte. Lo uno y lo múltiple | 397 |
| c) Nuevas relaciones con lo Abierto | 403 |
| CONCLUSIONES | 421 |
| BIBLIOGRAFÍA | 435 |

Introducción. *Rosebud*: el concepto como límite



No trespassing...

Lo hemos visto tantas veces... Welles, desde la primera imagen, ya instaura un límite, o, más bien, nos sitúa en el territorio del límite, en actitud de límite. “No cruzar” es, como toda prohibición, a la vez una provocación. “No cruzar” es decir “adentro hay algo por lo que merece la pena hacerlo”, y toda la puesta en escena inicial de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) responde a un único propósito: hacer de “eso” –*Rosebud*– un enigma. Por ello la atmósfera del inicio está cargada de sueño: la valla, la niebla, el reflejo de la casa en el agua... Un efecto de desdoblamiento generalizado, de superimposiciones oníricas –la nieve– y de distorsión de la imagen llevado al extremo en el plano de la enfermera entrando en la habitación vista a través del cristal cóncavo de la bola que se acaba de romper...

La escena comienza con un desplazamiento hacia arriba de la cámara sobre una valla: el límite como cerco va a ser transgredido. Es la cámara la que trasgrede su propia advertencia, arrastrándonos a nosotros: vamos a entrar de lleno en terreno pantanoso... Veremos que no estamos *cruzando* un límite tanto como aproximándonos a él.



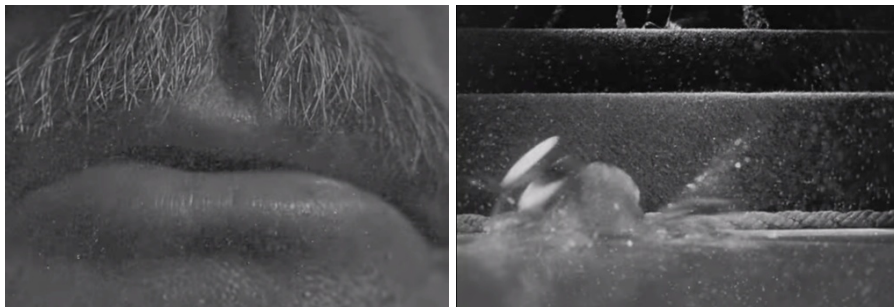
Acto seguido, nos asaltan unos planos descriptivos parciales de la finca de aire gótico, con una iluminación lúgubre. Reina la penumbra salvo por una luz que surge de la ventana de una mansión a la que, progresivamente, las vistas fragmentarias van aproximándose (es decir, la casa aumenta de tamaño en las sucesivas imágenes), hasta llegar a un plano (detalle o general, según se mire) de la ventana iluminada. Un acorde musical hace que se apague la luz eléctrica, pero el leve lucir de una vela logra vencer al sonido y de nuevo la habitación vuelve a iluminarse. Es indudable, algo está a punto de apagarse en el interior de aquella habitación. Algo importante, pues durante los planos sucesivos en los que la cámara iba aproximando su posición, la ventana siempre ha ocupado el mismo lugar del encuadre como punto axial inequívoco de la plástica escenográfica.

Hemos visto sólo fragmentos, recortes del espacio. Pero, en cierto sentido, lo hemos visto todo, hemos captado *algo* del Todo que es Xanadú justamente en la fragmentación, en la heterogeneidad del espacio así creado alrededor del punto centrípeto que supone la ventana. No hemos percibido todo el detalle, toda la superficie de la finca. No obstante, precisamente por no percibirlo todo, justamente por ese trabajo de unión, de ensamblaje cinematográfico de las partes distantes que tiene lugar alrededor del punto axial de referencia que supone la ventana, percibimos el Todo atmosférico o emocional que recubre el espacio. Es por el trabajo de selección de vistas particulares y el trabajo de organización en función de un punto des-centrado –la ventana no aparece en el centro, sino ligeramente desviada del centro de la imagen– que el Todo emocional de Xanadú se nos sugiere.



Pero ¿ha sido la ventana? ¿O más bien la luz que emana de ella? El punto axial, más que la ventana, ha sido la luz como pura emanación, constreñida en un área delimitada por la ventana, la cual no es nuestro enigma, ni siquiera su fuente, sino meramente su continente. Nuestro enigma es la fuente de esa luz, o más bien la luz, que parece tener vida propia; se enciende, se apaga... Podemos decir, sin dudar, que a su alrededor se distribuyen todos los elementos del entorno, pero que el centro –desplazado– de la representación es esa emanación que todo lo baña, levemente ya, como única fuente lumínica. Ni el sol ni la luna aparecen ya por Xanadú, tan sólo...

Una casa, nieve... La cámara se desplaza hacia atrás y lo que creíamos grande se descubre pequeño (no menos real, pero más simbólico), contenido en una bola de nieve, en la palma de una mano. Y un plano detalle de una boca (para reencontrar el cuerpo será importante la boca). Una boca que dice sólo una palabra: “Rosebud”. El enigma al fin se verbaliza. Pero nada más, este hecho no disipa nuestras dudas. Como respuesta, Rosebud fracasa, pues ¿es la casa, la nieve, la bola, la enfermera...?



La bola cae de la mano y se rompe. Cristales rotos. Más bien estallados (si uno observa atentamente la imagen, la bola estalla después de tocar el suelo; no se rompe al caer, revienta por culpa de alguna oculta magia... ¿cinematográfica, tal vez?). Cristales rotos a través de los cuales vemos la siguiente imagen, deformada (tendremos que estar alerta, pues todo parece indicar que esos cristales afectarán nuestra visión en lo sucesivo). En el encuadre observamos la pequeña casa ahora muy grande en el margen izquierdo, la enfermera muy pequeña entrando en la habitación a la derecha y el reflejo de la ventana que reinó sobre los planos de aproximación iniciales en la parte superior... Un puzle

extraño, una amalgama de elementos difícil de cohesionar. Una imagen fragmentaria, imperfecta. Pero imagen pese a todo.

Rosebud es el enigma, el *interrogante fundamental* que desata –anudando– la intriga. La enfermera pliega, en un plano peculiar en el que el encuadre corta la cabeza a ambos personajes (la identidad ya se muestra como un tema esquivo), los brazos sobre el pecho de quien acaba de morir (¿o de nacer?) y, seguidamente, cubre el cuerpo con una sábana. La cámara panea hacia la derecha y, justo cuando creemos descubrir sus rostros, la imagen nos ofrece tan sólo sombras (la identidad se confirma como problemática, incluso después de esa cierta investigación o mirada más incisiva que ofrece el paneo; ¿importará cuán incisiva sea la mirada para descubrir quién es este hombre y qué es Rosebud?).

Hay un fundido a negro. Todo parece apagarse, pero no, de negro vuelve la imagen de la ventana desde fuera a aparecer, aunque sólo para ver cómo la vela que iluminaba la habitación, ahora sí, definitivamente se apaga. ¿Cuántas veces la luz –el saber– se encenderá y apagará a lo largo de la película? ¿Cuántas veces creeremos estar cerca de Rosebud, tocar con los dedos sus sentido, sin finalmente lograrlo?... Efectivamente, Rosebud es, como esa ventana que domina la primera escena de la película, el mero continente de una emanación: el desfile de luces y sombras que es *Ciudadano Kane*.

Podemos atribuirle muchos sentidos, o aproximar muchas interpretaciones. Rosebud, por supuesto, tiene mucho que ver con la identidad de Welles. Perdón, de Kane... También se le pueden atribuir todo tipo de connotaciones hermenéuticas (la infancia, el paraíso perdido, la nostalgia, la familia, el hogar...) y, claro, decir que Rosebud *es* un trineo. Pero, después de todo eso, no podemos decir que con ello agotemos el concepto. Porque Rosebud, si es algo, es *Ciudadano Kane* en sí misma, ése es su sentido.

¿Todo su sentido? ¿Y todo lo que va más allá de la película? ¿Y todo lo que se ha escrito sobre Rosebud?

Detengámonos por un momento en la lógica que instauro un concepto como éste. Por un lado tenemos el puro elemento lingüístico, el *término* (curiosa palabra eligió el

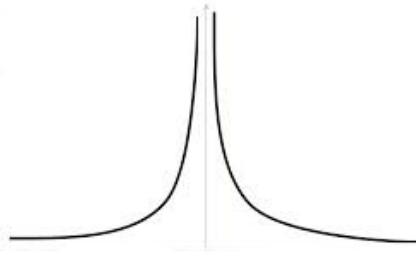
lenguaje para designar sus unidades significativas...), que se inserta como un enigma sobre una realidad dada. Es decir, que de término no tiene nada. Es más bien un comienzo. Así, una palabra despojada de contenido significativo genera a su alrededor toda una serie de aproximaciones que la van “llenando”, por así decir. Todas esas aproximaciones, pese a no suponer una definición en sentido estricto, van confluyendo hacia ella y a través de ella como la luz entre los marcos de nuestra ventana. El concepto va teniendo validez práctica y teórica dentro del saber humano y va construyendo una red de relaciones a su alrededor.

Esto es válido para conceptos *vacíos*, es decir, para meras palabras “inventadas” o sacadas de contexto –como “Rosebud”–, pero también para conceptos *llenos* o dotados de significación. Los conceptos tienen una vida, se generan y evolucionan a través de las épocas. Y si lo hacen es porque a su alrededor motivan aproximaciones hermenéuticas del tipo descrito, que también se generan y varían.

Si esto es así, es porque a lo máximo que podemos aspirar es a una “biografía” del concepto pero no a subsanar su falla constitutiva (Rosebud). Por eso el noticiario que pretende desvelar la identidad de Kane no satisface a los productores, porque en este caso la satisfacción total es imposible. “No es suficiente con decir qué hizo un hombre, hay que decir quién fue”, dice uno de los ejecutivos. Nunca podremos conformarnos con la biografía, necesitamos la definición (que nunca tendremos, dando así lugar al círculo hermenéutico). Y la clave es... “Rosebud”. Rosebud es quién fue Kane. La clave es también el enigma.

Podemos decir que Rosebud es el *límite* de la investigación: saber qué es Rosebud es saber quién es Kane. Kane es, pues, un concepto *en el límite* de Rosebud, que es nuestro concepto-límite. “Acabará siendo una cosa muy simple”, dice el mismo ejecutivo. Por supuesto, tan simple como dios, hombre o razón. Tan simple como el vacío o la nada.

Efectivamente, hay *conceptos-límite*, en torno y en función de los cuales se crea un contexto simbólico, y *conceptos en el límite*, que son aquellos que se instalan en dicho contexto aproximándose idealmente al límite del mismo. Esta terminología no es nueva, proviene de las matemáticas, que por exactas no dejan de tener sus límites inexpugnables (quizá sea precisamente gracias a esta dialéctica que pueden llegar a manejar conceptos tan potentes, casi meta-conceptos).



Rosebud

Por ejemplo, “realismo” sería un concepto en el límite dentro del contexto simbólico que el concepto-límite “realidad” instaure. ¿Por qué “realidad” es un concepto-límite? Porque si nos preguntamos por la realidad siempre resta un ámbito inaccesible a toda respuesta. La historia de la filosofía se funda precisamente en la creación y distribución topográfica de estos conceptos dentro del campo del saber (y del no-saber). Pero que siempre exista una cara opaca del concepto no quiere decir que éste no sea operativo. Debido a esa opacidad este tipo de conceptos son de lo más operativo, ya que no cesan de generar preguntas a su respecto. Y que sea un límite no quiere decir que un concepto sea eterno. El concepto “realidad” no ha sido siempre el mismo para todas las épocas¹. Tanto los conceptos-límite como los conceptos en el límite, son modulables. Dentro de un régimen de temporalidad lo más longevo del concepto es la palabra, o mejor, el significante que lo designa, pero el significado (por relativamente oscuro) es modulable. El concepto es un límite modulable, que no marca un punto eterno en el mapa del conocimiento sino más bien un vector en trayectoria variable, o un surco.

El cine no es ajeno a este tipo de conceptos. Muy al contrario. Recuperemos los conceptos “realidad” y “realismo” de los que hablábamos hace un instante y detengámonos por un momento en la que posiblemente es la obra teórica sobre cine más célebre de la historia, *¿Qué es el cine?*, de André Bazin. En esa obra ya se manejan dos conceptos-límite, probablemente los dos primeros conceptos de este tipo que dio el cine y

¹ Como dice Josep María Catalá: “Huxley, hace más de setenta años, publicó *un mundo feliz* como una ucronía, pero hoy su obra se ha convertido en una novela realista.” (CATALÀ, Josep M., *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 66)

los únicos operativos en la época en la cual se gestó la colección de ensayos que compone el volumen. El primero está contenido en el título pero sólo supuesto en el desarrollo del texto. Es el concepto de “esencia”. Y digo que sólo está supuesto en el desarrollo porque Bazin emplea muy poco o ningún esfuerzo en preguntarse, efectivamente, qué es el cine. Él ya tiene muy claro qué es antes de ponerse a escribir: “el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica.”² Es decir, después de toda la historia de las artes, el cine nace como promesa de embalsamamiento de la realidad. Y ahí tenemos el segundo de los conceptos-límite que maneja Bazin y que, esta vez sí, va a ser central en su reflexión: el concepto de “realidad”.

Pero, “en realidad”, lo que preocupa a Bazin es el *realismo*, entendido como estrategia de fidelidad a lo real. La teoría baziniana tiene la realidad como fundamento ético y el realismo como método estético, a tenor del cual estructurar toda una normativa para la creación cinematográfica. Es fácil ser estrictamente baziniano, sólo hay que leerle y seguir sus reglas acerca del montaje, la puesta en escena, el sonido... Sin embargo, hasta Bazin, el realismo no se había constituido en el límite de una teoría. Desde los primeros escritos sobre del cine, los teóricos sólo se habían hecho una pregunta, aquella que curiosamente daba título al libro de Bazin sin referirse a su verdadero contenido: “¿qué es el cine?”; la pregunta por la esencia.

Así es cómo, alrededor de este concepto, surgen respondiendo a la pregunta otros conceptos en el límite. Los futuristas responden: el cine es velocidad. También los soviéticos: es montaje. Los surrealistas: está hecho para representar los sueños. Los expresionistas: los estados interiores del alma humana. Muchas maneras de responder a la misma pregunta, muchos conceptos en el límite de la esencia. Todos verdaderos. Efectivamente hay un cine soviético, surrealista, expresionista... Y si no hay futurista es porque los futuristas se cansaron demasiado velozmente del cine.

Con todas estas respuestas la pregunta quedó sin responder, aunque el concepto “esencia” generó todo un conjunto amplio de obras filmicas circulando a su alrededor. Herencia que recoge Bazin dándose, no obstante, cuenta de que entre todas esas respuestas por la esencia se ha colado una veta de películas que respondían a algo muy distinto: la pregunta, no por la esencia, sino por la realidad. Y entonces enuncia su

² BAZIN, André, “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2008. (p. 29)

famosa distinción entre cineastas interesados por (la esencia de) la imagen y cineastas interesados por la realidad.

Tal y como él lo expone, con el advenimiento del sonido la dialéctica queda felizmente resuelta del lado de los interesados por la realidad. Quienes se han estado preguntando por la esencia (teóricos del montaje soviético, surrealistas, expresionistas) han dado pasos en falso. Aquellos que se limitaron a ser fieles a lo real (Murnau, Flaherty, Von Stroheim) iban por el camino correcto. Y “realismo” es, precisamente, el término que André Bazin empleó para caracterizar la puesta en escena de Orson Welles en *Ciudadano Kane*. En virtud de la profundidad de campo, Welles había “restituido a la realidad su continuidad sensible”³ y, con ella, la ambigüedad y misterio que caracteriza a lo real como un resto opaco –como el enigma en el corazón del concepto. Rosebud es, justamente, ese resto opaco que define el realismo de *Ciudadano Kane* tanto como su puesta en escena. Rosebud es *lo real*.

Las teorías posteriores no presentan un *modus operandi* diferente. Para la política de los autores, Rosebud es el concepto de *puesta en escena*. *Estilo* y *autoría* son conceptos en el límite de aquél, definidos en función de aquél. Para la teoría psicoanalítica, el concepto-límite es el *inconsciente*, con toda una constelación de conceptos circundantes: *voyeur*, *sutura*, *fetiché*, *dispositivo*, *ideología*... Christian Metz, por su parte, construye su mapa alrededor del concepto de *lenguaje*, y mientras que para la teoría psicoanalítica el inconsciente es el concepto-límite, para Metz el inconsciente sería un concepto en el límite del lenguaje. Lo mismo sucedería con la teoría feminista, para la cual el inconsciente sería un concepto en el límite del *sexo*.

Alrededor de estas teorías han ido apareciendo una serie de muestras filmicas relacionadas con ellas en mayor o menor grado, asimilables o directamente siguiendo sus presupuestos. Las teorías no se crean ajenas al hecho filmico, todas tienen sus películas clave y todas dejan una estela de películas detrás que acusan su influencia. Pero, evidentemente, el cine no se agota con esas películas. Hay otro cine no teórico, creado a partir de la praxis y la intuición a lo largo de los años, deducido “de la experiencia de

³ BAZIN, André, *art. cit.* (p. 301)

montadores del «cine clásico» durante decenios”⁴, un cine sin teoría⁵ que aparentemente no estaría determinado por ningún concepto-límite (teórico) del tipo expuesto antes y vendría caracterizado por lo que Noël Burch llamó, a partir de la célebre expresión de Roland Barthes, “grado cero de la escritura cinematográfica”⁶.

Éste es un cine que, esencialmente, cuenta historias y trata de ser lo más eficiente posible contándolas. Aparentemente no tiene más ambición que ésa (aunque no es poca) y ese “grado cero de la escritura”, el montaje “clásico” –su gran creación– no es sino el conjunto de procedimientos que el cine sin teoría ha generado para satisfacer su vocación narrativa. ¿Podría ser que el de relato fuera entonces su concepto-límite?⁷

⁴ AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Estéticas del cine*, Buenos Aires, Paidós, 2005. (p. 77)

⁵ Cuando hablamos de “cine sin teoría” no lo hacemos, en absoluto, en términos despectivos, ni queremos decir con ello que este cine se desarrollara de un modo irreflexivo o absurdo. La cuestión es, simplemente, que se generó a partir de soluciones prácticas a problemas concretos, sin un programa teórico previo. Decía Morin: “los que realizaron el paso del cinematógrafo al cine no eran honorables profesionales, pensadores diplomados o artistas eminentes, sino gente de todo oficio, autodidactas, fracasados, farsantes, histriones... Durante quince años, haciendo las películas, han dado lugar al cine [...]” (MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 50)

⁶ BURCH, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 2004. (p. 20)

⁷ Hablar de conceptos en el contexto de una práctica sin teoría puede parecer un contrasentido. Efectivamente, como bien insiste Deleuze en sus estudios sobre cine, los cineastas no necesitan ninguna teoría para llevar a cabo su trabajo. Ellos piensan con imágenes. Ahora bien, desde la teoría puede estudiarse su práctica como guiada por conceptos. Puede hacerse una “teoría de la práctica filmica”; ése es justamente el título de la traducción anglosajona de *Praxis del cine* de Noël Burch. Es justamente en este ejercicio donde imágenes y conceptos se *tocan*, se encuentran.

Capítulo 1. Cuerpos al alba

1.1 Contar historias. Mostrar hechos

Para los primeros teóricos del cine, su esencia no se reduce a *mostrar* hechos. Tampoco a *contar* historias, al menos no como se han contado hasta el momento. El cine necesita algo más que la palabra heredada de la tradición teatral o literaria: una sintaxis y una gramática propias. Recordemos a los teóricos del montaje, a todos los que encumbraban al cine mudo por encima del sonoro y, además, a todos los portavoces del realismo, Bazin en especial⁸. Alrededor de sus conceptos-límite orbita un concepto en el límite muy importante: el lenguaje. Algunos llegaron al punto de asimilar el lenguaje cinematográfico a las estructuras del lenguaje natural: “Para el poeta y para el escritor, las palabras individuales constituyen la materia prima; ellas pueden tener los más diversos significados que se precisan sólo en la frase. [...] Sólo en relación con otras palabras, en el marco de una forma elaborada, reciben vida y realidad artística. [...] El movimiento de un objeto o de una persona frente a la cámara no es todavía un movimiento fílmico, sino que constituye sólo la materia prima para la futura composición-montaje”⁹, decía Pudovkin. Un plano es como una palabra que sólo cobra sentido por su posición en una frase.

Otros, como Abel Gance, pensaban en el cine como un nuevo lenguaje que permitiera al hombre contemporáneo expresar sus vivencias de una manera más acorde con su época. El lenguaje escrito era un lenguaje gastado, pervertido por su uso durante la historia. Dice, en “¡Ha llegado el tiempo de la imagen!”: “en nuestra sociedad contemporánea las palabras ya no encierran su verdad. [...] convenía, pues, un silencio bastante prolongado para olvidar las antiguas palabras deterioradas, envejecidas, [...] y, dejando penetrar en uno mismo el enorme flujo de las fuerzas y conocimientos modernos, encontrar el nuevo lenguaje. El cine ha nacido de esta necesidad. [...] Convendrá, en efecto, atribuir al film del futuro unas reglas estrictas, una gramática internacional.”¹⁰ El

⁸ “Por otra parte, el cine es un lenguaje.” Así concluía Bazin su “Ontología de la imagen fotográfica”.

⁹ PUDOVKIN, Vsevolod I., “El montaje en el film”, en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, ALSINA THEVENET, Homero (Eds.), *Textos y manifestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998. (pp. 367-8)

¹⁰ GANCE, Abel, “¡Ha llegado el tiempo del la imagen!”, en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, ALSINA THEVENET, Homero (Eds.), *op. cit.* (pp. 456-7)

carácter esencial de este nuevo lenguaje sería, pues, su universalidad. Algo así como un esperanto imaginario.

El movimiento (paradójico) es el siguiente: rechazo de la lengua en favor del lenguaje universal visual que, no obstante, mantiene la estructura de la lengua como modelo. Planos por palabras, escenas por frases. Cortes, fundidos, encadenados... Todo ello como equivalente a los signos de puntuación. De hecho, las primeras “gramáticas” del cine que se publican (como la de Spottiswoode, de 1935, la de Berthomieu, de 1946, o la de Robert Bataille, de 1947) siguen el modelo de las gramáticas normativas del lenguaje natural de uso escolar. Es decir, prescribían un modelo “correcto” de uso del lenguaje filmico para no alterar la percepción “natural” del espectador. Pese a todo, estas gramáticas ya empiezan a aceptar que la asimilación del plano a la palabra no es del todo precisa. Más bien se hablaba del plano como transmisor de una idea simple. Aunque conservaban una visión estructural: el plano sólo tenía sentido inserto en una secuencia, y ambos resultaban piezas fundamentales de la narrativa filmica.

En 1955 Marcel Martin publica una obra importante y de mucha influencia: *El lenguaje del cine*¹¹. En ella afirma que el lenguaje se ha ido formando progresivamente, gracias a los cineastas (Griffith y Eisenstein, sobre todo), y que, en su origen, el cine no tenía lenguaje, era un registro de un espectáculo anterior o un mero registro de la realidad. Es cuando quiere ponerse a contar historias que el cine sistematiza un lenguaje. La narratividad es el impulso que necesita el cine para constituirse en lenguaje. Ésta es una idea muy cara también a Christian Metz: no basta con los recursos expresivos (fundido, encadenado, corte, etc.) sino que el conjunto de esos recursos ha de codificarse, y eso sólo lo logra el cine cuando se pone a contar historias. Cuando quiere, no sólo ya *mostrar*, sino también *relatar*.

Pero el cine narrativo ni cuenta historias ni muestra hechos, *muestra historias*. Su particularidad es que, por mucho que relate, no puede dejar de mostrar, no puede reducirse a código¹². Como dice el propio Metz: “no puede evitar del todo ser

¹¹ MARCEL, Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990.

¹² No puede dejar de contener un “grano” de lo real, que dirá Pascal Bonitzer.

designación fotográfica.”¹³ Y, de hecho, parecería que en las primeras fragmentaciones del espacio operadas en la imagen filmica, es la voluntad de mostrar lo que impera, satisfacer la mera curiosidad por ver lo muy pequeño o lo muy lejano grande y cerca. Por ejemplo, mostrar lo visto a través de un telescopio o de una lente de aumento. No obstante, estas manifestaciones primitivas de un montaje incipiente también muestran indicios de cierta intriga o de un cierto suspense. ¿Puede entonces darse una mostración pura sin relato?

Gilles Deleuze piensa que “la narración no es más que una consecuencia de las propias imágenes aparentes y de sus combinaciones directas, nunca un dato”¹⁴. Para él, la narratividad no pertenece a las imágenes, se desprende de ellas como una posibilidad o, a lo sumo, las determina externamente como un valor añadido. Por lo tanto, cualquier intento de organizar las imágenes, por mucho que las intenciones de quien lo lleve a cabo sean narrativas, responde no tanto a las necesidades del relato como de mantener ciertos esquemas sensoriomotores de los cuerpos. Es decir, como mucho, lo que hay en la imagen cinematográfica no es una tendencia a la narración sino meramente una idea de tiempo derivado del movimiento que puede dar cabida a un relato, pero no necesariamente. Así vemos como para Deleuze lo fundamental no es la narración sino los cuerpos en sus movimientos, y el montaje, más que cumplir una función narrativa, respondería a la voluntad de seguir el desplazamiento de un cuerpo en el espacio, de mostrar sus transformaciones en el tiempo o de estudiar de manera cercana el gesto de un rostro.

Por otro lado, Christian Metz estaba persuadido de que “era necesario que el cine fuera un buen relator, que tuviera la narratividad *bien asegurada al cuerpo*”¹⁵ para que ese “grado cero de escritura” de Burch pudiese darse dentro del contexto del cine sin teoría¹⁶. Para Metz, “no es que el cine pueda contarnos historias bellas porque sea un lenguaje, sino que por habernos contado historias tan bellas pudo convertirse en

¹³ METZ, Christian, “El cine, ¿lengua o lenguaje?”, en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968): volumen I*, Barcelona, Paidós, 2002.

¹⁴ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987. (p. 45)

¹⁵ METZ, Christian, “El cine, ¿lengua o lenguaje?”, *art. cit.* (p. 71) Las cursivas son mías.

¹⁶ Es importante recordar que todos los teóricos que estamos citando enuncian sus teorías alrededor de medio siglo después de que este tipo de cine se constituyera como tal. La reflexión a propósito del mismo viene siempre a posteriori, y es algo que este cine no requiere en absoluto para su nacimiento y desarrollo.

lenguaje”¹⁷. Ahora bien, si Metz puede decir esto es porque introduce en la ecuación algo de lo que Deleuze prescindía, en un principio, en su análisis de las imágenes.

En su texto “Notas para una fenomenología de la narrativa”, Metz nos dice que “un relato es una suma de *acontecimientos*; acontecimientos ordenados en secuencia”¹⁸, siendo un evento algún tipo de realidad externa a la narrativa del cual ésta se nutre, y reconoce que “lo real nunca cuenta historias [...], un acontecimiento debe haber finalizado de un modo u otro para que –y antes que– su narración pueda comenzar.”¹⁹ En este sentido, parecería que no está tan alejado de Deleuze, ya que las “unidades mínimas de lo narrativo”, por así decir, son a-narrativas. Sin embargo, –y ahora es cuando Metz introduce ese otro factor– la única manera que tenemos de identificar y aislar esos sucesos en la representación cinematográfica es mediante el análisis *a posteriori* de las imágenes, operación esencialmente narrativa en el sentido que busca una secuencia de eventos, no se contenta con la mera *percepción* y busca la *significación*. Es decir, los eventos que la narrativa distribuye secuencialmente son teóricamente preexistentes a la misma pero, en cierto sentido, creados por ésta a partir de la práctica analítica concebida como acto narrativo.

Por lo tanto, la diferencia reside en el hecho de que, mientras para Deleuze podíamos situarnos, por así decir, del lado de la imagen *en sí* (ya que, para Deleuze, la conciencia no es sino una imagen entre otras), del lado de los movimientos de los cuerpos en la superficie proyectada, Metz introduce en la ecuación un cuerpo adicional: el del espectador y las estructuras de su percepción, de naturaleza distinta a la imaginaria. Veremos cómo tanto esos cuerpos frente a la cámara como los cuerpos de aquellos frente a la pantalla serán importantes para nosotros más adelante. No obstante, algo muy interesante para nosotros ahora es que, tanto una postura como la otra, tanto quienes piensan que las imágenes simplemente muestran y quienes piensan que además de mostrar relatan, contemplan el cuerpo en sus movimientos exteriores –de traslación– e interiores –de pensamiento– como razón última de su lógica.

¹⁷ METZ, Christian, “El cine, ¿lengua o lenguaje?”, *art. cit.* (p. 73)

¹⁸ METZ, Christian, “Observaciones para una fenomenología de lo narrativo”, en *op. cit.* (p. 50)

¹⁹ *Ibid.*

1.2 Movimientos y fragmentaciones



Cuerpos que pelean...

El cine nació oficialmente alrededor de 1895, sin embargo, los primeros años del cine trajeron consigo un segundo nacimiento. El cine es un arte que nació dos veces –lo veremos con Edgar Morin–: la primera vez que se mostró y cuando al fin se hizo cine, tras un periodo breve en el cual compuso su cuerpo. Este periodo de composición lo rastrea Noël Burch en *El tragaluz del infinito* en función de la progresiva narrativización de las imágenes en el cine de los orígenes. Los primeros indicios de una narrativa cinematográfica los halla en el género de los combates de boxeo de la Biograph de Edison, antes de 1897. Estas “películas” consistían en varias “secuencias” de un minuto de duración que mostraban cada uno de los asaltos del combate. Si el espectador quería ver el siguiente asalto, debía echar otra moneda en el aparato. El suspense que se generaba en la dilatación temporal entre asalto y asalto es lo que la forma cine añade a la narrativa del combate. Más allá de eso, el desarrollo narrativo lo aporta el espectáculo filmado mismo.



...eterna lucha del cine primitivo.

Estos primeros procesos de dilatación temporal pueden arrojar más luz sobre estas cuestiones de la que parecería en un primer vistazo. En el momento el espectador tuviese que echar más monedas para continuar viendo el combate, lo que se genera es justamente un cierto efecto primario de fuera de campo: él quiere ver aquello que está más allá de la pantalla, como si ésta fuese una ventana cerrada o un telescopio bloqueado que da acceso visual a “otro lugar”. Así, resulta que los primeros elementos a través de los cuales el cine insufla narratividad en la imagen son mecanismos de sugerencia y ocultación que disparan el deseo de ver, formas de hacer presente lo invisible –lo que está más allá del encuadre– en el deseo sentido por el cuerpo que mira el cine, por un momento privado de su visión.

Si volvemos por un momento a Deleuze, su renuncia a la narratividad de las imágenes tiene más que ver con un rechazo total del cine como lenguaje. Para él, el cine no es asimilable a una estructura lingüística y la semiótica fílmica se toma licencias nada autorizadas. Es decir, para Deleuze la vía a través de la cual el lenguaje penetra en el cine es la narración, y él no puede ser más contrario a ello. “Al sustituirse la imagen por un enunciado se dio a la imagen una falsa apariencia, se le retiró su carácter aparente más auténtico, el movimiento”²⁰, dice. Por lo tanto, se cometería el mismo error que Bergson detecta en la ciencia: reducir el movimiento a instantes. Deleuze concibe el lenguaje como una estructura estática, como una rejilla o malla sobre la que se distribuyen las palabras y sus relaciones. Y por su asociación al lenguaje, también la narración es una malla.

²⁰ DELEUZE, Gilles, *op. cit.* (p. 46)

No obstante, podríamos argüir a Deleuze que no todo en la narración es estructural. Hay, sobre todo en cine, elementos narrativos que no tienen que ver con el lenguaje sino con el tiempo. Elementos que son meramente intervalos de tiempo. Es decir, una vez tenemos todos los personajes, las situaciones y las relaciones entre ellos, aún queda contar la historia, imprimirle tiempo, y ese tiempo narrativo no es de naturaleza distinta al tiempo de las imágenes. Si retomamos el caso de los combates de boxeo de Edison, el tiempo que el espectador tardaba en volver a introducir la moneda trae consigo un aporte narrativo que tiene que ver con el tiempo: un cierto suspense, una cierta intriga. Es el retardo de tiempo el que introduce la intriga, no una sucesión de instantes, sino tiempo “en estado puro”, en el que nada pasa. Aunque el cine no sea asimilable al lenguaje, sí posee potencias narrativas que le pertenecen esencialmente por ser, sobre todo, tiempo.

En *Miller and sweep* (George Albert Smith, 1898), un molinero sale de su molino al fondo de la imagen vestido completamente de blanco y cargando con un saco de harina. Avanza hacia el primer plano de la imagen y, de repente, un deshollinador cargado con un saco de hollín entra en plano por la izquierda y chocan. Comienza una pelea en la cual se golpean con los sacos que transportan y el molinero acaba cubierto de hollín y el deshollinador de harina. Hasta aquí, de nuevo un combate, si no fuera porque en cierto momento el deshollinador sale despavorido y el molinero lo persigue, saliendo de plano por la izquierda. Un instante después, por la derecha del encuadre aparece una multitud de la que antes no teníamos ningún indicio que estuviese presente, corriendo en pos de ambos.



Aquí, como dice Burch, “la entrada y la posterior salida de campo de esta pequeña multitud «surgida de ninguna parte» indican ya [...] la existencia de un terreno *latente*, contiguo al espacio profilmico del encuadre único primitivo [...] y constituirá el primer paso hacia la *ubicuidad psicológicamente racional* de la Institución”²¹.

George Albert Smith es también quien empieza a usar dispositivos de mirada (lupas, telescopios...) para acceder al plano detalle, como en *As seen through a telescope* (Septiembre de 1900) y *Grandma's reading glass* (noviembre de 1900). “Esta alteración de grandes planos y de planos generales en una misma escena es el principio del corte. Con ello Smith crea la primera edición verdadera.”²² Así, el montaje surgió tanto de una voluntad por contar algo de una determinada manera –en el caso de los combates de boxeo de Edison con el fin de obtener más beneficios–, como de mostrar algo al espectador que trascienda su punto de vista natural. Pero inevitablemente, haya voluntad de contar una historia o no en este impulso inicial, cierta intriga se dispara cuando existe un “no-mostrado” sugerido en la imagen.



En *As seen through a telescope* primero vemos a un personaje que mira por un telescopio. “¿Qué estará viendo el personaje?”, nos preguntamos. En *Grandma's reading glass* el dispositivo actúa a la inversa, primero vemos la imagen vista por la lupa: ¿de dónde proviene esta imagen ampliada y extraña? Sólo posteriormente se nos muestra al niño y a su abuela, que se entretienen observando diversos objetos y partes del cuerpo

²¹ BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999. (pp. 157-8)

²² SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial*, Méjico D. F., Siglo XXI, 1972. (p. 37)

ampliados por la lupa. Estas diferencias en la construcción no parecen aleatorias, el autor está explorando las posibilidades de una cierta intriga o suspense. Evidentemente, estas películas encuentran parte de su razón de ser en el encanto de una mera ampliación de elementos o en la experimentación con las posibilidades de las lentes fotográficas. El primer plano y el plano detalle, la fragmentación, quizá se funden con fines mostrativos, quizá no haya en ellos nada más que pura voluntad de mostrar el mundo de otra manera, pero el fuera de campo sí que es un “dato” narrativo en virtud de la presencia en la imagen de un elemento en connivencia con el cuerpo de quien la observa.

Tanto si concebimos al espectador como una imagen más –Deleuze–, como si lo concebimos como un sistema de percepción-identificación distinto a las imágenes, en estas dilataciones temporales –suspense e intriga– imágenes y cuerpos que las miran se anudan. Si él es una imagen, el suspense y la intriga no son sino la revelación de lo que esta imagen esencialmente es: un *retardo*²³. Si está ante las imágenes, el espectador se pregunta acerca de lo que está viendo y quiere *ver* más de cerca *sin moverse*. Quiere ver de otra manera, tener una mirada omniabarcante y sin limitaciones de posición. Quiere trasgredir su punto de vista sin abandonar su butaca, para satisfacer un deseo generado por lo que la imagen *no muestra pero sugiere*. Desea ver todo aquello que los personajes pueden ver. Si admitimos al espectador como pieza inamovible dentro del dispositivo cine, la intriga, entendida como deseo de ver más allá del encuadre, es connatural a estas imágenes.

El cine representa, así, mejor que nada antes el punto donde se anudan dos cosas: la imagen en movimiento y las estructuras perceptivas e imaginativas del espectador; o, mejor, tres: imágenes de cuerpos que se mueven, el cuerpo de una imagen en sí misma móvil y el cuerpo de quien, estático sobre su butaca, observa con atención. En el momento el cuerpo del cine y el cuerpo de quien mira el cine están anudados, en virtud de cuerpos mostrados en su movimiento, el deseo empieza a circular, y ya surge una

²³ “¿Qué acontece y qué puede acontecer en ese universo acentrado donde todo reacciona sobre todo? No cabe introducir un factor diferente, de una índole diferente. Entonces, lo que puede acontecer es esto: en puntos cualesquiera del plano aparece un *intervalo*, una desviación [*écart*] entre la acción y la reacción. [...] Es evidente que este fenómeno de intervalo sólo es posible en la medida en que el plano de la materia suponga tiempo. Para Bergson, la desviación, el intervalo, bastará para definir un tipo de imágenes entre las otras, pero con una particularidad: la de ser imágenes o materias vivas.” (DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 94-95)

cierta intriga o un cierto suspense. Esto no implica que todas las imágenes contengan un relato, pero en el momento se abren virtualidades afectivas, gracias a la presencia de un fuera de campo en la imagen, indicios de una incipiente narrativa empiezan a aparecer. Quizá la voluntad de contar historias no está en el origen del montaje, puede que ni siquiera sea el germen de la organización del lenguaje, pero lo cierto es que la intriga parece estar presente en estas imágenes como un dato y no es de extrañar que el cine acabara abrazando la senda narrativa.

1.3 El nudo indisoluble

Edgar Morin, en *El cine o el hombre imaginario*, cifró en Georges Méliès el inicio de la gran transformación del cinematógrafo en cine porque en él se evidenciaba y desarrollaba plenamente un círculo hermenéutico que iba a determinar la imagen en lo sucesivo. Es en el capítulo fundamental de la obra de Morin titulado “La metamorfosis del cinematógrafo en cine”²⁴ donde se sitúa esa “metamorfosis” en las transformaciones de los cuerpos operadas por Méliès, que constituyeron toda la gama de “trucos” visuales practicados por el maestro francés. Según Morin, Méliès es el inventor del tiempo “maleable” cinematográfico, con sus ralentís y acelerados, con sus tiempos reversibles, y con su uso del montaje. También el de la ubicuidad de la cámara, con el travelling. Es decir, con Méliès, abandonamos el universo estático del cinematógrafo y entramos en el universo fluido del cine.

Morin entiende una película como una “catedral de movimiento”²⁵. Como Deleuze, no cree imprescindible que el cine se vuelva narrativo para que deje de ser cinematógrafo. Lo importante es “atrapar” al espectador dentro del dispositivo, gracias a la hechicería. Así es como se pone a circular el sentido, arranca el funcionamiento del circuito hermenéutico. En Méliès hay toda una subversión de los límites entre la vida y la muerte, la realidad y el sueño, la integridad del cuerpo... En el cine de Méliès todo cobra alma, se vivifica. “Los animales, plantas y cosas se muestran, tanto a los primitivos como a los niños, como animados de sentimientos humanos. Se les cree habitados por espíritus”²⁶. Para Morin, el cine contiene en sí todos los rasgos antropológicos de una visión mágica del mundo (metamorfosis, antropomorfismo, cosmomorfismo, el doble y un espacio-tiempo fluido) y fue él quien extrajo este poder por vez primera. Esta visión mágica es la que efectúa la transformación que es el germen de toda la gramática cinematográfica. Como dijo Georges Sadoul, en su *Historia general del cine*: “Estas formulitas mágicas [las de Méliès] constituyen en realidad el germen de la sintaxis, del

²⁴ MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

²⁵ “El cinematógrafo restituía el movimiento original de las cosas. El cine aporta otros movimientos: movilidad de la cámara, ritmo de la acción y del montaje, aceleración del tiempo, dinamismo musical. Estos movimientos, ritmos, tiempos, se aceleran, se conjugan, se superponen. Toda película, hasta la más trivial, es una catedral de movimiento.” MORIN, Edgar, *op. cit.* p. 93

²⁶ *Ibid.* (p. 71)

lenguaje, de los medios de expresión que permitieron al cine traducir la realidad de la vida.”²⁷

¿Pero no pertenecía Méliès a esos directores que “creían en la imagen”, como decía Bazin? Sin embargo, según Sadoul y Morin fue su visión mágica la que inventó los recursos de los que toda expresión cinematográfica –realista o no– hizo uso posteriormente. Por ejemplo, él fue el primero también en configurar la escena en profundidad (lo que luego Bazin alabará tanto). Darragh O’Donoghue, en un artículo sobre Méliès²⁸, dice: “Es tentador ver a Méliès no como el padre del cine fantástico sino, a la luz de los caminos seguidos por el medio, el padre del cine, y punto.”

¿Y cómo llegó Méliès a esto? Cuando, en 1886, filmando la plaza de la Ópera de París, se le estropeó el tomavistas, provocando el primer corte dentro de un plano, observó al proyectarlo que los hombres se habían convertido en mujeres y el omnibús en un coche fúnebre. Es decir, no observó el corte, sino la *esencia* del truco. No el *mecanismo* del truco, sino la esencia. ¿Y cuál es la esencia del truco? Que no se vea. No que cuente una historia, sino que haga invisible lo visible. Que parezca magia. Méliès, y después todos detrás de él, no vieron el corte sino la metamorfosis, la hechicería, como dice Morin. En Méliès encontramos el germen pero no la sistematización de un lenguaje que está aún por venir. Sólo está ahí en potencia, de manera virtual.

Si nos fijamos por un instante en un cineasta actual cuya filiación meliesiana es más que evidente, Michel Gondry, vemos cómo en él hay algo así como un deseo de revertir la historia, o mejor, de rebobinar la historia del cine como si fuese una película VHS hasta ese momento genético de la metamorfosis, y entonces darle la vuelta. Hay en Gondry toda una reivindicación del truco analógico por encima de las imágenes computerizadas. Prefiere los efectos escenográficos al ordenador. Sin embargo, a la vez, hace gala de una autorreflexividad y exhibicionismo del truco de la que adolece Méliès. Decía Elisabeth Ezra²⁹ que Méliès usaba las ilusiones cinematográficas para hacer sus películas fantásticas *más* realistas, no menos. “Realismo” quiere decir aquí hacer pasar por real algo que no lo es. Sin embargo, Gondry no quiere hacer pasar por real nada, sino

²⁷ Citado en MORIN, Edgar, *op. cit.* (p. 51)

²⁸ O'DONOGHUE, Darragh, “Georges Méliès”, en <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/melies/>. (Consultado el 29 de junio 2015)

²⁹ EZRA, Elisabeth, *Georges Méliès: The Birth of the Auteur*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

acentuar su irrealidad. Huye de la esencia del truco, que es su transparencia, para mostrarnos el mecanismo mismo. Es decir, si hace un *stop motion*, el movimiento no tiende a la fluidez de un Tim Burton, por ejemplo, e incluso vemos los cambios de luz entre corte y corte. Si usa música extradiegética, de repente aparece un trompetista por una ventana para hacer el solo. Si quiere una imagen proyectada sobre una pared, vemos los rayos de luz del proyector que se esparcen por doquier.



Gondry nos sitúa de lleno en el instante de la metamorfosis: nos enseña el corte. No la ilusión generada por el corte, sino que hace un documental del corte. Gondry, desde el siglo XXI, invalida la distinción baziniana entre realidad e imagen. Su película se sitúa en el punto justo de inserción o convergencia problemática entre ficción narrativa y documental al nivel de lo formal, del truco. Porque puede verse la película, efectivamente, como un documental acerca del truco cinematográfico.

De esta manera, Gondry se nos aparece como un cineasta mucho más realista de lo que nos había parecido en un primer momento. Incluso al nivel de su relación con la literatura, Gondry no “miente” –como dice la cita inicial: todo es *enteramente verdadero*–, no oculta nada, *La espuma de los días* nunca esconde su condición de adaptación. La película se inicia con un ejército de mecanógrafas en una gran sala copiando, frase por frase, cada una la suya, la novela de Vian. Y la película volverá a esta gran sala –a la novela– regularmente. Por ejemplo, Colin llama por teléfono a las supervisoras para preguntarles por su lugar favorito o busca ahí trabajo –y es despedido– cuando pierde su dinero intentando curar a Chloe.



Lo que vemos con Méliès y Gondry es cómo la noción de realismo en cine es siempre problemática e, incluso, contradictoria. Gondry crea mundos imaginarios con una fuerte carga subjetiva y, sin embargo, reclama ese poder de verdad del truco, no esconde las cartas. Es, a la vez, objetivo y subjetivo, “real” e “irreal”. El espectador es, a la vez, su víctima y cómplice. Revirtiendo a Méliès, la imagen de Gondry “es estricto reflejo de la realidad, su objetividad está en contradicción con la extravagancia imaginaria. Pero, al mismo tiempo, ese reflejo es un «doble». La imagen está ya embebida de potencias subjetivas que van a desplazarla, deformarla, proyectarla en la fantasía y el sueño.”³⁰ El cine de Gondry, en su autoconciencia, pone en evidencia algo que ha estado ahí desde siempre, que supuso la novedad acaecida con la metamorfosis del cinematógrafo: “El cine dio impulso a lo que estaba latente en la imagen cinematográfica madre; él mismo fue este impulso y de golpe, lo irreal se abrió en lo real.”³¹

En otro de los capítulos de su texto, “El alma del cine”, Morin habla de los procesos de identificación y participación del espectador de cine, o lo que él denomina “participaciones afectivas”, y cómo son estos procesos, en definitiva, la causa de la metamorfosis del cinematógrafo. Dice: “La imagen cinematográfica se había colmado de participaciones afectivas hasta explotar. [...] Esta enorme explosión molecular ha hecho nacer el cine. [...] Las técnicas del cine son provocaciones, aceleraciones e intensificaciones de la proyección-identificación.”³² Es decir, lo que nutre el cine son los mecanismos de la subjetividad proyectados en la pantalla que ésta reclama objetivamente.

La gran aportación de la obra de Morin, que abre las puertas para toda interpretación psicologicista posterior, es que, más allá de su apariencia fotográfica

³⁰ MORIN, Edgar, *op. cit.* (p. 74)

³¹ *Ibid.* (p. 79)

³² *Ibid.* (p. 92)

objetiva (que según los teóricos realistas suponía su verdadera esencia), el cine debe su origen (su conversión de cinematógrafo en lo que es hoy) a la intervención de nuestra subjetividad, y no sólo en cuanto a la fenomenología de la percepción se refiere, sino por sus aptitudes imaginarias. Lo que hace Méliès es inaugurar el círculo hermenéutico: la exactitud del “calco” fotográfico desencadena la aportación del espectador y refuerza una dimensión de nuestro mundo que habitualmente yace aletargada: *lo imaginario*, que no es otra cosa, para él, que la imaginación libre enfrentada a la imagen real. El cine es esa máquina que piensa por nosotros pero que necesita de nuestra participación para ser pensado³³. Para Morin, lo imaginario tiene esa naturaleza diferida entre imagen objetiva e imagen mental. Lo imaginario tiene que ver con un círculo que nunca se clausura, un constante fluir y refluir de intensidades afectivas entre la pantalla que piensa por nosotros y gracias a nosotros.

Sin embargo, los casos de Méliès y Gondry nos sirven para ver cómo estas participaciones no son siempre del mismo carácter, ni se disparan siempre de la misma manera. En Gondry la participación no es identificatoria tanto como distanciada, más que una hechicería lo que hay es un juego, un juego de imágenes que trasgreden la esencia del truco para un espectador que ya ha visto demasiadas cosas. Este rasgo no indica que la hechicería haya muerto, ni que el poder mágico del cine haya desaparecido, pero marca también el tránsito a otro tipo de cine, a una madurez del cine.

³³ “Todo ocurre como si el film desarrollara una nueva subjetividad que arrastrara a la del espectador, o más bien como si dos dinamismos bergsonianos se adaptaran y arrastraran el uno al otro. El cine es exactamente esta simbiosis: *un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del filme. Un sistema que tiende a integrar el flujo del filme en el flujo psíquico del espectador.*” (*Ibid.* p. 94) Esta idea será muy cara a Gilles Deleuze y su concepto de “autómata espiritual”.

1.4 Los primeros cuerpos



Stop Thief (James Williamson, 1901)

El fuera de campo, intuido ya en *Miller and sweep*, empieza a sistematizarse en las películas de persecución³⁴. Es la mirada del perseguido hacia el perseguidor más allá de los límites del encuadre la que sitúa los personajes dentro de una historia (¿quién es el perseguido y quién el que persigue?), la que dispara las conjeturas (debe haber robado algo...) y hace que se despliegue la intriga. Pero, además, en ellas aparece el requerimiento adicional de sistematizar los cambios de plano por la sencilla razón de que, en las persecuciones, un cuerpo *se mueve mucho* y la cámara debe registrar un régimen de movimiento que excede las capacidades ópticas de un objetivo que quiera captar un cuerpo con el suficiente detalle, la cercanía suficiente, como para que sea reconocible. En las persecuciones, un cuerpo que *todavía* tiene poca capacidad de movimiento (la cámara) ha de adecuarse al movimiento de otro cuerpo mucho más ágil. No parece entonces descabellado pensar que las leyes del *raccord* surgieran como la solución práctica a este problema.

El cine de los inicios es, esencialmente, un cine de cuerpos que se mueven, una celebración de la energía cinética de los cuerpos. Jacques Aumont lo describe de este modo:

³⁴ “La continuidad institucional nace con la persecución, o más bien ésta viene a existir y proliferar para que se constituya la continuidad.” (BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, *op. cit.* p. 159) Al principio, las persecuciones mostraban todavía una “autarquía” del plano: el corte no se daba hasta que los personajes no habían, todos, entrado y salido del encuadre. Pero posteriormente esta autarquía se viola también en las persecuciones, en el momento en que los cortes empiezan a darse *en movimiento*.

“Imaginad, pues, lo que se denomina el cine primitivo. Al cerrar los ojos para evocarlo mejor, nacen en nosotros mil imágenes, que se convierten en una sola, la de un movimiento. Mil pequeñas sacudidas (que a veces no son sino las de las malas proyecciones, de la sombra pálida del cine de los primeros tiempos), un hormigueo, unos ademanes. Imágenes de movimientos, acelerados, bruscos, imágenes de cuerpos-movimiento, habría que decir. Estos cuerpos se mueven deprisa, pero con infinita precisión, porque ni el movimiento ni su sentido deben detenerse nunca. El cine primitivo es un *perpetuum mobile*. El movimiento alimenta su significación, al mismo tiempo que se nutre de ella.”³⁵

Los cuerpos se mueven *entre planos* y se mueven *dentro del plano*. Las leyes del *raccord* son la solución que el cine encontrará a la organización de los movimientos de los cuerpos entre planos diferentes. La escala de planos, la solución a los movimientos de los cuerpos en el interior de los planos autárquicos primitivos. En el cine de los inicios, la amplitud y la autarquía de las imágenes provocaban que, cuando la trama “narrativa” era múltiple, el espectador tuviera que desarrollar un sentido “topológico”, es decir, tuviera que seleccionar con la mirada aquellas zonas del encuadre más relevantes: “requerían del espectador una lectura topológica, una lectura que tendría que recoger signos desperdigados por toda la superficie de la pantalla casi simultáneamente, a menudo sin que vengan a ser jerarquizados por indicios muy claros”³⁶. El principal desafío para los cineastas de los inicios será “guiar el ojo” por ese cuadro de signos dispersos, fragmentando y acercando segmentos de éste, y restituirle su unidad por medio de una

³⁵ AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997. (p. 68) Esta energía llegará intacta a un género como el de la comedia *slapstick*. Por ejemplo, en *Siete ocasiones* (*Seven chances*, 1925), Buster Keaton conseguía aislar el componente cinético convirtiéndolo en puro movimiento, desplegado a través de sus proezas físicas: Keaton no tiene problemas en lanzarse por una ladera dando tumbos y jugándose el físico en pos del espectáculo. Y, a través de las décadas, puede seguirse el rastro hasta muestras filmicas más actuales. Si, en el cine moderno, los personajes han dejado de correr y deambulan, como en las películas de Rossellini o Antonioni (ni siquiera la carrera final del Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes* [*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959] es muy enérgica), en los ochenta y noventa esta energía cinética vuelve, sobre todo en el género de acción: un cine de impactos constantes a la sensibilidad del espectador. Sin embargo, lo que ha variado a lo largo del tiempo no es la capacidad cinética de los cuerpos mostrados, sino de la cámara misma. La propia imagen registrada es extremadamente móvil, fluida, ingrátida. Es un incremento de energía que ya no viene de los cuerpos que el cine muestra (difícilmente un cuerpo será más ágil que el Keaton de *Siete ocasiones*), sino del cuerpo ágil del propio cine. El cine contemporáneo es, pues, el que mejor parece adecuarse a la idea de “catedral de movimiento” de Morin.

³⁶ BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, *op. cit.* (p. 164) Esta herencia la recoge, como veremos, Jacques Tati en su *Playtime* (1967) y muestra cómo puede existir un tipo de montaje que no tenga exactamente que ver con el corte sino con la propia composición de la imagen.

concatenación ordenada de estos fragmentos. “Será, sobre todo, integrar estos primeros planos y estos planos cercanos, será presentar sucesivamente los planos de conjunto y planos más próximos, será llevar a cabo analíticamente la linealización del cuadro primitivo en una sucesión de imágenes que lo recortan y ordenan, que lo vuelven legible.”³⁷



Imagen de la película muda de autoría desconocida
Tom tom, the piper's son (1905)

El cine de los inicios va en busca del cuerpo exótico pero también consigue pervertir los cuerpos familiares y hacerlos extraños a través de la nueva imagen en movimiento. Todas las vistas Lumière tiene que ver con cuerpos que danzan, cuerpos que trabajan, cuerpos que llegan o salen de lugares, cuerpos de animales, cuerpos que se desplazan en vehículos, cuerpos que rezan, cuerpos que pelean... Cuando el cinematógrafo se vuelve cine resulta preciso que construya un cuerpo –el de la estrella– con un rostro más grande, con unas manos gigantes que ocupen toda la pantalla, y a la vez que *se dé a sí mismo un cuerpo* con un plano general que lo unifique todo, para que los miembros no se independicen. Tuvo que armar un buen sistema de referencias para que los órganos no se emanciparan del cuerpo y el espectador no saliera despavorido ante semejante monstruosidad. O para que no se confundiera ante un cuerpo que sale por un lado del cuadro y entra por el mismo: ¿en qué dirección está corriendo? Todas las

³⁷ *Ibid.* (p. 166)

soluciones del montaje del cine sin teoría, las leyes del *raccord*, tienen que ver con esta “normalización” del movimiento y la fragmentación de los cuerpos.

Si la metamorfosis del cinematógrafo en cine tuvo lugar con Méliès, como dice Edgar Morin, el truco fue siempre un medio para hacer aparecer y desaparecer cuerpos, para corporeizar objetos y hacer de los elementos de la naturaleza cuerpos vivientes (antropomorfismo y cosmomorfismo). Asimismo, cuando Griffith inventó el montaje paralelo no lo hizo meramente para mostrar lugares distintos al mismo tiempo, sino para describir acciones que cuerpos llevaban a cabo en el mismo momento. Posteriormente, toda la teoría del montaje de Eisenstein se organizará en torno al cuerpo, al impacto de la imagen sobre el cuerpo (“cine-puño”). El “paradigma cine” se construye así en torno a modos de representación de –escala de planos y leyes de *raccord*– y para el cuerpo.

Ése es pues el concepto-límite del cine sin teoría o, como diría Noël Burch, de la *praxis del cine*. No tanto el de relato como el de cuerpo. El cuerpo aparece, desde los márgenes de la teoría, como concepto central para el análisis de la práctica filmica. Todo el problema de la representación cinematográfica llamada “clásica” ha sido *cómo hacer del cuerpo una imagen*. *Cómo crear un organismo cinematográfico. Un cuerpo para el cine al tiempo, como veremos, que un cuerpo del cine*. Las leyes del *raccord* y la escala de planos, que son lo más parecido que el cine ha tenido nunca a una gramática y una sintaxis, son fruto de la práctica de los montadores y operadores a lo largo de los años y no de una teoría determinada, pero tienen como función situar la figura humana, el cuerpo, dentro de un entorno espacio-temporal diegético³⁸. No es de extrañar, pues, que uno de los problemas más lacerantes para los cineastas de los inicios correspondiese a la integración de la imagen de un rostro en el conjunto de la escena.

Jacques Aumont ha señalado la importancia que en la tradición pictórica concedió al arte del retrato³⁹. Y si es así, lo es, quizá, por una acceso a la mirada: “El juego del retrato con la puesta en escena, el teatro, la mirada, en el fondo no dice más que esto: lo que está pintado me mira por haber sido ya mirado. Si es al rostro al que corresponde decirlo, es porque es el lugar donde se fundamenta el sentimiento mismo de lo otro”⁴⁰. Lo

³⁸ Otro cuerpo tendrá que venir a desorganizar ese organismo.

³⁹ “El rostro ha llegado a ser, en y por el retrato, la apuesta más clara del arte pictórico” (AUMONT, Jacques, *op. cit.* p. 29)

⁴⁰ *Ibid.*

que encuentra la mirada del espectador cuando ve más allá del plano general no es sólo un plano cercano, no tardará en encontrar un rostro, sobre todo, un rostro que mira. Sin embargo, no es como en el retrato pictórico o fotográfico un rostro que esencialmente *me* mira, que reclama de mí una postura ética (como diría Emmanuel Lévinas), sino un rostro que, con frecuencia, actúa como si no me viera, como si yo no estuviera, y en lugar de mirarme a mí, que soy quien le mira a él, él mira en todas direcciones, abre el campo en todas direcciones. Y haciéndolo resulta depositario de mi mirada diferida en el seno de la diégesis. Cuando él mira soy yo el que mira con él, más allá del encuadre visible para mí ahora: su mirada despierta mi deseo de ver lo que él ve, de tener acceso a su visión. En ese punto fuera de campo es donde nuestras miradas se anudan y aparece otra mirada, una mirada que ya no es la del espectador ni la del actor, una mirada *del* cine que se define como el campo abierto a lo visible dentro de la diégesis.

De la fragmentación del espacio por el rostro surge la escala de planos y de la traslación de los cuerpos, las leyes del *raccord*. La mirada es el punto singular en el que ambos desarrollos se cruzan: es el acceso al fuera de campo y sólo es posible acceder a ella merced a la cercanía del primer plano. La mirada es el lugar donde convergen los problemas de la constitución del sistema representativo cinematográfico. A partir de la mirada como punto singular, el cine ha de ir en busca del cuerpo que él ha de mostrar, pasar entonces de la vista al cuerpo. Pero este paso tiene también otro sentido. Hay dos tipos de mirada: la *mirada-ojo* (símbolo del orden) y la *mirada-cuerpo* (operadora de desórdenes). En capítulos posteriores veremos cómo se darán vaivenes entre estas dos miradas: pasos del ojo al cuerpo y del cuerpo al ojo. Habrá que entender estos vaivenes para comprender las derivas del cine contemporáneo digital.

El cuerpo, filosófica y teológicamente, fue considerado por la tradición como el mal, el origen de los pecados y de las debilidades del hombre. El cuerpo está proscrito: es cárcel, podredumbre, amenaza de muerte. El cuerpo corre siempre el riesgo de desmembrarse, el alma es la que lo mantiene unido, la que mantiene la cordura y la sensatez, el cuerpo tiende a la sensación, al goce y al vicio. El alma impone la gestión de las emociones y la buena dirección de la vida. Hay, por tanto, una *imagen-alma*, hija de la mirada-ojo, de la luz y del conocimiento, y también hay una *imagen-cuerpo* que surge cuando el ojo ya no ve bien, cuando los que ven son el resto de los órganos, hechos ojo.

La imagen-alma es Apolo en su templo. La imagen-cuerpo es Dionisos naciendo de “dos madres”, Semele y el muslo de Zeus, el eterno extranjero a medio caballo entre el dios y el hombre. Pero para llegar a esas imágenes hay que plantearse todo desde el principio, ver de qué maneras imágenes y cuerpos “se tocan”, ver qué puede haber de cuerpo en la imagen y qué de imagen en los cuerpos; explorar a qué podemos llamar cuerpo de la imagen y a qué imagen del cuerpo.

Por ahora es importante retener que el cine tuvo que fragmentar el espacio para encontrar la mirada y, más tarde, el habla⁴¹. Una vez lo hubo hecho, tuvo que reconstruir un cuerpo diferente, y a la vez se construía a sí mismo un cuerpo (se daba cuerpo), un cuerpos más allá de la mirada, dado a la mirada, y más allá de la palabra, en favor de la continuidad del discurso pero también como operador de inestabilidades debidas a su insuficiencia congénita.

⁴¹ La constitución del “rostro ordinario del cine” se completa, según Aumont, cuando, con el sonoro, el rostro se hace depositario de la palabra.

1.5 El cine como organismo

Antes de continuar, convendría precisar en la medida de lo posible el conjunto de posibilidades definidas por ese concepto que Noël Burch denomina “montaje institucional” y ver cómo el acto de situar un plano junto a otro puede generar efectos muy diferentes entre sí. En primera instancia, lo habitual es entender por “montaje” justamente eso, situar un plano junto a otro, incluso si ambos planos son el mismo⁴². Y dentro de esta idea, los dos conceptos fundamentales que se ponen en juego son el de *transparencia* y *evidencia* de los mecanismos de montaje.

La idea intuitiva que hay detrás de estas nociones es lo que vulgarmente se expresa como “ver” o “no ver” el corte. Sin embargo, el corte *siempre se ve*. El cine, no obstante, ha creado una serie de mecanismos para disimular esa visibilidad intrínseca en favor de la cohesión narrativa. Intentaremos aclarar la cuestión de la distinción entre montaje transparente y montaje evidente en base a dos aproximaciones fundamentales. Son aproximaciones que no se anulan, suponen modos de interpretar la cuestión que se complementan, aunque en algunos puntos se revelen teóricamente problemáticos.

La primera aproximación, que debemos a Bazin, podríamos llamarla *criterio de continuidad*. Él la expresa así:

“Cualquiera que sea el filme, su finalidad estriba en proporcionarnos la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana. Pero esta ilusión encubre una superchería esencial, ya que la realidad existe en un espacio continuo y la pantalla nos presenta de hecho una sucesión de pequeños fragmentos llamados «planos» cuya elección, orden y duración constituyen precisamente lo que denominamos «planificación» del filme. Si intentamos, mediante un consciente esfuerzo de atención, percibir las rupturas impuestas por la cámara al desarrollo continuo del suceso representado y comprender por qué nos son naturalmente insensibles,

⁴² Esto es así debido a la naturaleza serial del fenómeno cinematográfico que estudiaremos en próximas secciones. Es decir, si el cine involucra efectivamente tres cuerpos del cine, el cuerpo de las imágenes ha de darse necesariamente de forma sucesiva porque el cuerpo de quien mira las imágenes sólo puede percibirlas de manera constructiva en la duración. Esto implica que una imagen montada con posterioridad a sí misma no es sino otra imagen, distinta en el tiempo y con consecuencias en el régimen del sentido muy diferentes a las derivadas de la primera.

advertimos que las toleramos porque permiten de todas formas que subsista en nosotros la impresión de una realidad continua y homogénea”⁴³.

De este fragmento pueden extraerse al menos dos ideas fundamentales. La primera es que, para Bazin, la realidad es *continua*. La segunda es que cuanto más *oculte* el montaje sus mecanismos, cuanto más continua sea la representación, más dejará entrever lo real.

Para que se dé esta ocultación, el cine ha desarrollado todo un sistema de representación basado en ciertas leyes. Éstas serían las herramientas fundamentales para presentar esta transparencia, para preservar la ilusión de continuidad en aquellos casos en los que un simple plano secuencia no sea posible. Es decir, según la concepción “realista” de Bazin, un montaje transparente sería aquel que tiende a permitirnos ver la realidad tal y como aparece ante nosotros (continua) y un montaje evidente sería aquel que interrumpe de alguna manera esa percepción natural (introduce discontinuidades).

Sin embargo, sin entrar en consideraciones metafísicas o psicológicas acerca de la pretendida “continuidad” de lo real, de entrada este criterio presenta problemas evidentes. En *Grandes esperanzas* (*Great expectations*, 1998), el mejicano Alfonso Cuarón lleva al paroxismo la continuidad en un falso plano secuencia que sigue al protagonista, Finn, desde que éste llega a la exposición en la que su obra se da a conocer en Nueva York hasta que él y su amada se besan fuera del restaurante al que ésta ha ido a cenar con su pareja. Cuarón utiliza aquí todos los mecanismos escenográficos a su disposición para preservar la continuidad. Sin embargo, esto supone un problema fundamental con la aproximación realista a nuestra dialéctica, ya que precisamente en nombre de esta continuidad se dan los mayores artificios⁴⁴.

Es decir, ni siquiera la representación en continuidad está exenta de intervención sobre lo real. Así pues un criterio “realista” se muestra, al menos, insuficiente para valorar la transparencia o evidencia del montaje. Ahora bien, una vez aceptado que la representación cinematográfica contiene siempre un cierto nivel de artificio y prescindiendo de las consideraciones metafísicas del realismo, el criterio de continuidad

⁴³ BAZIN, André, *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres editor, 1973. (p. 69)

⁴⁴ Estas experiencias con la continuidad llegan a su paroxismo gracias al digital en películas como *Gravity* (2013), del propio Cuarón, o *Birdman* (2014), de Alejandro González Iñárritu.

aún tiene un valor funcional: define un paradigma cinematográfico. Noël Burch, resumiendo, lo describe así:

“Cuando, entre 1905 y 1920, los directores empezaron a aproximar su cámara a los personajes, a descomponer en fragmentos el espacio del proscenio teatral que fue el del cine primitivo, se dieron cuenta de que si querían conservar la ilusión de un espacio teatral (espacio real, inmediata y constantemente comprensible) –pues tal fue el fin, y tal para muchos, sigue siéndolo—, si no querían que el espectador perdiese pie, perdiese este sentido de la orientación que conserva frente a la escena teatral (y, así lo cree, frente a las «escenas» de la vida), debían observarse ciertas reglas. Fue así como nacieron las nociones de *raccord* de dirección, de mirada y de posición.

[...] A medida que evolucionaban las técnicas de «découpage» estas reglas se afirmaron, los métodos que permitían respetarlas se perfeccionaron, y su finalidad se hizo cada vez más clara: se trataba de hacer imperceptibles los cambios de plano con continuidad o proximidad espacial. Con la llegada del sonido, y la acentuación del malentendido según el que el cine sería un medio de expresión «realista», se llegó rápidamente a una especie de «grado cero de la escritura cinematográfica», al menos en lo que concierne al cambio de plano. [...] El «falso *raccord*» debía ser proscrito, por la misma razón que el *raccord* «poco claro», puesto que ponían en evidencia la naturaleza discontinua del cambio de plano, o la naturaleza ambigua del espacio cinematográfico”⁴⁵.

Este paradigma define la forma *correcta* de hacer películas, toda transgresión de estas leyes supone un fallo o una falta (“salto de *raccord*”). Sin embargo, cuando en los compases finales de *La noche* (*La notte*, 1958) Michelangelo Antonioni “rompe” la ley del eje en una conversación entre los personajes de Mónica Vitti y Jeanne Moreau, es difícil pensar en el recurso como un “fallo” de planificación, ya que cumple justamente la función por la que ha sido utilizado, la función precisamente que el modelo clásico intentaba evitar: provocar la confusión entre los personajes, derivada de la proyección en la ficción de una sobre la otra. Asimismo, cuando en *El señor de los anillos. Las dos torres* (*Lord of the rings. The Two Towers*, 2002) Peter Jackson utiliza las convenciones de la ley del eje en el monólogo-diálogo de Smeagol/Gollum para ilustrar la bipolaridad del personaje, está trayendo a colación dos cuestiones fundamentales muy relacionadas entre sí. Por un lado, las leyes de *raccord* no son la traducción en lo visual cinematográfico de la percepción natural, no tienen valor de verdad, *son un artificio*.

⁴⁵ BURCH, Noël, *Praxis del cine*, op. cit. (pp. 19-20)

Únicamente podemos decir que generan artificialmente las condiciones para que un espectador se sienta como ante un proscenio teatral⁴⁶. Y por otro, estas leyes *generan significación*. Mediante un salto de eje (o la creación de un eje inexistente) Jackson genera un sentido adicional: la bipolaridad convertida en un gran recurso visual.

Los ejemplos anteriores nos ponen bajo la pista de la segunda aproximación, que podríamos llamar *criterio de narratividad*. Jacques Aumont, Michel Marie, Alain Bergala y Marc Vernet en *Estéticas del cine* lo definen así: “El *raccord*, cuya existencia concreta se deduce de la experiencia de montadores del «cine clásico» durante decenios, se definiría como todo cambio de plano *insignificante como tal*”⁴⁷. Es decir, un corte evidente (“fallo de *raccord*” o cualquier otro modo de poner en evidencia la transición entre planos) lo que genera es un *suplemento de significación*, una apelación a la *lectura*.

Así pues, montaje transparente sería aquel que cumple una función estrictamente narrativa, de desarrollo dramático y dinámica de la acción. Una función explicativa y comprensiva en favor del relato. El corte no aporta nada que no esté ya en la narrativa. Por otro lado, montaje evidente sería aquel que interrumpe en cierta medida el flujo del relato y dispara, mediante el choque entre dos imágenes, un proceso hermenéutico en la mente del espectador que produce una idea adicional. Esta idea puede o no tener relación con la narrativa filmica, pero siempre genera un espacio simbólico de segundo orden más allá de la acción que puede tener muchas funciones: profundización psicológica en los personajes por medio de metáforas, aceleración o deceleración “artificial” del tiempo, ensanchamiento o reducción del espacio, comentarios acerca del cine mismo, de la realidad más allá del cine...

Es importante remarcar que cuando un fundido se usa de manera clásica para ilustrar el paso del tiempo, por ejemplo, está produciendo, efectivamente, un suplemento de significación. Sin embargo, cuando hablamos de generar un espacio simbólico de segundo orden, nos referimos a generar un sentido que no se encuentre ya codificado en

⁴⁶ En lo contemporáneo, cuando el espectador común ya ha perdido su hábito teatral y está más acostumbrado a otro tipo de representaciones audiovisuales, los saltos de la ley del eje, por ejemplo, ya no se perciben como errores. El espectador ya no se siente “descolocado” ante este tipo de trasgresiones, no porque no atenten contra la percepción del espectáculo de un espectador estático en una platea, sino porque el desplazamiento y la desubicación forman parte ya de su condición espectral. No es la escena lo que ha cambiado, sino la platea.

⁴⁷ AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *op. cit.* (p. 77)

los usos habituales de la conjugación de imágenes. El suplemento de significación que convierte a un corte en significativo deberá exceder estos usos comunes.

Este suplemento de significación, además, puede ser más o menos evidente, puede estar más o menos encubierto por la codificación clásica de la gramática fílmica. Si, por ejemplo, tomamos el fragmento de *¡Hatari!* (Howard Hawks, 1962) en el cual, tras el ingreso en el hospital de “El Indio”, los personajes encuentran un donante que finalmente le salva la vida y se van de borrachera para celebrarlo, podemos ver cómo existe una poderosa cohesión narrativa entre las diferentes escenas (hospital-bar-coches-casa) en virtud del fundido encadenado. Cada final de escena empalma eficaz y transparentemente con la siguiente. Sin embargo, en *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), en la escena del bautizo y la consagración de Michael como capo supremo de la Mafia, Coppola demuestra cómo, en ocasiones, herramientas perfectamente integradas en el lenguaje cinematográfico encubren significaciones que pueden pasar desapercibidas: en este caso, valiéndose de un recurso que puede ser interpretado como una mera presentación de acontecimientos que están teniendo lugar al mismo tiempo, en un montaje paralelo clásico, el director y el montador construyen un sofisticado discurso sobre el hombre y el poder a propósito de ciertos paralelismos entre la Iglesia y la Mafia, el Bien y el Mal, la Verdad y las apariencias, Dios y el Diablo..., con Michael como encarnación de todas estas contradicciones.

Según estas dos aproximaciones, un montaje será transparente si cumple ambos criterios: el de (aparente) continuidad –basada en las leyes del *raccord*– y el de narratividad –o insignificancia del corte. Si alguno de los dos no se cumple –o los dos–, se despierta una función de lectura en la imagen que es refractaria a los propósitos principalmente narrativos del cine sin teoría. Efectivamente, se puede *leer* toda película, “abrirla” a significados no ligados a su narrativa. Eso lo veremos. Pero eso ya es ir desde la teoría hacia atrás, releer los hallazgos prácticos del cine institucionalizado. El espectador ideal de cine sin teoría es, igualmente, no teórico.

1.6 El centro descentrado

El rostro no sólo está en la encrucijada de elementos que dieron origen al montaje sino que posteriormente se fue erigiendo como centro plástico de la representación cinematográfica⁴⁸. Se puede ver ya en Gance, Epstein y los soviéticos. Sin embargo, que el rostro en primer plano se convierta en el centro de la representación tiene consecuencias importantes, ya que su naturaleza es problemática. El primer plano “es revolucionario en la medida en que, al derribar la jerarquía de las proporciones, 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». [...] 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*”⁴⁹.

Carl Th. Dreyer experimentó con esta doble naturaleza del primer plano en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928). Esta película es un estudio pormenorizado del rostro como centro y, a la vez, de su posición “des-encuadrada”⁵⁰ con respecto al centro (Dios). Esta centralidad del rostro supone asumir su carácter descentrado, su naturaleza fragmentaria, incompleta como núcleo que apela a algo fuera de sí, que resume cierta interferencia constitutiva en la posición de referencia.

⁴⁸ “La fotografía puede concebirse sin la posibilidad del primer plano. El cine, no: «el primer plano es el alma del cine», decía Epstein. [...] «Ahora la Tragedia es anatómica» (Epstein, nuevamente) [...], 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.” (BONITZER, Pascal, *Desencuadres*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007, p. 89)

⁴⁹ BONITZER, Pascal, *op. cit.* (p. 90)

⁵⁰ Este concepto de *desencuadre* será importante para nosotros. Lo estudiaremos más adelante siguiendo a Pascal Bonitzer.



La de Dreyer, culminación de todos los logros del cine mudo justo en el momento de la aparición del sonoro, es una de las películas más sometidas a un proceso de desencuadre de la historia del cine. Hay en ella una constante tensión hacia el fuera del campo, toda la diégesis está sometida a un movimiento centrífugo en términos absolutos. Es quizá la película más móvil de la historia, *perpetuum mobile* en pos de un límite inalcanzable. Vemos a los personajes siempre en contrapicado, aplastados contra un fondo blanco que domina la escena. Siempre hay líneas compositivas que apuntan a algo externo al cuadro: estructuras abovedadas (el cielo), escaleras, diagonales y esquinas (la cruz). Asimismo, los rostros y los cuerpos aparecen descentrados para privilegiar las zonas blancas.

El rostro de María Falconetti es sometido a todo tipo de torsiones, desenfoces y desencuadres. Dreyer “rompe la cara” de Juana como el único personaje consciente del límite al que se desplaza, que no se adhiere a registros jurídicos o teológicos; el único rostro consciente del límite, efectivamente móvil. Cuando su rostro se muestra completamente, su mirada siempre está perdida más allá del encuadre. Mientras los inquisidores le juzgan, el rostro de Juana se contorsiona, se vence a la pura expresión, al trance, más allá de aquello que le preguntan o que requieren de ella. Está imbuida de ese límite que es para ella su dios⁵¹.

⁵¹ Un elemento interesante es la aparición de una mosca en un momento clave de la película. Cuando van los inquisidores a interrogar a Juana a su celda, en el momento clave de la declaración (le acaban de preguntar si cree que será salvada) una mosca se le posa en la cara: es el “grano de lo real” de Bonitzer o el *punctum* de Barthes, como veremos.

Si el rostro es el corazón del organismo cinematográfico, como decía Aumont⁵², el cuerpo sigue siendo ese fuera de campo latente que abre el plano y posibilita la generalidad del mundo representado, coartando la posibilidad de que el rostro se cierre sobre sí en un mero retrato. Ésta apertura es la diferencia fundamental que Bonitzer (y Bazin antes que él) detecta entre el cine y la pintura, y está en el germen de toda una escala de planos que abre el primero hasta el plano general y las leyes que organizan los pedazos y referencian la periferia a su centro, aunque éste sea descentrado e insuficiente (o, más bien, precisamente por eso). Porque, a la vez, el primer plano mismo “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 próximo en el que aparecen los poros, los pelos, los granos –el punto en el que la seducción se convierte en repulsión, en horror, y en que la belleza homogénea de la *Gestalt* se descompone en elementos heterogéneos–”⁵³. Y también el cuerpo en fuera de campo –esto lo iremos viendo– puede no ser un organismo, no ser un cuerpo divino, organizado. Hay cuerpos que no son organismos, cuerpos terribles, amenazantes.

La voluntad por hacer legible el conjunto de la representación en los inicios del cine también arrastra al rostro. Así, lo que caracteriza los primeros planos primitivos es “la exageración del gesto significativo, del gesto-signo”⁵⁴. Con el sonoro, el rostro se verá liberado de parte de esa función comunicativa y podrá, más allá de esos rostros “ordinarios” del cine institucional, como dice Aumont, llegar a los rostros “humanos” o “descompuestos” de los cines moderno y contemporáneo.

Sin embargo, ya en el cine mudo europeo hay un tipo de rostro que se distingue del primitivo (y también del rostro institucional o clásico) en su “negativa a dejarse leer para dejarse ver mejor”⁵⁵, del que los primeros planos de la Falconetti son un ejemplo privilegiado, y que no es sino la muestra más intensa de lo que se llamó “fotogenia”. Las razones que pueden darse para ello, según Béla Balász son que “el rostro cinematográfico

⁵² También Pascal Bonitzer: “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.” (BONITZER, Pascal, *op. cit.* p. 89)

⁵³ BONITZER, Pascal, *op. cit.* (p. 92-3)

⁵⁴ AUMONT, Jacques, *op. cit.* (p. 69)

⁵⁵ *Ibid.* (p. 82)

es doble, porque el actor a la vez se representa a sí mismo y a otro”⁵⁶; “une lo individual y lo «dividual»”, es decir: contiene las potencias del doble⁵⁷; y también es “polifónico” o múltiple: “capaz de expresar varios sentimientos a la vez”⁵⁸ o, al menos, en potencia, susceptible de *hacérsele* expresar varias cosas a la vez, como en el “efecto Kuleshov”. Aunque las razones no dejan de parecer insuficientes. Siempre hay un *algo más* en lo fotogénico que no atiende a razones.

Esta fotogenia, aunque surgida del rostro mudo, se emancipa de éste como cualidad de las cosas vistas “como espectáculo”⁵⁹, o cualidad de las imágenes. Es decir, “«primer plano» y «rostro» son intercambiables”⁶⁰, algo filmado en primer plano adquiere esa cualidad que bien podríamos denominar “rostreidad”. “Permanecería en lo emotivo, en lo afectivo, sin caer nunca en la semiótica”⁶¹; sin poder nunca reducirse a un mero signo, permanecería cargado de afectos. En términos deleuzianos, el rostro es la imagen-afección pero sucedería también en el sentido contrario: si una imagen-objeto se carga de afectos al ser filmada en primer plano se convierte en rostro. El cine, a través del primer plano, se vuelve el arte del rostro por excelencia.

Esta cualidad fotogénica se caracteriza porque es difícil aislarla “en su estado puro excepto en momentos especiales, forzosamente fugaces”⁶². Para Balázs, era “preciso poder mantener, o sostener, la contemplación, suspender el tiempo (de la acción) para adaptarse mejor al tiempo (del rostro)”⁶³, cosa que está reñida tanto con el movimiento incesante del primer cine como con la narratividad hegemónica del cine clásico. Para Eisenstein, en cambio, el primer plano no es un momento de estasis tanto como un

⁵⁶ *Ibid.* (p. 84)

⁵⁷ “En el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la mayor alienación y la mayor necesidad, se halla el *doble*, imagen-espectro del hombre. Esta imagen es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta. Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una suprarrealidad absoluta; el doble concentra, como si en él se hubieran realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: la inmortalidad.” (MORIN, Edgar, *op. cit.*, p. 31)

⁵⁸ AUMONT, Jacques, *op. cit.* (p. 85)

⁵⁹ *Ibid.* (p. 87)

⁶⁰ *Ibid.* (p. 89)

⁶¹ *Ibid.* (p. 99)

⁶² *Ibid.* (p. 83)

⁶³ *Ibid.* (p. 89)

“acmé, momento de éxtasis, puntuación dinámica”⁶⁴ que sobreviene dentro de una lógica, una “combinatoria”.

Ya sea como estasis o éxtasis, Epstein insistía en que el instante fotogénico “no existe más que en el movimiento [...]. Vive en lo inconcluso, en lo inestable, en lo que tiende a un estado sin alcanzarlo.”⁶⁵ Vive en los estados intermedios, podríamos decir, es la virtud de lo decadente o de lo que no es todavía. Un efecto de los movimientos al borde de la detención, de las medias luces o las luces difusas. De ahí la experimentación con los efectos de ralentí, los *flous*... La búsqueda incesante y un poco artificiosa de las condiciones bajo las cuales puede darse un instante de fotogenia –cuando la fotogenia es probablemente esa cualidad de las imágenes que no puede, precisamente, buscarse.

La fotogenia, vía el primer plano –que es, como hemos dicho, germen del sistema de organización imaginaria– vendría a ser, pues, el primer rasgo de las nuevas imágenes que resiste el envite de la primera sistematización cinematográfica. La fotogenia “organizada”, o los intentos de organización de la fotogenia desembocarían, en lo que respecta al rostro, en su versión descafeinada: eso que denominamos “glamour” dentro del contexto del *star system*: “es, sobre todo, una sensualidad registrada en la foto [...], seda y satén, carne, ojos lánguidos, bocas generosamente maquilladas. [...] Son éstos momentos de acentuación de las expresiones, y es frecuente ver cómo en ellos el rostro cae en el catálogo de expresiones estandarizadas que la iconografía de la estrella le ha hecho casi consustanciales. [...] El filme diseminará, autonomizándolos, los procedimientos materiales del *glamour*”⁶⁶, pero la fotogenia pervive, hasta nuestros días, como la elusiva condición de aquello atrapado en la imagen, inaprehensible, indefinible salvo por fórmulas un tanto tautológicas.⁶⁷

⁶⁴ *Ibid.* (p. 100)

⁶⁵ *Ibid.* (p. 92)

⁶⁶ *Ibid.* (p. 67)

⁶⁷ “Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica”. (EPSTEIN, Jean, “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”, en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, ALSINA THEVENET, Homero [Eds.], *op. cit.* p. 335)

1.7 Del rostro al paisaje

En busca de esta cualidad fotogénica, un cineasta como Jean Epstein experimentó con la imagen para aproximarse a los cuerpos de formas no vistas hasta el momento. Sus imágenes quieren que mediante el fundido el rostro se vuelva masa acuosa, o que mediante el ralenti y el acelerado el cuerpo se vuelva denso y pesado o ligero como una pluma.



Coeur fidèle (1923)



La chute de la maison Usher (1928)

En Epstein los cuerpos redescubren su corporeidad a través de la manipulación imaginaria llevada a cabo por las distorsiones del tiempo y el espacio cinematográficos; se “ex-criben”, que diría Jean-Luc Nancy; se desnudan de discurso, se desorganizan. En sus casos límite, estas operaciones serán capaces de alterar toda la escala de planos, encontrando el plano detalle en el gran plano general o el gran plano “terrenal” en un primer plano de un niño que trabaja, como los acelerados y ralentizados de *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) y *Powaqqatsi* (Godfrey Reggio, 1988). Si, para Epstein, el ralentizado es un “microscopio de tiempo” –la manera de exteriorizar temporalidades subjetivas–, el acelerado para Reggio funciona como un telescopio que permite ver los movimientos a escala planetaria, con el ritmo vital de los planetas. Sus películas son estudios pormenorizados que los efectos de aceleración y deceleración tienen sobre la imagen para elaborar un discurso acerca de los peligros de la sobreexplotación y superpoblación sin recurrir a las palabras. Reggio hace que las nubes parezcan espuma del mar y que los coches en una autopista recuerden a glóbulos rojos fluyendo por

conductos venosos para trasladar emocionalmente al espectador a un estado de shock. Se trata, para Reggio –y también para Philip Glass, autor de la música de la película–, de imponer a las imágenes un tempo-otro que nos haga ver los cuerpos de otra manera; los nuestros y el de la propia Tierra como cuerpo. Transportarnos por un momento al punto de vista de un planeta maltratado por la civilización.

Pero no es necesario que las imágenes operen modificaciones en el comportamiento de los cuerpos para que estos se emancipen de la estructura organizada. Aunque el movimiento de los cuerpos desencadena el desarrollo del montaje, también los cuerpos, cuando quieren escapar de la estructura narrativa, se refugian en el movimiento, en sus variaciones, incluso en sus estasis. Las leyes del *raccord* nacieron para domesticar el movimiento, para que la mano no se independizara del cuerpo, para que el órgano no abandonara el organismo. Pero los cuerpos a veces quieren escapar de sí mismos y lo hacen de la única forma que conocen: moviéndose más rápido –muy rápido– o más lento –muy lento– de lo normal.



Carretera asfaltada en dos direcciones (*Two lane blacktop*, Monte Hellman, 1971) es una película que aspira a conquistar una cierta idea de pureza filmica asociada al movimiento. Desestimando (casi) todo atisbo de psicología o dramaturgia, se construye a partir de la observación obsesiva de los rostros de unos personajes obsesionados por la velocidad. Su única ambición es conducir, participando ocasionalmente en carreras clandestinas para poder pagar las reparaciones y mejoras del coche. Se desplazan hacia el este, en dirección opuesta a los pioneros que en su persecución del sueño americano colonizaron y constituyeron un nuevo país. Alejándose cada vez más de Los Ángeles, del sueño hollywoodiense de una narrativa sin fisuras. En este marco filmico, en el que el

drama o la idea de arco narrativo resuenan a lo lejos, como si fueran lastres abandonados por el camino, el final sólo puede imponerlo la propia materia del cine, la película quemada por la luz del proyector.

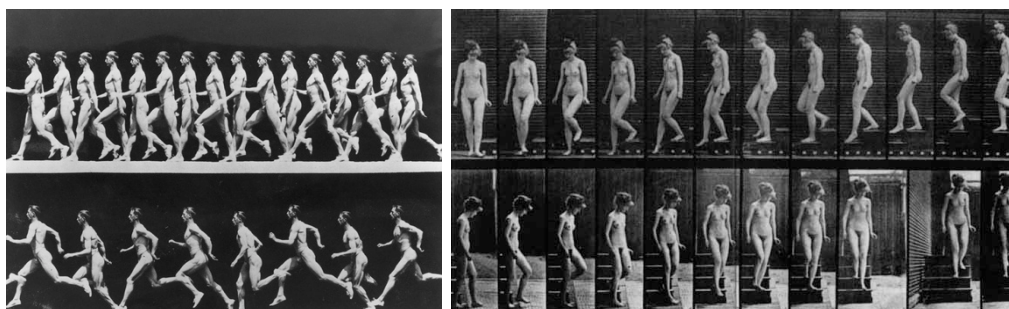


Por otro lado, en *Mala sangre* (*Mauvais Sang*, 1986) Léos Carax hace buena la máxima de Morin por la cual la música supone un incremento de movimiento que es “a la vez cinestesia (movimiento) y cenestesia (subjectividad, afectividad)”⁶⁸. A lo largo de toda su parte central, la película de Carax sitúa un silencio opresivo como telón de fondo de las reflexiones y los monólogos de sus personajes. Sin embargo, en ese afán casi “deconstructivista” del lenguaje que caracteriza esta primera etapa de la producción caraxiana, en ocasiones la música surge como contrapunto para despertar el estallido irrefrenable de las emociones, y entonces se apodera de Alex, el protagonista, a un nivel puramente físico: él sólo puede ya correr, golpearse, volcar sobre su exterioridad la violencia de sus estados internos. Es como si Carax relacionase la música con el componente más básico del cine: el movimiento de los cuerpos, la pura energía cinética asociada a los afectos del cuerpo.



⁶⁸ MORIN, Edgar, *op. cit.* (p. 94)

Otras muestras filmicas no recurren a la totalidad del cuerpo, sino que hacen de los “micromovimientos” de un primer plano pequeñas sacudidas, generan terremotos faciales. Como en *Faces* (1968), de John Casavettes, y las películas de Patrice Chereau o Philippe Grandrieux (del que nos ocuparemos más adelante). Y entonces “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”⁶⁹.



Etienne Jules Marey

Eadweard Muybridge

El cine, como dijo Pascal Bonitzer⁷⁰, nació de algunos avances científicos pero no nació como herramienta de ciencia. El cine, desde sus inicios, es espectáculo. Los avances científicos que le anteceden se dirigían, sobre todo, al análisis del movimiento de los cuerpos; los espectáculos que ofrece una vez ha nacido son, ante todo, espectáculos de cuerpos. El cine no es sólo el arte de las imágenes en movimiento, sino el arte de las imágenes en movimiento del movimiento de los cuerpos, muy especialmente de los cuerpos humanos (y animales). Porque *La llegada del tren a La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Pierre y Auguste Lumière, 1895) muestra tanto el tren que llega como pasajeros que entran y salen, y la *Salida de los obreros de la fábrica* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Pierre y Auguste Lumière, 1895) es justamente eso,

⁶⁹ BONITZER, Pascal, *op. cit.* (p. 91)

⁷⁰ “El cine sería, técnicamente hablando, heredero de la cientifización de la representación instaurada en el *Quattrocento*”. (BONITZER, Pascal, *op. cit.*, p. 6)

obreros y obreras –sobre todo obreras– que se mueven; tan sólo un débil indicio de fábrica o de paisaje.



En el cine de los inicios el paisaje es, cuanto menos, indiferente (si no totalmente invisible). Será interesante estudiar cómo, más adelante, el cuerpo –sobre todo el rostro– se hará un poco paisaje y el paisaje se tornará un poco cuerpo para alumbrar un tipo de imagen que las herramientas científicas de las que el cine nace desconocen, pero que quizá el cine ha nacido para mostrar. Como el cine nació de la encrucijada entre las imágenes y los cuerpos, ha sido capaz alumbrar un tipo de imagen muy particular, que podremos llamar imagen-cuerpo sólo a condición de comprender antes de qué manera el cuerpo y el paisaje se interpenetran y, “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 [...]. El límite, la tentación y el grano de lo real –o de locura– del primer plano es la absoluta desaparición de toda representación.”⁷¹

Éste es el caso de *Gerry* (2002), de Gus van Sant. La película aprovecha la expresividad del rostro y del paisaje fundiéndolos en una experiencia sensorial en la que los límites entre lo subjetivo y lo objetivo, lo exterior y lo interior, se desdibujan. Ya no se da, como en las grandes épicas, la oposición entre sujeto y paisaje, sino que lo subjetivo se funde con el paisaje y éste se imbuje de subjetividad. El individuo está volcado hacia fuera, deambula en el entorno exterior como un territorio mental o espiritual. Aquí “el rostro es paisaje” verdaderamente, como decía Edgar Morin, “se ha

⁷¹ BONITZER, Pascal, *op. cit.* (p. 93)

convertido en *médium*; expresa las tempestades marinas, la tierra, la ciudad, la fábrica, la revolución, la guerra.”⁷²



El rostro, emblema de la Edad de oro del lenguaje institucionalizado, llegará en Gerry a disolverse por completo en el paisaje, y ya ni paisaje ni rostro desempeñarán una función narrativa concreta. No podrá decirse ya que estemos hablando de un personaje y su contexto. “Con el advenimiento del primer plano, [...] las partes del cuerpo tienen una pregnancia mayor que la de su imagen de conjunto. Lo que sucede es que la estatura humana deja de ser unidad de medida universal; con la multiplicación de los sistemas ópticos, «El Hombre» tiende, correlativamente, a disolverse en el paisaje desquiciado.”⁷³ Del primer plano no puede decirse que sea ya meramente el plano de una parte del cuerpo. El rostro puede emanciparse del organismo. Y gracias a esta emancipación, el cuerpo puede liberarse y fundirse con el paisaje, y la película puede desarrollar un discurso sofisticado en torno a la idea de la no-identidad del hombre.

⁷² MORIN, Edgar, *op. cit.* (p. 68)

⁷³ BONITZER, Pascal, *op. cit.* (p. 46)

Capítulo 2. El cuerpo del cine

2.1 Los límites oponibles

“Escribir sobre cine es, para mí, mantener al mismo tiempo dos posiciones aparentemente contrarias. La primera es que no hay ningún concepto que reúna todos esos cines, no hay ninguna teoría que unifique todos los problemas que estos plantean. [...] La otra posición afirma, al contrario, que toda homonimia despliega un espacio común del pensamiento, que el pensamiento del cine es el que circula en ese espacio; piensa, asimismo, en el seno mismo de esas distancias y se esfuerza en determinar uno y otro vínculo entre dos cines o dos «problemas del cine».”

Jacques Rancière

Las distancias del cine

Habíamos introducido los conceptos-límite como centros en torno a los cuales se daban otros conceptos, aquellos que habíamos llamado “en el límite”, que dibujarían algo así como un mapa conceptual completo. Estos conceptos secundarios estarían subordinados por la relación que mantienen con el límite de tal manera que su sentido quedaría determinado por tal relación de un modo pleno, ya que si restara algo opaco en su interior, serían, a su vez, igual de primarios que el límite: generarían preguntas y nuevas redes conceptuales a su alrededor.

También habíamos identificado el cuerpo como el concepto-límite de la práctica filmica alrededor de un primer cuerpo, *el cuerpo que el cine muestra*, en función de la escala de planos y las leyes del *raccord*. Además, para nosotros el cine, en el proceso de construcción de este cuerpo que representar, atrapaba a otro cuerpo dentro del espectáculo, *el cuerpo de quien mira el cine*, estableciendo un nudo indisoluble. Sin embargo, más allá de estos dos cuerpos habíamos también empezado a intuir la presencia en las imágenes de un cuerpo propio del cine, de una fuerza creativa más allá de los cuerpos que el cine muestra y los cuerpos a los que se muestra. Configurando un cuerpo que mostrar, el cine habría ido desarrollando para sí también un cuerpo, habría ido

dándose cuerpo. Deberíamos ahora estudiar a qué podríamos llamar verdaderamente *cuerpo del cine*.

De todas las teorías acerca del cine, probablemente la fenomenología de Vivian Sobchack sea la que ha asumido este concepto con más ahínco como límite de la reflexión.

“As the multiplicity and discontinuity of time are synthesized and centered and cohere as the *experience* of a specific lived body, so are multiple and discontinuous spaces synopsized and located in the spatial and material *synthesis* of a particular body. That is, articulated as separate shots and scenes, discontinuous spaces and discontinuous times are synthetically gathered together in a coherence that is the cinematic lived body: the camera its perceptive organ, the projector its expressive organ, the screen its discrete and material center of meaningful experience. In sum, the cinematic exists as an objective and visible *performance* of the perceptive and expressive structure of subjective lived-body experience.”⁷⁴

Para Sobchack, la coherencia que muestra el cine, pese a su naturaleza fundamentalmente desconectada y fragmentada, es señal de la presencia de una fuerza orgánica que lo sustenta. Sin embargo, este cuerpo, según su criterio, no es algo que esté *en* las imágenes sino bajo ellas o detrás de ellas. Lo que percibimos no sería tanto el cuerpo del cine como el resultado de procesos de visión e intelección de dicho cuerpo, inferidos por el espectador gracias a que él mismo tiene la experiencia de esa incorporación.

“As it is lived by the spectator who is not immediately producing it, the cinema’s «viewing view» (however active and constitutive it is of the visible («moving image» the spectator watches) seems immobile and is experienced by the spectator/other primarily as a visual rather than visible mode of movement. The quiescent «viewing view’s» significance as an existential and intentional visual activity of choice-making, therefore, is only as meaningful to *others* as it is perceived and understood within the other’s experiential knowledge of the possibility of its being transformed from visual to visible movement.”⁷⁵

⁷⁴ SOBCHACK, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004. (p. 152)

⁷⁵ SOBCHACK, Vivian, "The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision," en *Quarterly Review of Film and Video*, 12, no. 3, 1990. (p. 21)

El movimiento “visible” del cuerpo del cine, esto es, su movilidad exterior, sólo puede ser reconstruido por el espectador, nunca percibido. Lo único que percibimos son las imágenes que el cuerpo del cine percibe: sus movimientos “visuales”, sus actos de percepción. Para Sobchack, como espectadores estaríamos, por así decir, en el interior del aparato perceptivo del cine, pero no ante su cuerpo, y la reconstrucción de los movimientos visibles de su cuerpo sólo sería posible gracias a la analogía con los movimientos que nosotros experimentamos en nuestro propio cuerpo. El cuerpo del cine en Sobchack no es visible tanto como inferido.

De ahí que, aunque ella se emplee a fondo en negarlo⁷⁶, muchas veces parezca reducir el cuerpo del cine a la tecnología que lo sustenta: proyectores, pantallas, cámaras... Todo aquello que hace “visibles” las imágenes. Es cierto que todo ese instrumental tecnológico viene acompañado por los cuerpos de aquellos que colectivamente trabajan para sacar las películas adelante (guionistas, montadores, cinematógrafos, etc.), no obstante, Sobchack neutraliza toda tendencia a identificar la percepción “cinematográfica” con la percepción natural. El cuerpo del cine no se identifica con el cuerpo del autor, individual o colectivo, de ahí su singularidad y la importancia del instrumental “no humano” en su caracterización. Por eso califica de “fallida” *La dama del lago* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1947), película fundada sobre la adopción del punto de vista subjetivo:

“The achievement of intentional congruence between the embodied film and the embodied human would simultaneously expose the material incongruence between the film’s body and the human body. [...] That failure is grounded in the film’s inability to be Marlow’s human body, and it is revealed in visible conduct as both film and Marlowe diverge in their styles of “being-in-the-world”. [...] As the film’s lived-body emphasizes its perception as grounded in a human body, it becomes a slave to that body, afraid to leave it for fear it will lose its already tenuous hold on its disguise.”⁷⁷

⁷⁶ “My hesitation in initiating discussion of cinematic technology too early in the present study has come from a strong desire not to confuse the film with its enabling mechanisms.” (SOBCHACK, Vivian, *The address of the eye. A phenomenology of film experience*, New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 169) No obstante, la importancia que atribuye al instrumental técnico, al aparato, es evidente: “The technical or instrumental history of the cinema is the record of the cinema as a medium realizing itself and its perceptual projects, and adapting its technology, its «body», to accomplish those intentions” (*Ibid.* p. 168).

⁷⁷ SOBCHACK, Vivian, *The address of the eye, op. cit.* (pp. 244-5)

Si el espectador experimenta con tanta extrañeza la película es porque, disfrazándose perceptualmente de cuerpo humano, el cine abandona su propio cuerpo. Hay, por lo tanto, una incongruencia entre ambos cuerpos, hay que suponer un cuerpo no humano tras las imágenes, pero cuerpo al fin y al cabo pues percibimos sus actos intencionales y sus elecciones visuales. Ésta es la clave de la teoría de Sobchack: el cine es registro de un sistema intencional que no se identifica con ninguno de los cuerpos que en él intervienen, un cuerpo singular cuna de dichas intenciones, no obstante, con analogías fundamentales con nuestro propio cuerpo en su intencionalidad y capacidad de elección.

“The filmmaker perceives an intended world *through* the camera. The spectator, however, perceives *through* the expressive instrumentality of the projector an intentional perception *of* the filmmaker/camera’s embodiment relation *through* which the intended world is perceived. The spectator’s perception through a machine (the projector) is a machine (the camera) that, even though twice removed, originally enables both the filmmaker’s and the spectator’s intentional fulfillment of the wish to see, to hear, to feel, to know, and to speak. Thus, the hermeneutic relation with the camera experienced by the spectator, who is also primarily in an embodiment relation with the projector, doubly distances the spectator from the “terminus”⁷⁸ intended by two acts of perception. The hermeneutic relation that emerges from the spectator’s experience of this *double mediation* is extraordinary complex, if systemically coherent. It involves the respective and mutual human embodiment of mechanisms in which neither the humans nor the mechanisms are identical in their respective and discrete embodiments, but in which both are reversibly equivalent to each other in intentional structure and existential function.”⁷⁹

Para Sobchack, el cuerpo del cine es, por un lado, la mediación instrumental necesaria para la comunicación entre cineasta y espectador y, a la vez, un cuerpo viviente en relación con un mundo y unos modos de expresión que le son propios. No obstante, este cuerpo viviente no deja de estar subordinado a una relación de analogía entre los cuerpos de quienes crean el cine y quienes lo perciben. ¿Podría, en cambio, existir un

⁷⁸ “Terminus” es un concepto que Sobchack toma del fenomenólogo Don Ihde y que remite al punto límite de un artefacto o instrumento que posibilita nuestra relación intencional con el mundo. Por ejemplo, el extremo más cercano a los dientes del instrumental de un odontólogo: allí donde el aparato *toca* el cuerpo sin confundirse con él. La lente sería ese *terminus* en el aparato cinematográfico.

⁷⁹ SOBCHACK, Vivian, *The adress of the eye, op. cit.* (p. 192)

cuerpo *en* el cine y no más allá de él, fuerzas orgánicas e inorgánicas en el interior de las imágenes sin necesidad de inferencias o suposiciones? ¿Podría haber en el cine un cuerpo que no fuera un mediador o un puente? ¿Podría haber un cuerpo tan presente como el nuestro en la propia experiencia cinematográfica, y no *detrás* de ella?

Hay una condición material fundamental *en* las propias imágenes que posibilita toda la teoría intencional de Sobchack: “Made in the context of existence, the act of viewing is also an act of choice that marks off the visible from the invisible as it finitely inscribes its field of intention and attention”⁸⁰. Es decir, justo en el acto de fragmentación y demarcación es donde el cuerpo del cine muestra su intencionalidad, su naturaleza viviente, existencial. Es en el corte y el encuadre donde el cuerpo del cine *vive*⁸¹. Trataremos de buscar a partir de él las condiciones bajo las cuales las imágenes pueden hacerse un cuerpo propio.

El pensamiento de Sobchack, por su relativa exterioridad con respecto al campo de la teoría cinematográfica pone de relieve otra cuestión fundamental. Todos los conceptos importantes que hemos tratado hasta ahora pueden suponer un límite para una teoría y definir cierto conjunto de desarrollos prácticos. Sin embargo, una teoría lo es siempre de algo, “despliega un espacio de pensamiento”, como decía Rancière en la cita con la que se abre esta sección. Uno no “teoriza” a secas, *se piensa siempre acerca de algo*, y ese “algo” es también un concepto que caracteriza a una “homonimia” o espacio común. Hemos dicho que nuestras teorías tienen como conceptos-límite la realidad, el inconsciente, la esencia, el lenguaje... La teoría de Sobchack, desde la rama fenomenológica de la filosofía, concibe el cuerpo como concepto fundamental. Sin embargo, sólo puede serlo a condición de compartir su centralidad con otro concepto: el

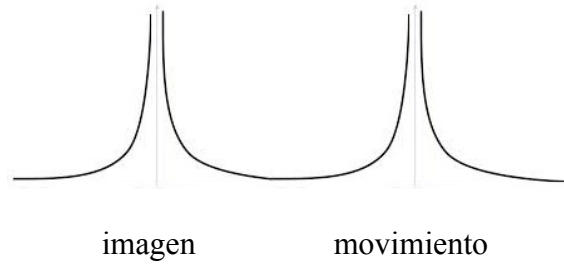
⁸⁰ *Ibid.* (p. 130).

⁸¹ Sobchack concede siempre al encuadre una importancia capital: “The frame provides the *synoptic center* of the film’s experience of the world it sees; it functions for the film *as the field of our bodies does for us.*” (La cursiva es mía.) Es decir, para Sobchack, el encuadre sería como la parte a la vez interna y externa del cuerpo del cine, el lugar de la percepción: la piel, la superficie ocular, el cono auditivo, la lengua y los orificios nasales. El encuadre y el corte son, justamente, el lugar del cuerpo *antes de la cabeza*, antes de la conciencia. El lugar de un pensamiento del cuerpo capaz de depositar en la conciencia el germen de su decadencia y su reconstrucción. “The frame –that «invisible» trace of the activity of the film’s seeing– actualizes both the film’s operational and deliberative desire to see and to show, to perceive and express –at its «highest level», actualizing the reflective vision or deliberative intentionality that transforms the operative and signifying experience of consciousness into the signification of conscious experience.” (SOBCHACK, Vivian, *The address of the eye*, op. cit. p. 135)

cine. Esa “exterioridad” filosófica asume como límites ambos conceptos a la vez, el pensamiento se construye aquí en la dialéctica entre dos conceptos y no en la centralidad de uno de ellos. En realidad, podríamos generalizar este hallazgo a toda teoría, ya que lo que nosotros habíamos identificado como centros de las distintas reflexiones son verdaderamente límites pero no centrales, sino opuestos a otro concepto que, por evidente, habíamos obviado: *el cine*. Este otro concepto es el que, circulando, despliega el “pensamiento cine”, a la vez fragmentado y común en virtud de los otros conceptos que fuerzan al cine a salir de sí mismo.

Al final de la sección anterior hemos hablado de un tipo de imagen que podríamos llamar *imagen-cuerpo*. Éste es un tipo de concepto muy particular, ya que a lo que refiere no es a un núcleo conceptual, no a un centro, sino a una relación, a una diferencia; no determina un cierre sino que abre una distancia (muy cercana, pues estos conceptos *se tocan*). El concepto “imagen” no ve su sentido llenado por el de “cuerpo” sin que éste, a su vez, sufra un proceso similar, y ninguno de los dos deja de conservar en su interior un resto opaco que no remite a la relación que entre ellos se da y los abre a nuevas relaciones (por ejemplo, en el caso del cine sin teoría el otro concepto que hemos estudiado como fundamental: el de relato). Así, imagen y cuerpo nunca se terminarán de fundir el uno en el otro y la imagen-cuerpo será siempre el campo de batalla en el que estos conceptos se mantengan vivos.

Podemos, por lo tanto, redefinir nuestra hipótesis teórica de la siguiente manera. No se trata tanto de un centro-límite de la reflexión alrededor del cual se distribuyen los conceptos, sino de una oposición entre dos conceptos-límite *entre los cuales* tiene lugar la reflexión. Es decir, una dialéctica. Este término es tan célebre y con tantas connotaciones que merece una labor de especificación. Dado que el mismo concepto –cine– ha podido ser opuesto de tantos otros, la historia del cine muestra que para nosotros el sentido de la dialéctica es aquel que originalmente daban los griegos a esta palabra: *diálogo*. Efectivamente, no es que una teoría supere a la anterior, o suponga una síntesis de las anteriores, sino que cada una de ellas abre nuevas posibilidades hermenéuticas para el concepto cine, así como este concepto supone para aquellos otros posibilidades similares. Por ello, para nosotros los dos límites que dialogan entre sí no son tanto “opuestos” como *oponibles*: ninguna tesis lucha aquí por imponerse, sólo hay posturas que se enriquecen.

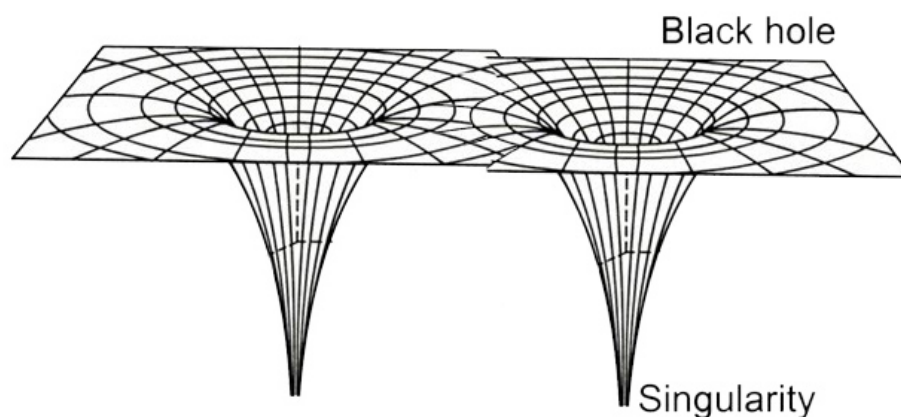


El primero que se dio cuenta de esto y formuló su teoría cinematográfica en estos términos fue Gilles Deleuze. La forma en que creó sus conceptos cinematográficos remite directamente a esta cuestión. Hablar de “imagen-movimiento” no es postular la fusión de la imagen y el movimiento, ni hablar de “imagen-tiempo” la de la imagen y el tiempo. Tampoco es considerarlos como conceptos o polos irreconciliables. En sus libros sobre cine encontramos un concepto-límite muy particular. Un concepto que no es ni la imagen ni el movimiento ni el tiempo. El concepto de Deleuze es la relación⁸²: *el entre-imagen-movimiento-tiempo*. Él inserta este diferencial en el seno del pensamiento acerca de las imágenes. Habitualmente se tiende a obviar el guión, pero ni los conceptos se fusionan por el guión ni son polos macizos e impenetrables. El guión es, precisamente, la marca de la sutura pero también la escisión entre las imágenes y sus oponibles. El guión es *la huella de un montaje*: son conceptos duales. Hablar de imagen-movimiento es hablar de un tipo de imagen *en el pliegue* creado entre la imagen y el movimiento como límites oponibles. Hablar de imagen-tiempo es hablar de una imagen que se da *en el pliegue* entre la imagen y el tiempo.

Podemos hablar de “pliegues” (idea que también debemos a Deleuze, extraída de sus análisis del Barroco⁸³) porque, de hecho, las imágenes que se dan entre los límites, están más o menos cerca de ellos, tienden más o menos exponencialmente a uno de ellos como límite, como un asteroide atraído por un agujero negro, y sostienen relaciones muy particulares con las imágenes que se encuentran simétricamente opuestas a ellas, al otro lado del pliegue.

⁸² En otros trabajos, Deleuze dará un nombre a este tipo de relación: *agenciamiento*.

⁸³ DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.



Los conceptos-límite son verdaderas “singularidades” físicas que definen pliegues en el pensamiento, y se puede hacer toda una topografía de las imágenes deleuzianas que se dan, por ejemplo, en el pliegue entre la imagen y el movimiento. La imagen más “móvil” sería la *imagen-percepción*, capaz de unir puntos de la materia infinitamente distantes entre sí, de mostrar el universo como universal variación (Vertov). La imagen situada en el centro del pliegue, equidistante a los límites, sería la *imagen-acción*, que introduce un retardo con respecto a la *imagen-percepción*, tarda en reaccionar, y por eso actúa sólo sobre una de sus caras, mostrando comportamientos y medios concretos (no ya en el universo como universal variación). Por último, la *imagen-afección* sería la menos móvil, aquella en que sólo se dan “micromovimientos intensivos”, en la que “el movimiento deja de ser de traslación para convertirse en movimiento de expresión”⁸⁴, es decir, deja de moverse para mostrar lo que no muestran las otras imágenes: las emociones subjetivas. No obstante, esta inmovilidad sostiene una relación muy particular con la movilidad extrema de la imagen-percepción, ya que en el rostro pueden darse también terremotos y guerras, y puede hallarse el gran plano terrenal en el interior de un primer plano, como sucede en *Koyaanisqatsi* y *Powaqqatsi*.

Pero imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección son, además de imágenes, conceptos. No obstante, son conceptos que “se sustraen a toda categoría de representación” y comportan “a la vez la *dynamis* y la *energeia* de la imagen”⁸⁵. Conceptos móviles, elásticos, que abren problemas que no se dejan unificar por ninguna

⁸⁴ DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, op. cit (pp. 100-1)

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Visor, 2008. (p. 169)

teoría, como decía Rancière. Los conceptos y las imágenes se encuentran en ese punto singular que es la dialéctica.

Como vemos en Deleuze, los conceptos en su movilidad esconden en sus pliegues nuevos pliegues entre conceptos-límite. Esto no quiere decir que un pliegue esté por encima de otro, sea una síntesis de otro o lo determine de una manera global y definitiva. Los conceptos van moviéndose los unos a la cercanía de los otros, y los límites van asumiendo las “o-posiciones” para crear nuevos pliegues. La teoría deleuziana se construye pliegue sobre pliegue, igual que el resto de teorías cinematográficas. Para Metz habría dos pliegues que se superponen: cine-lenguaje, cine-inconsciente. Para el feminismo: cine-sexo, sexo-inconsciente. Para Bazin el pliegue fundamental se da entre la imagen y la realidad (como ilustra su célebre oposición entre cineastas que creen en la imagen y cineastas que creen en la realidad), pero éste pliegue está íntimamente relacionado con otro definido por los conceptos realidad y dios. Puede leerse, entonces, toda la historia de las teorías cinematográficas como un esfuerzo colectivo por movilizar los conceptos, por no dejar que el cine se anquilese, se coagule, lo cual es sinónimo de declarar, asimismo, su apertura como concepto e imagen. Y así, pliegue sobre pliegue, el cine construye su hermenéutica general.

2.2 *Playtime* como obra abierta.

En una nota a pie de página de *Praxis del cine*, Noël Burch sostiene: “Estas observaciones fueron escritas antes del estreno de *Playtime* (Jacques Tati, 1967). Es evidente que si son todavía válidas para todos los restantes films, no lo son para el film de Tati, el primero en la historia del cine que debe verse no sólo muchas veces, sino desde muchas distancias distintas. Es, probablemente, el primer film realmente «abierto».”⁸⁶

Las “observaciones” en cuestión tenían que ver con el hecho de que, para Burch en la época de la redacción de *Praxis del cine*, en toda película había una “distancia justa” en la que el espectador debía situarse para percibirla correctamente: “Si está demasiado cerca, tan cerca que su campo de visión no abarca la totalidad de la pantalla, sus ojos deberán desplazarse a medida que se desplacen los centros de interés, no pudiendo captar nunca la plástica total de la imagen encuadrada. Si por el contrario está demasiado lejos, la distancia esquematizará la imagen hasta tal punto que sólo verá esos centros de interés en un encuadre empequeñecido con relación a la imagen vista por el director en su visor”⁸⁷. Es decir, la película “correcta” es aquella que se percibe en la “justa” medida en que su director visualmente la concibe. Burch erigía la mirada del autor cinematográfico en la posición privilegiada de la verdad de una obra filmica.

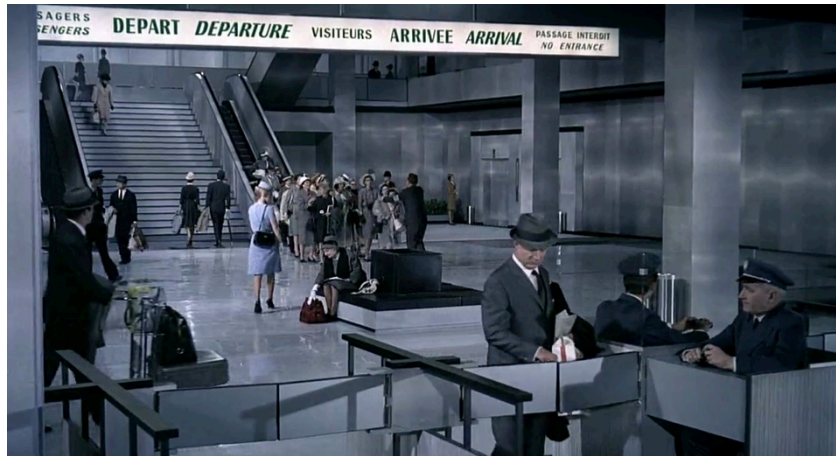
Sin embargo, en 1967 Jacques Tati estrena su película y sacude esta noción de “distancia justa” gracias a su “apertura” generada por la articulación de varios mecanismos. El primero de estos mecanismos es lo que en ocasiones se ha llamado *narración multicapa*. La extremadamente amplia profundidad de campo junto con la multiplicidad de líneas de acción generan un tipo de imagen en la que la mirada deambula en busca de un foco de atención⁸⁸, el espectador es confrontado con diversas

⁸⁶ BURCH, Noël, *Praxis del cine*, *op. cit.* (p. 44)

⁸⁷ *Ibid.* (p. 43)

⁸⁸ “One of the ways in which Tati creates the free space of *Playtime* is by completely disregarding conventional notions of comic timing and cutting. There is no emphasis in the montage to tell us when to laugh, no separation in the *mise-en-scène* of the gag from the world around it. Instead of using his camera to break down a comic situation—to analyze it into individual shots and isolated movement—he uses deep-focus images to preserve the physical wholeness of the event and long takes to preserve its temporal integrity. Other gags and bits of business are placed in the foreground and background; small patterns, of gestures echoed and shapes reduplicated, ripple across the surface of the image. We can't look at *Playtime* as we look at an ordinary film, which is to say, passively, through the eyes of the director. We have to roam

tramas que generan una sensación de ajeteo pero que, si vemos y revemos cualquier plano, pueden ser reseguídas. Es decir, *Playtime* exige del espectador un cierto nivel de *análisis*. Por ejemplo, al principio de la película, cuando el grupo de turistas atraviesa el hall del aeropuerto, varias líneas de acción tienen lugar al mismo tiempo dentro del plano, igualmente enfocadas y sin ningún indicador enfático que las destaque como centro de atención. Así pues, el espectador se ve impelido a escoger, dejando otras fuera de su foco.



Sin embargo –y esto nos lleva al segundo mecanismo empleado por Tati–, en un momento dado oímos el gemido de un perro y nuestra atención es requerida. Automáticamente buscamos la fuente de ese sonido... sin encontrar al animal. Pero, en su lugar, observamos cómo una señora acaricia su bolsa de mano: el gag ha operado la transformación, o mejor, la transformación es la fuente del gag. La transformación gracias a un *uso dialéctico del sonido*. El sonido, en *Playtime*, no es un mero acompañamiento para lo visual, ni siquiera una herramienta de énfasis, sino que constantemente opera transformaciones y cuestiona lo que vemos para que lo veamos de otra forma⁸⁹. Y este uso exige operaciones de análisis (disociación del sonido de su fuente visual habitual) y de nuevas síntesis que crean nuevas imágenes. Cuando Tati

the image—search it, work it, play with it.” (Dave Kehr en <http://www.filmreference.com/Films-Pi-Ra/Playtime.html#b#ixzz2z2PsW5uB>, 23 de Abril, 2014)

⁸⁹ *Playtime* se rodó enteramente sin sonido. Todo el diseño sonoro se hizo a posteriori por dos motivos, uno pragmático y otro estético. El pragmático, según el propio Tati, tiene que ver con que la complejidad de las coreografías requería por parte del director la constante transmisión de órdenes durante el rodaje de los planos. El estético tiene que ver, por supuesto, con la cuidada concepción dialéctica del sonido.

efectivamente dirige nuestra atención, lo hace para orientarla hacia la brecha, hacia la apertura.

Recordemos lo fundamentales que eran las transformaciones en el paso del cinematógrafo al cine, según Edgar Morin⁹⁰. Y lo eran porque consigo traían el montaje. Era necesario montar para operar la transformación. No obstante, mientras que en Méliès venía dada por el encadenado o por el corte, en Tati está inserta dentro de la imagen misma. Vemos cómo, gracias al sonido, en la imagen misma ya se efectúa una primera operación de montaje. Es más, las sonoras no son las únicas transformaciones que vemos en *Playtime*, dos elementos heterogéneos también pueden efectuarlas dentro de la dimensión puramente visual, como cuando un hombre es convertido en ciervo gracias a los tiradores de una puerta.



En esta transformación hay un elemento que extiende y enriquece el argumento de la narración multicapa: el cristal. El cristal como separación de espacios en la imagen pero también como metáfora del corte de montaje. Y no sólo el cristal, sino, podemos decir más generalmente, la línea. La línea en *Playtime* –en su primera parte de forma muy evidente y en su segunda parte, la parte nocturna, con un carácter más encubierto– opera en el interior de la imagen el corte de montaje.

⁹⁰ “El primer truco, el acto operatorio mismo que atrae la transformación del cinematógrafo en cine, es una metamorfosis.” (MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, op. cit. p. 55)



La multiplicación de las líneas en la imagen discurre paralela a la multiplicación de las líneas narrativas. Podríamos decir que es la línea gráfica la que opera la distribución multicapa y hace resonar las líneas narrativas entre sí operando el gag. La línea es una herramienta dialéctica, un operador de montaje. Pero esto no supondría sino un mero reencuadre –es decir, *Playtime* no mostraría su apertura- si la propia línea como operador dialéctico no fuese protagonista absoluto de la concepción visual, no se “abriera” y ensanchara en un verdadero intersticio⁹¹. Es decir, no es suficiente con tornar un bolso en perro y un hombre en ciervo, hay que convertir la dialéctica misma en el gag, no extraer meramente una síntesis explícita, una nueva imagen, sino recaer en la operación de un sentido nuevo, siempre nuevo, para lo cual el efecto dialéctico ha de quedar como en suspenso.

⁹¹ Esta es la concepción dialéctica que Deleuze detecta en Godard cuando dice que “la cuestión ya no es la de la asociación o atracción de las imágenes. Por el contrario, lo que cuenta es el «intersticio» entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él. La fuerza de Godard no está sólo en utilizar este modo de construcción a lo largo de toda su obra (constructivismo), sino en convertirlo en un método sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza, debe interrogarse. [...] Siempre se puede objetar, evidentemente, que sólo hay intersticio entre imágenes asociadas. Desde este punto de vista imágenes como las que juntan a Golda Meir con Hitler en *Ici et ailleurs* no serían soportables. Pero quizá tengamos aquí la prueba de que todavía no estamos maduros para una verdadera «lectura» de la imagen visual. Pues en el método de Godard no se trata de asociación. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación, como dicen los matemáticos, o de desaparición, como dicen los físicos: dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo.” (DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, op. cit., pp. 239-40)



Analicemos por un segundo esta imagen. En ella un camarero explica a una pareja en qué consiste el plato del día al tiempo que otro fija una baldosa suelta al suelo de la pista de baile. Entonces sucede: entre las dos imágenes se crea un eco o una rima merced a la similitud de movimientos de ambos camareros. No obstante, aquí un hombre no se convierte en ciervo ni un bolso en perro, sólo hay transformación del plato del día en baldosa a condición de que la baldosa se convierta también en plato del día. Y también a condición de que ambos términos conserven algo de su propia naturaleza. No hay un elemento sonoro en contacto con otro visual ni dos elementos visuales que se superponen, hay una resonancia permanente entre dos elementos que persisten en su heterogeneidad. El gag no viene por superposición o por adición, sino por resistencia dialéctica a la resolución definitiva en un tercero.

Algo parecido sucede con planos como aquel en el que Hulot observa desde un piso superior la gran sala de cubículos en el edificio de oficinas. Vemos cómo el intervalo se ha vuelto tan ancho que ya sólo une a condición de separar, y ya no nos es posible resolver muchas de las resonancias en un significado concreto. Es la propia multiplicación de las líneas, la propia división la que se ha vuelto significativa. Es el propio montaje el protagonista de *Playtime*.



Mucho se ha hablado de cuánto hubiese disfrutado Bazin con esta película de haberla podido ver⁹². Jonathan Rosebaum escribió: “*Playtime* can be regarded as an embodiment and extension of Bazin’s most cherished ideas about deep focus, long takes, and the «democratic» freedoms that these techniques offer to the spectator.”⁹³ En efecto, como hemos visto, Tati despliega todo su arsenal de recursos para favorecer la “ambigüedad de lo real” que Bazin tanto celebró como democratización de la imagen⁹⁴: “Mientras que en el montaje analítico el espectador tiene que seguir tan sólo una dirección, unir la propia atención a la del director que elige por él lo que hace falta ver, en este otro caso se requiere un mínimo de elección personal. De su atención y de su voluntad depende en parte el hecho de que la imagen tenga un sentido.”⁹⁵

Comparando estas palabras de Bazin con las de Burch al referirse a la apertura de *Playtime*, parecería que no hay dudas de la afinidad entre la construcción de la película y el realismo baziniano. Sin embargo, uno no puede sino ver cómo estas dudas se despiertan al reparar en la importancia que el montaje tiene para Tati, aunque sea en el interior del plano mismo. Ciertamente es que en “Montaje prohibido”, Bazin defiende “el

⁹² Gran entusiasta de Tati, murió nueve años antes de su estreno.

⁹³ ROSENBAUM, Jonathan. “Tati’s Democracy: An Interview and Introduction”, en <http://www.jonathanrosenbaum.net/1973/05/tatis-democracy/>. (Consultado el 28 de junio de 2015)

⁹⁴ Como dice Javier Bassas Vila en su epílogo a *Las distancias del cine*, de Jacques Rancière: “El poder político de las imágenes no es una cuestión de tema ni de emociones movilizadoras, sino de emancipación, de un nuevo reparto de lo sensible –de voces y cuerpos.” (RANCIÈRE, Jacques, *Las distancias del cine*, Pontevedra, Ellago, 2012, p. 162) Una puesta en escena democrática sería pues aquella que no determina el reparto sino que lo moviliza.

⁹⁵ BAZIN, André, “La evolución del lenguaje cinematográfico”, en *¿Qué es el cine?*, op. cit. (p. 95)

respeto fotográfico por la unidad de espacio”⁹⁶ y formula una ley: “cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido”⁹⁷. Y, como dice Rosenbaum, en *Playtime* priman los planos largos y el respeto por una cierta unidad espacial. Además, es esencial para su ambigüedad que los sucesos se den *simultáneamente presentes* en la imagen, como ya hemos visto.

Ahora bien, más que una apuesta por lo real, los recursos puestos en juego por Tati parecen una construcción artificiosa, y no sólo por la estilización de los comportamientos y la elaborada concepción de las coreografías. *Playtime* impone sobre la realidad un extra de ambigüedad en virtud de un montaje perfectamente visible en el seno de la imagen misma. *Playtime construye* una realidad doble, triple, múltiplemente ambigua. No respeta la ambigüedad de lo real, la potencia edificando directamente sobre lo real, sin cortes, una arquitectura dialéctica. Lo de Tati no es realismo sino *constructivismo*.

Bazin alababa películas como *Tabú* (*Tabu*, F.W. Murnau, 1931) porque en ellas, “en virtud de su tema más profundo, la imagen visual remite a una naturaleza física inocente, a una vida inmediata que no tiene necesidad de lenguaje”⁹⁸. Sin embargo, en *Playtime* la imagen no es inocente, la imagen contiene en su interior, en su pura mostración, ya un montaje y una posibilidad de articulación. No hay nada aquí ambiguo por la vía del azar o la casualidad, *Playtime* es *justamente* lo que su director quiso que fuera⁹⁹, define la disposición de sus elementos según un engranaje que funciona en una sincronía perfecta –Tati es un gran arquitecto de sincronías. La ambigüedad o la “apertura” no viene del lado de la realidad, sino que es un efecto de construcción¹⁰⁰. Pero es un efecto muy particular, si se lo mira con detenimiento. Es casi un *anti-efecto*

⁹⁶ *Ibid.* (p. 73)

⁹⁷ *Ibid.* (p. 77)

⁹⁸ *Ibid.* (p. 298)

⁹⁹ “I’m proud of *Playtime*; it’s exactly the picture I wanted to make. With all my other films, I could make changes, shoot things differently if I was doing it now. Not with *Playtime* –I did it and it’s done. I’ve suffered a lot because of it, physically and financially, but it’s really the film I wanted to do.”

<http://www.jonathanrosenbaum.net/1973/05/tatis-democracy/>

¹⁰⁰ “The construction is very strong. When people say that there’s no construction in *Playtime* it makes me laugh, because the moment you take two shots out of the picture...” (ROSENBAUM, Jonathan, *art. cit.*) A este respecto, conviene recordar que también Deleuze utilizaba el concepto “construcción”, incluso “constructivismo”, para referirse a las estrategias dialécticas cuando hablaba de Godard.

porque, en lugar de hacer pasar un significado, efectúa un corte en la significación, una especie de cortocircuito que despliega las alas del sentido. Y entonces, como decía Burch, ya no hay “distancia justa” desde la que mirar *Playtime*, ya no es una cuestión de adecuarse al punto de vista del autor. Es el espectador el que crece en importancia pues la “apertura” adviene de su lado, ya que ante una imagen de una naturaleza determinada, se ve incapaz de otorgar un sentido único a aquello que ve¹⁰¹.

Kristin Thompson, en su célebre artículo sobre la película, “*Play Time: comedy on the edge of perception*”, ha utilizado otro concepto para referirse a *Playtime*: “forma paramétrica”. “Paramétrica” porque Thompson, siguiendo a Bordwell (que, a su vez, se inspira en Burch), llama “parámetro” a “the various possibilities of the medium –those elements that provide the potential material for variation–”¹⁰², y ésta sería una forma en la que “allow the play of stylistic devices a significant degree of independence from narrative functioning and motivation.”¹⁰³. Es decir, para Thompson el cine paramétrico es aquel en el que el estilo tiene mayor independencia de lo narrativo; en cierta manera, por tanto, *Playtime* (o *Play Time*, como a ella le gusta escribir) sería paradigmáticamente una obra “de autor”, ya que su concepción “paramétrica” –la libertad expresiva que otorga a cada parámetro por separado– es tan marcada como para desfigurar la narrativa privilegiando así el estilo.

Además de la forma paramétrica, Bordwell, en *La narración en el cine de ficción*, define la forma “clásica” y la de “arte y ensayo”, en términos de connivencia o fricción con lo narrativo. La narración clásica subordina la forma a la preservación de la ilusión narrativa. La de arte y ensayo fomenta un juego con las formas, pero profundamente arraigado en lo subjetivo: “Los extraños ángulos de cámara (*arty*) o los movimientos de cámara independientes de la acción pueden registrar la presencia de la narración autoconsciente. [...] Al contrario que el filme clásico, sin embargo, que habitualmente convierte el acontecimiento profilmico en algo sólo moderadamente autoconsciente, la

¹⁰¹ “The richness of *Playtime* is not available to anyone on a single viewing. At best, one can discover that this richness is present [...]. In any event, the film can seem funny or unfunny, empty or full, lively or dull, beautiful or ugly in one viewing; but it cannot come across in its entirety.”

(<http://www.jonathanrosenbaum.net/1973/05/tatis-democracy/>)

¹⁰² THOMPSON, Kristin, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1988. (p. 247) La traducción es mía.

¹⁰³ *Ibid.* (p. 247)

narración del cine de arte y ensayo señala con frecuencia que el acontecimiento profilmico es también una construcción. [...] El resultado consiste en una narración profundamente autoconsciente que atraviesa todo el filme, enfatizando el acto de presentar la historia exactamente de esa forma. [...] El argumento y el estilo nos recuerdan constantemente la existencia de un intermediario invisible que estructura lo que podemos ver.”¹⁰⁴ Es como si el cine de arte y ensayo, cuyos principales rasgos son la subjetivización y la autoconciencia, no pudiese desembarazarse de la firma. Pero, ¿y el cine paramétrico?

Pese a que adquiere independencia de lo narrativo, en la obra paramétrica “el estilo se organiza a todo lo largo del filme según principios distintivos”¹⁰⁵, es decir, no es una mera floritura estética a-narrativa en un momento dado, sino que debe revestir sistematicidad y continuidad. Así pues, este tercer tipo de cine se regiría, no por elementos “impuestos” desde fuera¹⁰⁶, sino únicamente por reglas internas, dice Bordwell, algo parecido a lo que hace la música serial: “Estilísticamente, el filme tendrá una fuerte unidad interna: una norma intrínseca destacada y reiteraciones modeladas a partir de ella.”¹⁰⁷ Entonces, el disfrute de la película no dependería tanto de la captación de un significado concreto como de la percepción de un cierto orden, idea que Bordwell toma de la teoría del arte de Gombrich¹⁰⁸.

Sin embargo, así como lo paramétrico parece que para Bordwell consigue desembarazarse de lo narrativo, no parece hacer lo mismo con la parte subjetiva del cine de arte y ensayo, ya que el autor acaba estableciéndose como garante último de la concepción de la obra, pues Bordwell no deja de asociar lo paramétrico a determinados autores: Ozu, Mizoguchi, Fassbinder, Dreyer...

No obstante, hablando de *Pickpocket*, de Bresson (1959), uno de los autores “paramétricos” por excelencia, Bordwell deja caer, como de pasada, una idea interesante: “*Pickpocket* termina como si las imágenes y sonidos con las que el relato iba a narrarse hubieran abolido totalmente la necesidad del comentario escrito. Lo que significa decir

¹⁰⁴ BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1962. (p. 211)

¹⁰⁵ *Ibid.* (p. 281)

¹⁰⁶ “Si los recursos estilísticos de una película cobran importancia, y si se organizan según principios más o menos rigurosos, independientes de las necesidades argumentales, no necesitamos encontrar un motivo para el estilo apelando a consideraciones temáticas.” (*Ibid.* p. 283)

¹⁰⁷ *Ibid.* (p. 285)

¹⁰⁸ GOMBRICH, Ernst H., *El sentido del orden*, Madrid, Debate, 2004.

que la presencia autoral no era más que una etiqueta para los planos, ruidos, voces y música, que consiguen su efecto final como un sistema estilístico impersonal.”¹⁰⁹ Es decir, en el límite de la narración paramétrica, su ideólogo encuentra la idea de un *estilo sin autor* que abole “la necesidad de un comentario escrito”, un estilo para el que *la escritura* está ya en la imagen.

Ya Burch había definido un parámetro como aquello instalado en una diferencia, en una dialéctica no resuelta¹¹⁰ entre cuyos límites podía moverse la forma filmica. Y si algo demuestra *Playtime* es que el parámetro o la diferencia pueden volverse absolutos. *Playtime es la diferencia*. Difiere externamente con respecto al resto –a día de hoy resiste como una película única–, difiere internamente en cada nuevo visionado. Diferente, incluso, desde cada butaca de la sala. La diferencia misma en primer plano deviene entonces función operativa: “It’s not a film you sign like *Fellini’s Roma*. *Playtime* is nobody.” La diferencia es, en efecto, la protagonista: “There’s no star, no one person is important, everybody is; you are as important as I can be. It’s a democracy of gags and comics”¹¹¹. Es en ese sentido en el cual, ciertamente, es una obra “abierta”, siempre abierta, pues Tati se borra como autor-director, hace de su película un verdadero *texto* – en términos de Roland Barthes–, evita dirigir la mirada a fin de que el intérprete-espectador se inscriba en el centro de una complejísima y sutil red de relaciones.

En efecto, la “obra abierta”, tal y como la concibió Eco en su obra del mismo nombre, hace descansar el peso de la apertura del lado del espectador-lector: “La poética de la obra «abierta» tiende [...] a promover en el intérprete «actos de libertad consciente», a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada”¹¹². Esta centralidad, así pues, hace que el intérprete, o espectador, “reinvente” en cierto sentido la

¹⁰⁹ *Ibid.* (p. 310)

¹¹⁰ “Pensamos menos en el proceso específicamente hegeliano que en la noción derivada, quizá un poco abusivamente, de la música serial [...]: la organización a la vez interior y de unos con respecto a otros de los distintos *parámetros musicales* (duraciones y alturas de sonido, ataques, timbres e, incluso, silencios) dentro del «espacio musical».” (BURCH, Noël, *Praxis del cine*, *op. cit.* p. 59)

¹¹¹ ROSENBAUM, Jonathan, *art. cit.*

¹¹² ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992. (p. 34)

obra “en un acto de congenialidad con el autor mismo”¹¹³. Es decir, gracias a la apertura de la obra, el autor desciende del altar del creador y se sitúa del lado del espectador.

Para Eco, “la estética contemporánea ha actuado sólo después de haber adquirido una madura conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa, y sin duda un artista de unos siglos atrás estaba muy lejos de ser críticamente consciente de esta realidad. Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la «apertura» como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible.”¹¹⁴ Es decir, el autor ha pasado de erigirse como creador y fuente última de sentido a fomentar en sus obras la apertura. Pero si ésta es, precisamente, la condición bajo la cual el espectador se convierte en coautor y el autor pierde el control sobre el sentido de su obra, la apertura de la obra es también un efecto de borrado de la autoría.

Desde la corriente estructuralista, Michel Foucault y Roland Barthes ya alertaron, cada uno por su lado¹¹⁵, acerca de una borradura del autor frente a las redes sociales en las que se inscribe y, aún más importante, entre las redes que su obra describe y encienta. Foucault dice: “El sujeto no debería ser abandonado por completo. Debería ser reconsiderado, no para reestablecer el tema de un sujeto originador, sino para captar sus funciones, su intervención en el discurso y su sistema de dependencias. [...] *¿Bajo qué condiciones y a través de qué formas puede una entidad como el sujeto aparecer en el orden del discurso? ¿Qué posición ocupa? ¿Qué funciones exhibe? ¿Qué reglas sigue en cada tipo de discurso?* En pocas palabras, el sujeto (y sus sustitutos) debe ser despojado de su rol creativo y analizado como una función, compleja y variable.” Y Barthes: “Un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. [...] Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ En “¿Qué es un autor?” (http://www.sumak.cl/2AutoryExp/Foucault/que_es_un_autor_foucault.pdf; consultado el 28 de junio de 2015) y “La muerte del autor” (<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>; consultado el 28 de junio de 2015), respectivamente.

de «descifrar» un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. [...] Pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino”.

Las reflexiones de Foucault y Barthes se inscriben en una crítica estructuralista del sujeto dentro del marco general de la cultura, pero en lo que a nuestra investigación concierne, lo interesante es observar cómo la figura del autor entra en crisis gracias a su concepción, no como una persona concreta que crea una obra, sino como una función operativa de la cultura vista como engranaje o maquinaria que genera sus propias expresiones, artísticas o no, entretajadas en redes de relaciones. Para esta postura estructuralista, el problema de fondo reside en el hecho habitual de hablar de Jacques Tati como el autor de *Playtime*, cuando también podríamos decir que es la película la que es “autora” de Jacques Tati como autor cinematográfico, que es el advenimiento de *Playtime* (y sus demás películas) el acontecimiento que anuda las relaciones necesarias para que Tati sea recordado como autor.

Al tornarse función no localizada en un sujeto concreto, la autoría se ha deslizado de un lugar a otro. Si ya no hay autor es porque *el espectador es el autor*, desempeña esa función. Como función o catalizador se sitúa *en el pliegue* entre la creación y la mirada: *es la mirada como creación*. Esto implica que no habría obras “abiertas” y “cerradas”¹¹⁶. Hay tantas aperturas como espectadores, *espectantes* en el aquí y ahora de las proyecciones. *Playtime* no podría ser jamás la primera obra abierta de la historia del cine –como decía Burch– porque toda obra es abierta, o mejor, toda obra es susceptible de abrirse, y Eco ya nos advierte de ello: “La apertura, entendida como fundamental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante de toda obra en todo tiempo.”¹¹⁷

¹¹⁶ “Ya que se trata de una tendencia operativa, podrá detectarse de diferentes maneras, incorporada a múltiples contextos ideológicos, realizada de un modo más o menos explícito, hasta el punto de que, para hacerla explícita, se ha hecho necesario congelarla en una abstracción que, como tal, no existe en ninguna parte bajo forma concreta.” (ECO, Umberto, *op. cit.* p. 17)

¹¹⁷ *Ibid.*

Thierry Kuntzel definió el análisis filmico como la actividad de “hacer surgir, cada vez, «el otro film» que el film esconde. [...] La detención, la cámara lenta, las palabras, entre ver y saber, dejan entrever «otro film».”¹¹⁸ Roland Barthes, en un artículo titulado “De la obra al texto”¹¹⁹, había definido ese tránsito como el establecimiento de una inteligibilidad del objeto a través de un proceso de reescritura¹²⁰. Es decir, hacer algo inteligible implica necesariamente reescribirlo, por lo tanto, lo que denominamos “obra” como una creación unitaria está, *en cuanto texto*, siempre en proceso de constituirse, está “abierta”. “En vano buscaríamos separar materialmente las obras de los textos. [...] La obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (por ejemplo, en una biblioteca). El Texto, por su parte, es un campo metodológico.”¹²¹ Con ello distinguiría Barthes dos momentos de todo objeto literario: un momento “estantería de biblioteca”, por así decir, que movilizaría toda la maquinaria socio-cultural (de clasificación y ordenación eruditas) y el momento “operativo” en el que su significancia se pone a trabajar siempre desde una posición de *amateur*¹²².

En un artículo deudor del de Barthes, “El texto inencontrable”¹²³, Raymond Bellour trata de aplicar esta concepción textual al cine y se da cuenta de que la imagen móvil es demasiado presente, por así decir, sólo deteniéndola y descomponiéndola se puede hacer de ella un texto, se puede hacer una reescritura de ella. El problema de la obra filmica es que para operar textualmente con ella tenemos que *perderla de vista*: detenerla y alterar con ello su misma ontología móvil. Tenemos que *buscar en ella la foto*. De ahí que el crítico-teórico de cine se encuentre con que, mientras que su homólogo literario puede permitirse citar sin problemas, él esta privado de dicha posibilidad, ya que detener una película en un fotograma, o describir una escena, no es ya citar la película. Por otro lado, Bellour también incide en el hecho de que el material

¹¹⁸ BELLOUR, Raymond, *Entre-imágenes. Foto. Cine. Video*, Buenos Aires, Colihue, 2009. (p. 26)

¹¹⁹ BARTHES, Roland, “De la obra al texto”, en <https://observatoriotrac.files.wordpress.com/2013/05/02-roland-barthes-de-la-obra-al-texto.pdf>. (Consultado el 28 de junio de 2015)

¹²⁰ Nuestra concepción acerca de este tema es deudora del trabajo de D. N. Rodowick “The figure and the text” (*Diacritics*, Vol. 15, No. 1, Spring, 1985).

¹²¹ BARTHES, Roland, “De la obra al texto”, *art. cit.*

¹²² “Una película no se acaba con la palabra *fin, fi, fine, the end, ende*, etc. [...] Tras el final, en el momento en que se apaga la pantalla y se encienden las luces, el espectador empieza su propio viaje a través de las imágenes [...] y acaba componiendo su propia película [...]. Una política del *amateur* en la que los recuerdos –creativos o no– valen tanto como las percepciones.” Bassas Vila en RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.* (pp. 154-5)

¹²³ BELLOUR, Raymond, “The Unattainable Text”, *Screen*, Vol. 16, No. 3, otoño 1975.

filmico, dada su resistencia a convertirse en signo, es indudablemente “abierto”, por lo tanto más apto para el análisis textual. Ésa es la paradoja de la que da cuenta: pese a suponer un campo fructífero para lo textual, el texto filmico es “incontrable”.

En sus dos artículos sobre “el trabajo del cine”¹²⁴, Kuntzel pensó que la similitud entre el aparato del sueño y lo que él llamó “aparato filmico” indicaba que, tal y como Freud definió el trabajo del sueño, es necesario un segundo momento de análisis e interpretación para descifrar o resignificar el texto filmico y hacerlo pasar de una forma leída a verdadera escritura¹²⁵. El análisis se propone como un trabajo de manipulación hermenéutica que no busca entender la verdad que subyace sino hacer emerger un *film-otro*, cada vez una nueva propuesta, cada vez una nueva película. Una nueva película que, como dice Bellour hablando de Kuntzel, “aparece entre el film-película y el film-proyección”¹²⁶, entre los fotogramas detenidos en el rollo de celuloide (pero no muy lejos de ellos) y lo que vemos en la pantalla (pero a partir de ello): “un film liberado de las exigencias temporales, en el que todos los elementos estarían presentes al mismo tiempo, es decir, sin ningún efecto de presencia –efecto-pantalla– pero remitiéndose los unos a los otros sin descanso, coincidiendo, cubriéndose, reagrupándose en configuraciones ‘jamás’ vistas ni oídas en el orden del desfile de imágenes”¹²⁷.

Analizar es una manera de “abrir” el cine, de despedazarlo y reconstruirlo. ¿Cómo no ver en todo ello un trabajo dialéctico? Kuntzel lleva a cabo esta labor sobre todo a partir del vídeo, utiliza el vídeo como herramienta de análisis y reescritura del cine. Para Bellour el texto era incontrable porque el análisis lo contemplaba desde el lenguaje escrito pero para Kuntzel el texto es, gracias al vídeo, audiovisual, de ahí que sobre el

¹²⁴ KUNTZEL, Thierry, “Le travail du film”, *Communications*, n° 19, 1972. “Le travail du film 2”, *Psychanalyse et Cinéma, Communications*, n° 23, 1975.

¹²⁵ “Pensamientos del sueño y contenido del sueño se nos presentan como dos figuraciones del mismo contenido en dos lenguajes diferentes; mejor dicho, el contenido del sueño se nos aparece como una transferencia de los pensamientos del sueño a otro modo de expresión, cuyos signos y leyes de articulación debemos aprender a discernir por vía de comparación entre el original y su traducción. Los pensamientos del sueño nos resultan comprensibles sin más tan pronto como llegamos a conocerlos. El contenido del sueño nos es dado, por así decir, en una pictografía, cada uno de cuyos signos ha de transferirse al lenguaje de los pensamientos del sueño. Equivocaríamos manifiestamente el camino si quisiésemos leer esos signos según su valor figural en lugar de hacerlo según su referencia signante.” (FREUD, Sigmund, “El trabajo del sueño”, en *La interpretación de los sueños, Obras completas*, vol. 4, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 285)

¹²⁶ BELLOUR, Raymond, *Entre-imágenes. Foto. Cine. Vídeo, op. cit.* (p. 27)

¹²⁷ KUNTZEL, “Le travail du film 2”, citado y traducido en BELLOUR, Raymond, *Entre-imágenes. Foto. Cine. Vídeo, op. cit.* (p. 28)

material fílmico pueda operar transformaciones sin abandonar el terreno de la imagen en movimiento. Efectivamente el ralenti, la foto y la detención del fotograma son recursos frecuentes, pero siempre entre los límites del vídeo. La película ya no seguirá siendo *la* película, sino pasará a ser esa *otra* película, verdadero texto fílmico.

Dice Bellour que “el otro film es lo que el film clásico (americano sobre todo) esconde por excelencia”¹²⁸, o, en palabras del propio Kuntzel: “en el sistema dominante de producción-consumo, film de *terror* permanente”¹²⁹. Film de terror ya que pone en jaque el propio sistema, ejerce sobre el sentido una violencia irreverente. Es aquel que surge entre las imágenes proyectadas de los clásicos y los subvierte, halla en ellos la nueva película, el “deseo insensato” que los atraviesa, y los sustrae “al sentido que se apropia” de ellos¹³⁰. Convertir cualquier film en “el otro film, en el que la figura no se inscribiría en el sentido de un relato, donde la combinatoria a partir de una matriz formal no entraría en una progresión, donde el tema no sería nunca reasegurado”¹³¹, ése es el trabajo del análisis.

Pero existe también otro tipo de película que pone en primer término su condición abierta, textual. Cuando Tati pone en escena cuatro o cinco tramas simultáneas sin privilegiar ninguna, el sentido del relato se disemina y el foco no está ya en la “progresión” sino en la “combinatoria” misma. En el montaje entre las series de movimientos. ¿Qué tipo de trabajo ejerce el cine sobre el espectador en tales momentos? ¿Qué trabajo reclama de él?

Para Freud el trabajo psíquico opera según dos figuras: condensación y desplazamiento¹³².

“Lo primero que muestra al investigador la comparación entre contenido y pensamientos del sueño es que aquí se cumplió un vasto trabajo de condensación. El sueño es escueto, pobre, lacónico, si se lo compara con la extensión y la riqueza de los pensamientos oníricos.”¹³³

¹²⁸ BELLOUR, Raymond, *Entre-imágenes. Foto. Cine. Video, op. cit.* (p. 27)

¹²⁹ KUNTZEL, “Le travail du film 2”, *art. cit.*

¹³⁰ BELLOUR, Raymond, *Entre-imágenes. Foto. Cine. Video, op. cit.* (p. 27)

¹³¹ KUNTZEL, “Le travail du film 2”, *art. cit.*

¹³² “El desplazamiento y la condensación oníricos son los dos maestros artesanos a cuya actividad podemos atribuir principalmente la configuración del sueño.” (FREUD, Sigmund, *op. cit.*, p. 313)

¹³³ *Ibid.* (p. 287)

El inconsciente opera en el sueño mediante una figuración imaginaria que omite ciertos pensamientos en favor de otros, privilegiados por lo que llama “cenestesia” corporal, o las sensaciones del cuerpo durmiente, y los restos psíquicos diurnos significativos. Por otro lado, también se da una operación de descentramiento:

“Lo que en los pensamientos oníricos constituye evidentemente el contenido esencial ni siquiera necesita estar presente en el sueño. El sueño está por así decir diversamente centrado, y su contenido se ordena en torno de un centro constituido por otros elementos que los pensamientos oníricos.”¹³⁴

Lo que llega al sueño no es necesariamente lo más importante, sino, dice Freud, aquello que se encuentra en los pensamientos oníricos de manera múltiple y que, además, son más propicios para una “figuración visual”. De ahí que se haga indispensable una interpretación de los sueños que reconduzca la desfiguración operada por el trabajo del sueño sobre el deseo inconsciente.

Para Kuntzel, el aparato fílmico opera de una manera similar, según esas dos figuras. Así, el cine clásico de ficción sería algo así como el cine soñándose a sí mismo y el crítico-teórico cumpliría la función de hacer emerger el material latente bajo la representación visual. La auténtica labor de escritura de lo cinematográfico ha de emprender, entonces, procesos de ralentí, incluso de detención, para hacer ver *el film bajo el film*. Ese “otro film” sería, de hecho, lo absolutamente determinante sobre el cual se superpone, como una traducción desfigurada, condensada y desplazada, la película proyectada.

Pero en *Playtime* la “película proyectada” no encubre prácticamente nada. En *Playtime* el trabajo de condensación y desplazamiento cuanto menos *se relaja*, y de entrada ya *exige* del espectador, en el acto mismo de la mirada, un trabajo de análisis. *Playtime exige el otro film en el acaecer mismo del film-proyección*. El aparato fílmico, ese compromiso entre el analista y el cine, no necesita aquí de detención ni ralentís para hacer emerger el otro film. Y si, como pensaba Kuntzel, el film-proyección viene a ser como el flujo de conciencia que coagula el sentido en una dirección significativamente única, *Playtime* no es otra cosa que el trabajo del deseo inconsciente puesto en primer

¹³⁴ *Ibid.* (p. 311)

plano. No es que se pueda extraer de debajo de la película proyectada una película latente, sino que es, *ya de entrada*, el “otro film”, verdadero film-otro operando la alteridad en el tiempo mismo de su propio devenir ante la mirada. No hay contenido latente en *Playtime* pues todo se eleva a la superficie, todo está en la superficie, dispuesto en superficie para su *montaje*.

La película deviene así la demostración autoconsciente de su propio proceso de creación (y en el fondo el de toda película). Deviene *texto encontrado*. Texto sin firma, estilo como borradura. Un trabajo estilístico articulado alrededor de operaciones de montaje en suspenso, sin resolver. Pura *intertextualidad* (o *hipertextualidad*) sin límites¹³⁵. “La pantalla como una página de escritura”¹³⁶, como decía Bellour a propósito de Godard. Y si el estilo ya no puede atribuirse a un autor, lo que evidencia *Playtime* es la existencia en el cine de un trabajo impersonal, de un montaje sin montador, de un inconsciente maquínico que es propio del cine objetivamente. Más allá de los cuerpos que el cine muestra y de los cuerpos a los que el cine se muestra, *Playtime* nos pone bajo la pista de un cuerpo del cine emancipado de los cuerpos que en él intervengan.

¹³⁵ "Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida." (BARTHES, Roland, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 49).

¹³⁶ BELLOUR, Raymond, *Entre-imágenes. Foto. Cine. Vídeo, op. cit.* (p. 340)

2.3 Benjamin, Vertov y Godard. Entre *Histoire(s) du cinéma*

“Una imagen nunca está sola, llama a otra.”

Jean-Luc Godard¹³⁷

Y prosigue: “Ahora bien, hoy en día, eso que llamamos imágenes son conjuntos de soledad ligados por un decir que es, además, el peor: el de Hitler”¹³⁸. La influencia benjaminiana en Godard se hace aquí evidente. “Montaje, mi bella preocupación”, dice en el capítulo 3B de sus *Histoire(s) du cinéma*. El montaje para escapar de ese decir que condena a las imágenes a una soledad que no les pertenece: “se usa la palabra «imagen», pero ya no lo son. Ya no hay más que relaciones.” En la misma línea, Didi-Huberman describe un cierto “trabajo de la imaginación” que “no *dys-pone* las cosas más que para *exponer* mejor sus relaciones. Crea relaciones con diferencias, lanza puentes por encima de abismos que ella misma ha abierto. Es por lo tanto *montaje*, actividad en que la imaginación se convierte en una técnica –una artesanía, una actividad de las manos y de aparatos– de producir pensamiento en el ritmo incesante de las *diferencias* y de las *relaciones*.”¹³⁹ Las imágenes, abiertas a relaciones, son justamente aquello que debe vencer el discurso totalitario, la imposición externa de una teleología narrativa que clausure el “conjunto” imaginario.

“Trabajando duro – el futuro estalla...”. Así rezan dos intertítulos de este capítulo. Y es cierto que *Histoire(s) du cinéma* sin duda está fundada sobre lo que Walter Benjamin cifró como tarea de toda generación: la apertura del futuro a partir de la redención del pasado. Como dice su segunda tesis sobre la filosofía de la historia: “La imagen de felicidad que albergamos se halla enteramente teñida por el tiempo en el que de una vez por todas nos ha relegado el decurso de nuestra existencia. [...] Con otras palabras, en la representación de felicidad vibra inalienablemente la de redención. [...] Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como cada

¹³⁷ DANÉY, Serge, GODARD, Jean-Luc, diálogo en *Cahiers du Cinéma*, nº 513, mayo de 1997. (p. 53)

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 230)

generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *flaca* fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos.”¹⁴⁰

También decía Hannah Arendt, heredera directa de Benjamin, que sólo haciéndonos cargo de nuestra historia seremos capaces de comprender nuestra situación presente, y “hacerse cargo de la historia” significa hacer regresar al pasado de la única manera que algo puede adquirir de nuevo presencia, no meramente ser *repetición* o sostenimiento de una teleología trascendente: volver, no como uno mismo, sino *como otro*. Ésa es la “flaca fuerza mesiánica” a la que se refiere Benjamin. “Flaca” porque no puede tener pretensiones de totalidad ni emitir juicios absolutos, pero “fuerza” porque puede retornar, precisamente por su insuficiencia, una y otra vez sobre sus pasos para rehabilitar los puntos que no fueron suficientemente considerados, los rincones que no fueron iluminados, la barbarie que no fue denunciada, sin temor a traicionar un fin superior. Flaca fuerza que es, pues, *dialéctica*.

La dialéctica no es organización a menos que sea también desorden. “Es primero *desmontar el orden*, espacial y temporal, de las cosas”, dice Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*¹⁴¹, pero “lo que un desmontaje de los elementos manifiestos de este tipo pierde a nivel de la cronología, lo ganará en el de la *dinámica*.”¹⁴² Es decir, perdemos la línea directriz para ganar movilidad combinatoria. En el límite, en el ámbito cinematográfico no hablaríamos sino de esa comunicación universal de los movimientos, ese “*arte de imaginar los movimientos* de las cosas en el espacio”, que quería Vertov, y que encuentra aquí el principio por el cual el cine-ojo se ve abocado a una última condición: “Evacuando el nihilismo y celebrando la embriaguez de los movimientos y de las velocidades, el unanimismo cinematográfico de Vertov retiene, al menos, un principio: el movimiento de la vida no tiene una finalidad, no tiene orientación.”¹⁴³ Asimismo, para Walter Benjamin la dialéctica no responde a una finalidad, no es sino el método según el cual dar un nuevo sentido a las imágenes y a los conceptos para problematizar las convenciones y evitar “orientaciones”, totalitarismos. “Un documento

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1992. (p. 178)

¹⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 87)

¹⁴² *Ibid.* (p. 88)

¹⁴³ RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.* (p. 41)

encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente”¹⁴⁴, como dice Didi-Huberman.



Langlois como el Ángel de la Historia en *Une vague nouvelle*.

“[Godard] Retoma esos planos del pasado y si trata de resucitarlos es haciéndolos regresar de otro modo, desconectados del contexto en el que se habían tomado. Si existe la sensación de una resurrección es porque vemos perfectamente que son los mismos que recordamos haber visto desfilar en las películas, pero que al mismo tiempo no tienen ya nada que ver con estos planos cuando vivían su vida de planos en el presente de una historia.”¹⁴⁵

Siguiendo igualmente este principio, todo plano, para Godard, tiene al menos dos lecturas. Es decir, sólo puede volver a vivir, a vibrar, a cargarse de futuro en tanto que otro. Y el diferencial que introduce *Histoire(s) du cinéma* en el plano es doble: por un lado, un diferencial “espacial” con respecto a otros planos que, mediante superposiciones y tensiones derivadas del montaje videográfico —encadenados, reencuadres, saturaciones—, tratan de *estar en su lugar*; por otro, un diferencial “histórico” del plano respecto de sí mismo en el pasado que le hace retornar *de otra manera*. El plano no es recuperado como un sí mismo ni en un orden sincrónico ni diacrónico, el plano está “abierto”, siempre vuelve como un *otro* incluso de sí, por obra y gracia del vídeo.

Lo que busca Godard a través del vídeo es pues que veamos el cine de otra manera, ve en el vídeo esa “flaca fuerza mesiánica” de redención en la que insistía

¹⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 32)

¹⁴⁵ BERGALA, Alain, *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003. (pp. 216-7)

Benjamin. Para ello rastrea el punto exacto en el que se desencajó de sus goznes: “trata de capturar el momento en el que tuvo lugar el crimen mayor del cine, el de haber fracasado precisamente en su papel de captar el presente en el momento del horror nazi. Para Godard, el presente que nos mostraban los planos de aquel momento el cine es un presente culpable, puesto que sirvió para disimular el de los campos. Si el cine falló aquel único presente que era importante buscar entonces, como decía Serge Daney, Godard se ha condenado a sí mismo a buscar, plano por plano, el punto exacto en que se produjo el error en la trama, el momento en el que el cine se dejó desconectar del presente, se dejó desincronizar.”¹⁴⁶ Y para ello desvela, a través del montaje, una sincronización de dos totalitarismos (que quizá no sean sino el mismo): el de la maquinaria de guerra nazi y el de la fábrica de sueños hollywoodiense.

Godard quiere hacer retornar al cine ya con conciencia de la verdadera función que él le atribuye: una función “hipercrítica” en el sentido foucaultiano, un trabajo de frontera que una y otra vez haga estallar los límites y los resitúe, para no caer en ningún fascismo de la mirada, en ningún “decir de Hitler”. Y para ese propósito hacía falta una condición: “que el tiempo no fuese lineal, sino que cada instante presente se comunicara con un instante pasado del que fuese a la vez su recuperación un poco sonambulesca y una versión *ligeramente corregida*.”¹⁴⁷ Que el tiempo no fuese cronológico, sino sincrónico y un poco delirante. Condición que va a darse gracias al montaje (videográfico).

El montaje, “método moderno por excelencia”, como dice Didi-Huberman (siguiendo a Bertolt Brecht), es un invento cinematográfico, ya que el montaje industrial se definía únicamente como ensamblaje, como perfección y organización de un conjunto unitario. La gran cadena de montaje industrial no esconde sino la más despiadada expresión del totalitarismo, una “interfaz de todo ese gran proceso de destrucción”¹⁴⁸ que es la guerra. Como en esa placa de la *Kriegsfibel* en la que varios operarios manejan planchas de metal y en el epigrama Brecht escribe:

“¿Qué hacéis hermanos? – Un vagón.

¹⁴⁶ *Ibid.* (p. 217)

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 49)

¿Y qué de esas planchas al lado?
Proyectiles que atraviesan paredes de hierro.
¿Y por qué eso, hermanos? – Para vivir.”

A partir del cine, el montaje une tanto como separa y puede ser usado por el artista para fabricar “heterogeneidades para *dys-poner la verdad* en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino el de las «correspondencias»”¹⁴⁹. Los elementos conjuntados ya no han de sacrificarse por un orden superior, sino que en su heterogeneidad reside la fuerza de su conjunción. El mismo medio por el cual procrea la maquinaria bélica totalitaria puede ser usado para fines muy distintos; opuestos.

Brecht, como Godard, también llega al montaje por una necesidad vital generada por el mismo acontecimiento: la Segunda Guerra Mundial. Si para Godard se trata de redimir al cine de la ocultación de los campos, para Brecht se trata más directamente de abordar su propia condición de exiliado:

“puntilla [en remisión al personaje de su obra *Herr puntilla und sein knecht matti*, escrita durante el exilio en Finlandia] casi no significa nada para mí, la guerra lo significa todo; sobre puntilla puedo escribir casi cualquier cosa, sobre la guerra, nada. [...] es interesante observar cómo la literatura, en tanto praxis, está alejada de los centros de acontecimientos decisivos.”¹⁵⁰

Incapaz de hacer justicia a lo “decisivo” mediante la literatura, Brecht recurre al montaje de imágenes y textos, tanto en su diario de trabajo¹⁵¹ como en *Kriegsfiibel*, su “abecedario” de la guerra. “Es terriblemente difícil exponer claramente aquello a lo que uno mismo está directamente, vitalmente, expuesto. [...] Así renunciaba al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la exposición –cuando exponer significa explicar, elucidar, contar en el orden justo– para desplegar más libremente su valor icónico, tabular y mostrativo.”¹⁵² Brecht, como Tati, renuncia a una “posición justa” o

¹⁴⁹ *Ibid.* (p. 85)

¹⁵⁰ BRECHT, Bertold, *Diario de trabajo* (1938-1955), Buenos Aires, Ed. Nueva visión, 1977. Citado en DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 22)

¹⁵¹ “Este tipo de diario [*Arbeitsjournal*] se parece menos a una crónica de los días que transcurren [...] que a un taller provisionalmente desordenado o a una sala de montaje en la que se fomenta y se piensa toda la obra de un escritor.” (DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 20) Los *Scénarios* de Godard son, igualmente, más un diario de trabajo de montaje que un guión.

¹⁵² *Ibid.* (p. 24)

punto de vista correcto desde el que abordar un acontecimiento, y desde esta toma de posición dialéctica, oposicional, el acontecimiento podía verdaderamente *ex-ponerse*, ponerse fuera de sí, fuera de todo discurso que quisiese normativizarlo o tiranizarlo. Es decir, el acontecimiento verdaderamente se constituía, podía volver una y otra vez a ser leído sin subsumirse bajo una trascendencia: adquiriría consistencia, *tomaba cuerpo*.



“No escapa del pasado el que lo olvida.”¹⁵³ Una nueva lectura del pasado puede hacernos pensar el presente desde otra perspectiva, la de las correspondencias. Quizá el petróleo de la guerra no sea tan diferente al petróleo del dinero...

“Lo que hay «detrás» de un acontecimiento factual no es un «fondo insondable», una «raíz», una «fuente» oscura de la que la historia sacaría toda su apariencia. Lo que hay «detrás» es una «red de relaciones», a saber, una extensión virtual que pide al observador, simplemente –pero no hay nada simple en esta tarea–, multiplicar heurísticamente sus puntos de vista. [...] Allí donde la narración dramática procede por

¹⁵³ Ruth Berlau en su prólogo a la edición alemana de la *Kriegsfiibel*. Citado en DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 34)

continuidades [...], el montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de un acontecimiento histórico”¹⁵⁴. Es justo la labor que Godard emprende en sus *Histoire(s)* con el cine: “ya no hay más que relaciones”, decía en su entrevista con Daney. “Son el retraso debido a la interrupción (*Unterbrechung*) y el recorte de episodios debido al encuadre (*Umrahmung*) los que hacen [la eficacia] del teatro épico.”¹⁵⁵ Es decir, la oposición de las imágenes y su condición de *cache*¹⁵⁶.

“Las partes ya no armonizan juntas, se han vuelto separables, se pueden montar de otra forma. [...] En este sentido el montaje muestra menos que la Objetividad la fachada de la época, y atañe más al contra-plano.”¹⁵⁷

En esta cita vemos cómo Ernst Bloch asocia el montaje a aquello que no se ve inmediatamente y *aún está por ver*. El “contra-plano”, dice. El *fuera de campo*, decimos nosotros. “Es en el intervalo creado por esos desplazamientos donde el «contra-plano» se revela. Es la discontinuidad creada por esas «intermitencias» donde la memoria involuntaria y el deseo inconsciente se revelan o, más bien, se elevan.”¹⁵⁸ Memoria involuntaria, deseo inconsciente... Ése es el territorio del fuera de campo que la Objetividad anula bajo la “fachada de la época” pero que el montaje puede revelar si asume una tarea *crítica*.

Un montaje crítico de este tipo no puede ocultar su verdadero gesto, no puede suturar completamente sus junturas. El trabajo del montaje aquí debe estar siempre

¹⁵⁴ *Ibid.* (p. 56)

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter, “Qu’est-ce que le théâtre épique?” (1ª versión, 1931), *Essays sur Brecht*, París, La Fabrique, 2003. Citado en DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 57)

¹⁵⁶ Más precisamente, y aquí vendrá la crítica barthesiana a Brecht, en el teatro épico no se oponen imágenes sino “episodios”, como dice Benjamin. Una imagen no tiene por qué poseer una concepción cerrada y unitaria, “compuesta”, dirá Barthes, pero un “episodio” sí, lo cual aleja a Brecht de Benjamin y Godard, ya que para ellos no hay imágenes “cerradas”: “no hay más que relaciones”. A este respecto, Didi-Huberman distingue entre la “toma de partido” brechtiana, para quien, en última instancia, la dialéctica sería un momento a superar en la constitución de los principios del Partido (Comunista) –“todo trabajo de la imaginación debe desembocar –y dejar de divagar– en una mejor organización de la realidad social” (DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 239)–, y la “toma de posición” benjaminiana, que asume hasta sus últimas consecuencias “la infernal reactivación de las contradicciones y, por lo tanto, la fatalidad de una *no-síntesis*.” (*Ibid.*, p. 85) “Brecht ve en la toma de partido el objetivo natural de toda toma de posición, Benjamin comprende la toma de posición como una brecha posible en toda toma de partido.” (*Ibid.*, p. 111) Podríamos decir que Godard pasó de una toma de partido –Grupo Dziga Vertov– a una toma de posición –*Histoire(s)*–. En este sentido, esta obra es su gran *Libro de los pasajes*.

¹⁵⁷ BLOCH, Ernst, *Herencia de esta época*. Citado en DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 124)

¹⁵⁸ *Ibid.* (p. 125)

presente y no encubrir sus verdaderas condiciones de producción. Para que el gesto de montaje sea capaz de exponer anacrónicamente “a la vez su pasado (las piezas de su memoria) y su futuro (a lo que conduce su deseo), [...] las juntas o «eslabones» tendrán que ser «visibles»; pero también habrá que «subrayar las rupturas», las discontinuidades, los intervalos. ¿Cómo? Brecht responde: mediante cambios de iluminación, banderolas-comentario o títulos proyectados sobre una pantalla¹⁵⁹.” Y el trabajo de Godard en las *Histoire(s)* va en esta dirección. Sus recursos son numerosos y ricos: sobreimposiciones, efectos de reencuadre, planos negros, intertítulos¹⁶⁰ y sus combinaciones... apuntan igualmente a una apertura de los intervalos, de las juntas, incluso a una disolución total de las leyes del *raccord* para abrazar un tipo de montaje que no sea el de las “razones” sino el de las “correspondencias”.

Todo montaje no es crítico pero siempre se puede hacer un análisis crítico del montaje. “Todo *montaje* tiene por efecto poner en crisis –voluntariamente o no– el *mensaje* que se supone debe vehicular.”¹⁶¹ ¿Qué es el análisis del montaje clásico a partir del cual Kuntzel extrae el “otro film” sino una labor crítica desde un punto de vista psicoanalítico? La crítica es justamente ese trabajo de apertura de intervalos, de disrupción de las convenciones, de establecimiento de distancias, de oposiciones y reelaboración de correspondencias que sólo se oculta si se somete al montaje a un sentido trascendente que lo homogeneice: un “decir de Hitler”. “Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas, es decir, de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los «clichés lingüísticos» que suscitan en tanto «clichés visuales».”¹⁶² Ése es justamente el propósito godardiano. Como decía también Daney, “tomar nota de lo que se dice (a lo que no puede añadirse nada) y entonces buscar inmediatamente la otra frase, el otro sonido, la otra imagen que contrapese esta frase, este sonido, esta imagen... Más que

¹⁵⁹ BRECHT, *Breviario de estética teatral*. Citado en DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 129)

¹⁶⁰ La importancia que Godard da a los textos es fundamental. “La foto sólo existe por la leyenda que se le da, es lo que decía Walter Benjamin.” (GODARD, Jean-Luc, en “Diálogo con Serge Daney”, *art. cit.*) La “leyenda” benjaminiana o el epigrama brechtiano no son sino la puesta en dialéctica de la imagen por medio del lenguaje, una apertura que vuelve la imagen lenguaje y el lenguaje imagen: desbordar el marco tanto como sensibilizar la palabra.

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 142)

¹⁶² *Ibid.* (p. 35)

«¿Quién tiene razón? ¿Quién se equivoca?», la pregunta auténtica es «¿Qué podemos oponer a esto?»¹⁶³.

Si para Kuntzel el trabajo del analista en el aparato fílmico sobre todo suponía una exploración de los efectos de congelado y el ralentí, para Godard, además, existe la vía del fundido, del parpadeo, del reencuadre y el plano negro. Godard abraza el montaje pero el corte pasa a un segundo plano en favor de estos recursos “intermedios” que suscitan más que aquél un cierto delirio de la imagen, contra la excesiva claridad. Es como si evitando el plano-contraplano y el raccord, tratara de huir de los efectos de sutura y la ilusión de un espacio y tiempo “realistas”. “Entre lo real y la ficción”, reza uno de los intertítulos: no lo real ni la ficción, sino el *entre*, la fisura, el pliegue entre una imagen y otra: el encadenado. “No empezar con una imagen sino con un encadenado como imagen”, dice en su *Scénario de Sauve qui peut (la vie)*... El encadenado no es una herramienta de continuidad a menos que lo sea también de discontinuidad, de unión a menos que lo sea de separación. Ya no son dos imágenes opuestas sino *una imagen entre dos*. Es el *entre-dos* de las imágenes.

El *entre* es la otra cara del montaje: el pliegue, el intersticio abierto. La imagen dialéctica no resuelta. Godard pasa del corte al encadenado, de la dialéctica *polar* a la dialéctica del *entre*¹⁶⁴. La polar (Hegel) extrae de la oposición entre dos un tercero. En la del *entre* es la dialéctica misma la que se instaura como imagen, sin recurrir a un tercero. “Una está en lo otro, lo otro está en lo uno, y esas son las tres personas”, dice en *The old place* (2000), su obra más abiertamente benjaminiana. No es “uno más dos igual a tres”, sino “uno más no-igual-a-uno: no-igual”.

En esta película, encargada por el MoMA de Nueva York, Godard y Miéville se preguntan qué tiene el cine que decir del arte, o al arte, en “veintitrés ejercicios de pensamiento artístico”, que no son sino ejercicios de montaje crítico bajo los cuales subyace la idea benjaminiana de la redención del pasado desde el presente, la búsqueda de “ese momento en el que el pasado resuena en el presente por una división de

¹⁶³ DANEY, Serge, “TheT(h)errorized”, en *Thousand Eyes*, 2, 1977. (pp. 34-35) (Traducción inglesa de “Let(h)érorisme[pédagogie godardienne]”, en *Cahiers du cinéma*, 262-263, enero de 1976, pp. 32-39). Citado por BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996. (p. 272)

¹⁶⁴ En esto Godard también es más benjaminiano que brechtiano, más de “pasajes” que de “partidos”.

segundo.” ¿Y cómo puede el presente hacerse cargo del pasado?, se pregunta Godard. Su respuesta: a través del arte. “El arte no está al abrigo del tiempo, es el abrigo del tiempo.”



Construida como un diálogo explícito entre los dos cineastas –en un enriquecedor ejercicio de dialéctica: confrontando la palabra propia con la palabra del otro–, la película conserva en su propia proyección su proceso de producción. No oculta las tramoyas, se produce al tiempo que se proyecta. Pone en escena el trabajo productivo: “Trabajar artísticamente no consiste sólo en observar, acumular datos experimentales y proponer una teoría, una pintura, una novela, una película...”, oímos por boca de Godard al tiempo que vemos la imagen de un puzzle. El arte como una actividad dialéctica, como un montaje.



Miéville secunda a su compañero con un argumento típicamente dialéctico que bien podría haber suscrito el propio Bertolt Brecht: “El pensamiento artístico comienza por la invención de un mundo posible, un fragmento de mundo posible, para confrontarlo con la experiencia, con el trabajo. Pintar, escribir, filmar... Para confrontarlo con el mundo exterior. Este diálogo sin fin entre imaginación y trabajo permite la formación de una representación más clara de lo que convenimos llamar realidad”. Mientras tanto un intertítulo reza “Penser avec les mains” y la imagen nos muestra un pianista en plena ejecución.



Esta relación manos-trabajo-montaje-pensamiento-arte es típica de Godard, y remite a lo que para él consiste la actividad del cineasta. De ahí su obsesión con la maquinaria cinematográfica y con los instrumentos de labor, con esos planos de manos de esculturas, de manos de personajes de película, de manos de hilanderas tejiendo¹⁶⁵... Como Bresson, Godard “piensa” *entre* la mirada y la mano y pone en escena cómo el trabajo del cine es un trabajo manual. Un verdadero trabajo productivo.

¹⁶⁵ Ya Theo Angelopoulos en el muy interesante prólogo a *La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea, 1995)*, con un registro muy diferente, había cifrado los orígenes del cine en la rima visual entre el trabajo de unas hilanderas que giran la rueca y el trabajo del cineasta al girar la manivela del tomavistas.



El trabajador en la fábrica-El montador en la moviola

Un trabajo que tiene también algo de “juego”, en el doble sentido de “actividad lúdica” y “holgura”. Las partes nunca se ensamblan del todo, nunca terminan de encajar, y siempre podremos seguir recombiniéndolas y jugando con ellas. “[El niño] habita en esas imágenes. Su superficie no es, como la de las obras de arte, un *noli me tangere*, no lo es ni en sí ni para el niño. Sólo posee virtualidades alusivas, susceptibles de una condensación infinita. El niño le insufla poesía. Y así es como le viene [...] su predilección por cubrir esas imágenes de escritura.”¹⁶⁶ El niño hace descender las imágenes del altar de las Bellas Artes al garabatear, al escribir sobre ellas. El niño no ve más que “alusiones”, invitaciones a seguir infinitamente reinterpretando la imagen.

¹⁶⁶ BENJAMIN, Walter, *Fragments philosophiques*. Citado por DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 245)



Por eso para Godard “la infancia del arte”, los primeros pasos del arte, no son sino una niña dibujando. Aunque, bien mirado, la niña de *The old place*, no dibuja todavía. No juega aún con los significados sino con sus pinturas. Simplemente interactúa con ellas, llevándose las a la boca, *abriendo su cuerpo al de ellas*. Construirse un cuerpo con la pintura, *un-cuerpo-entre-dos*, ésa es la infancia del arte: un punto en el que lo artístico se inscribe en el cuerpo, uno se hace cuerpo con el arte. Decía Benjamin:

“Sabemos que el cuerpo humano es el primer material sobre el que se ejerce el poder mimético, y habría que sacar provecho de ello para la prehistoria de las artes con más insistencia de lo que se ha hecho hasta ahora. Habría que preguntarse si la más antigua *mímesis* de los objetos en la representación bailada o pictórica no descansa en gran medida en la *mímesis* de las operaciones durante las cuales el hombre primitivo entraba en contacto con esos objetos. Quizás el hombre de la edad de piedra sólo dibujaba el bisonte de manera tan notable porque la mano que manejaba la punta se acordaba todavía del arco con el que había abatido al animal.”¹⁶⁷

Ese punto en el que uno se hace cuerpo con el arte es para Godard el trabajo del cine, cuando las manos se ponen a montar, oponen dos fragmentos que antes yacían separados, los disponen en relación, rimados. *Hacerse-cuerpo-con* es, pues, establecer una tensión dialéctica: “infinitamente cerca e infinitamente lejos al mismo tiempo”. Formar *constelaciones*, ése es el objetivo del arte. “La idea es la de un acercamiento. Igual que las estrellas se acercan y se alejan las unas de las otras, movidas por las leyes de la física, para formar constelaciones, ciertas cosas y pensamientos se acercan para formar una o más imágenes.” “Ese movimiento es *acercamiento* tanto como *separación*:

¹⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 235)

acercamiento con reserva, separación con deseo”, decía Didi-Huberman¹⁶⁸. Las imágenes son, pues, constelaciones de sentido en tensión, como en suspenso, atravesadas de tensiones, de fuerzas y de resonancias¹⁶⁹. Pero no son sólo conjuntos de elementos, también contienen regiones no conjuntables, pliegues intermedios, porque el “bautismo del montaje” no responde sino a un “deseo de pasaje”, de “ver lo que pasa entre las estrellas, entre las imágenes”.



“Un amor ciego”, dice Godard, eso es lo que “pasa”. El puro deseo de pasar, que es ciego, porque como él también ha dicho alguna vez, el cine no está hecho sino para hacer visible lo invisible. De ahí la importancia del plano negro, del intersticio, de la ruptura del raccord que abre “el campo ciego” de Barthes y Bonitzer a la circulación del amor ciego de Godard. La importancia del vídeo como “operador de pasajes”, como diría Bellour. La importancia del montaje como *hacedor de cuerpos*. Atravesados de deseo, surcados por pasajes. “El *entre imágenes* es entonces (virtualmente) el espacio de todos esos pasajes. [...] Flotando tanto entre dos fotogramas como entre dos pantallas, entre

¹⁶⁸ *Ibid.* (p. 10)

¹⁶⁹ A propósito del concepto de constelación, Walter Benjamin elaboró algunas de sus reflexiones más importantes: “Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso. Pues así como la relación del presente respecto del pasado es puramente continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad.” (BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, N 2 a, 3) “A lo que es el pensar le pertenece tanto el movimiento como la detención del pensamiento. Donde el pensar alcanza a detención, en el seno de una constelación del todo saturada de tensiones, es donde aparece la imagen dialéctica. Y eso es la cesura en el movimiento del pensar. (BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, op. cit., N 10 a, 3)

dos espesores de materia como entre dos velocidades, es poco definible: es la variación y la dispersión misma. Es así como las imágenes nos llegan a partir de ahora”¹⁷⁰.

Bellour se refiere al triunfo de la televisión: “todo (o casi todo) pasa hoy por la televisión (o se define en resistencia a ella). La naturaleza misma de un medio capaz de integrar y de transformar a todo el resto, ligada a la particular capacidad de aquellos productos que son el resultado de su constante aparición en una caja a la vez íntima y planetaria, todo esto habrá cambiado en profundidad (ya es evidente) nuestro sentido tanto de la fabricación como de la captación de imágenes.”¹⁷¹ La televisión es un medio esencialmente de superposiciones entre cine, vídeo e, incluso, foto. Todo es susceptible de cruzarse y confluir en la televisión. Y así es “como las imágenes nos llegan a partir de ahora”, entrecruzadas, interrelacionadas, superpuestas.

El propio Bellour reconoce en Godard al primero que, “habiendo inventado el cine que todos conocemos”, supo apropiarse del vídeo para permitirnos “comprender que si algo estaba a punto de terminar en el cine y con él, era que, haciendo cuerpo como nadie con el entre-imágenes, él arrastraba al cine (¿cómo llamarlo de otra manera?) hacia lo que tiene de más nuevo.”¹⁷² Es decir, Godard no deja de hacer cine pero estirándolo, deformándolo, resquebrajándolo mediante el vídeo. Elaborando un espacio *entre imágenes* en confluencia con la televisión. No olvidemos que *Histoire(s) du cinéma* es un producto televisivo.

Mientras que *The old place* está construido dialécticamente, en forma de conversación, *Histoire(s)* en cambio es un trabajo en soledad. Sin embargo, esto no hace disminuir en modo alguno su calado dialéctico ya que, mientras que en el encargo del MoMA el objetivo era dialogar con el otro, con las Bellas Artes, dar una palabra acerca del otro y una palabra al otro, en *Histoire(s)* lo que se pone en crisis es el propio Yo como otro, el propio cine como vídeo, justamente en ese movimiento que destacaba Bellour de *hacerse cuerpo* con el otro –de ahí, por ejemplo, la presencia física de Godard en sus imágenes–, de arrastrar el cine al terreno del *entre imágenes* para reinventarlo, sin que por ello tengamos que dejar de llamarlo “cine”.

¹⁷⁰ BELLOUR, *Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo, op. cit.* (p. 15)

¹⁷¹ *Ibid.* (p. 14) ¿Y qué no decir de Internet? Habrá que ver cómo las apreciaciones de Bellour crecen exponencialmente en la era de la imagen digital.

¹⁷² *Ibid.* (p. 15)

Y si para *The old place* el referente teórico fundamental es Benjamin, en *Histoire(s)* todo apunta a Vertov –sin negar a Benjamin, por supuesto. Godard “trata las imágenes de Hitchcock como imágenes de Vertov”, dice Jacques Rancière, pero “ya no son átomos de la gran danza de las energías del mundo, conectadas por una máquina que corta y engancha película. Son imágenes de sueño que se deslizan las unas sobre las otras, imágenes que se funden o se separan de nuevo en el *continuum* de las metamorfosis numéricas.”¹⁷³ Lo que Vertov presenta como un realismo de la materia gracias al cine-
ojo, en Godard es un sueño de la imaginación gracias al vídeo. “Porque es un juego, porque no deja de desmontar las cosas, la imaginación es *construcción imprevisible e infinita*, recogida perpetua de los movimientos comprometidos, contradichos, sorprendidos por nuevas bifurcaciones.” Por lo tanto, el *montaje*, como decía Didi-Huberman en la cita al comienzo de este capítulo, sería la “actividad en que la imaginación se convierte en una técnica –una artesanía, una actividad de las manos y de los aparatos– que produce imágenes, choques entre imágenes.

Este “sueño”, en sí mismo, es una lectura y, asimismo, reclama una labor de lectura. “Todo montaje, incluso el montaje formalista, produce al menos algunos efectos en la obra: multiplica señales, cortes, vacíos, fracturas, en resumen, los signos de escritura (*écriture*) que la afirman como una operación por la cual, de nuevo, se demuestra que es una obra de producción significativa: se mira a sí misma... Revisando el estatus de las imágenes en el conjunto significativo, redistribuyendo sus posiciones, reorganizando sus relaciones según los sistemas de oposición o recurrencia, dividiendo y desnaturalizando sus ligazones mecánicas, el montaje sobreimpone sobre esa corriente emergente de una impresión de la realidad, que cada serie de imágenes (montadas o no) necesariamente produce, otro movimiento, el del significado, el de la lectura.”¹⁷⁴ Es como si *Histoire(s)* fuese en sí mismo un “otro film”, un film-análisis, y, asimismo, no cesara de reclamar otro film al espectador. Todo ello a través de un cierto valor hipnótico del cine que Godard no rehúye, de una apelación al sentido inconsciente bajo los significados

¹⁷³ RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.* (p. 43)

¹⁷⁴ COMOLLI, Jean-Louis, “Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ”, *Cahiers du cinéma*, 234-235, diciembre de 1971, enero-febrero de 1972. (p. 100) Citado en BORDWELL, David, *op. cit.* (p. 271)

corrientes de la conciencia. “Hipnotizados no podréis escapar de este otro film”, parece decir Godard, más enfáticamente aún que Tati.

En su artículo sobre la pintura en *Histoire(s)*, Sally Shafto opone, en cierta manera, el estado hipnótico al que inducen las *Histoire(s)* a la conciencia o lucidez que según ella requiere el pensamiento: “Godard reminds us in 3^a (*La Monnaie de l’absolu*) that the cinema is made for thinking. But the *Histoire(s) du cinéma*, with their veritable explosion of images, risk hypnotising the spectator rather than stimulating his or her mental faculties.”¹⁷⁵ Para Bertolt Brecht, la hipnosis tampoco podía ser un método válido, como tampoco la embriaguez ni las drogas¹⁷⁶. Pese a adoptar en su método épico algo típicamente cinematográfico, como era el montaje, el autor de *Madre Coraje* renuncia por completo a su función hipnótica. Su adopción de una forma lírica libre responde a que, para él, los ritmos regulares de la lírica inducían a “una suerte de hipnosis poética, un «estado mental onírico» en el que [...] todo se siente pero nada se aprende.”¹⁷⁷ Escribe el propio Brecht: “Si uno quería pensar sobre sus elecciones poéticas, primero debía arrancarse de un estado mental que nivelaba, difuminaba, integraba todas las cosas.”¹⁷⁸ Pero ¿no es este tipo de estado el que típicamente induce el cine y del cual las *Histoire(s)* tanto provecho sacan? Deleuze también lo ve de otra manera, y aquí es donde Godard es más deleuz(artaud)iano.

Efectivamente, el espectador es llevado a un estado de cierta hipnosis, pero quizá todo pensamiento no requiera para comenzar sino una hipnosis de este tipo, una cierta fascinación o salto a un estado semi-onírico, que lo saque de sí mismo. El cine, precisamente por su naturaleza automática, nos impide pensar lo que queremos. Pero, contrariamente a los temores que exponía Shafto, para Deleuze este apoderamiento muestra el verdadero poder de pensamiento del cine: “cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen: *producir un choque sobre el pensamiento, comunicar vibraciones al córtex, tocar directamente al sistema nervioso y cerebral*. [...] Convierte en potencia lo que sólo era posibilidad. [...] Es como si el cine

¹⁷⁵ SHAFTO, Sally, “On Painting and History in Godard’s *Histoire(s) du cinéma*”, en <http://sensesofcinema.com/2006/40/histoires-du-cinema/>. (Consultado el 28 de junio de 2015)

¹⁷⁶ Veremos la importancia de la embriaguez y las drogas en Benjamin.

¹⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 179)

¹⁷⁸ BRECHT, Bertolt, “Notes sur le travail littéraire”. Citado en DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 179)

nos dijera: conmigo [...] no podéis escapar al choque que despierta en vosotros al pensador.”¹⁷⁹

En un ensayo llamado “Brujería y cine”, Antonin Artaud, con su particular postura ambivalente hacia el medio cinematográfico, se refería al mismo en estos términos:

“Hay en el cine toda una parte de imprevisto, y de misterioso, que no se encuentra en las otras artes. [...] Hay también esta especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro. [...] El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar. [...] Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarse del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho para expresar cosas del pensamiento, el interior de la conciencia [...]. Si el cine no está hecho para traducir los sueños, no existe. [...] El cine, mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir las representaciones de ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria son sus enemigos.”¹⁸⁰

Son palabras que bien podría suscribir el Godard de *Histoire(s)*¹⁸¹, una de las obras donde esa “traducción de los sueños”, gracias al trabajo con el vídeo, encuentra la expresión propia que para el cine un tanto proféticamente reclamaba Artaud. Sin embargo, aquí la “materia” de los sueños no son imágenes mentales condensadas y desplazadas, sino imágenes cinematográficas dispuestas para su lectura. Lectura que, en virtud de la disposición dialéctica, se vuelve verdadera escritura.

Pese a todo, según Rancière, Godard cae en una cierta contradicción: querer hacer Vertov devolviendo a la mirada su posición central. “Quiere hacer Vertov con los iconos extraídos de Hitchcock, Lang, Eisenstein o Rossellini. Pero, al hacer esto, está borrando la tensión que yace en el corazón mismo del trabajo de Vertov: la tensión entre la comunicación del movimiento y la centralidad de la mirada. En *El hombre de la cámara*, el ojo de la cámara y del cameraman están omnipresentes, pero esta omnipresencia

¹⁷⁹ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, *op. cit.* (p. 210)

¹⁸⁰ ARTAUD, Antonin, “brujería y cine”, en *El cine*, Madrid, Alianza, 1982. (pp. 15-17)

¹⁸¹ Rancière nos da la razón cuando dice: “Godard aúna dos temas. Uno es el desplazamiento de la utopía: la fábrica de sueños hollywoodiense sería el declive o la captación de la utopía del siglo XX –la utopía del nuevo mundo maquinal. El otro es la tradición del cine: el cine habría abdicado de su vocación de máquina de visión que pone en relación los fenómenos para transformarse así en máquina de prestigios, ilusiones, al servicio de las «historias»” (RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.* p. 43).

también es una autosupresión continua: para ser el instrumento de la comunicación universal de las energías, la cámara debe funcionar a ciegas, como una central telefónica. El ojo sólo religa si renuncia a entretenerse en lo que ve, si renuncia a mirar.”¹⁸² Todo ello para aproximarse más a lo real, para ser más fiel a lo real, que para Vertov no es sino energía cinética. “Su cine afirma, en efecto, una posición fundamental: el rechazo de la ficción, el rechazo del arte que explica historias. [...] El cine se opone a las historias como la verdad a la mentira. Lo visible ya no es, para ellos, la sede de las ilusiones sensibles que la verdad debe disipar. Es el lugar de la manifestación de las energías que constituyen la verdad del mundo.”¹⁸³

En Godard el envite es semejante, pero para él el mundo ya se ha vuelto demasiado cine. Lo que en Vertov era un comunismo de la materia, una “utopía de un mundo moderno que sería naturalmente comunista”¹⁸⁴, en Godard es una crítica de la imagen que no obstante comparte con el cineasta ruso fundamento e ideología. Si en Vertov, como hemos visto, “la vida no tiene una finalidad, no tiene orientación”, en Godard, “desde el momento en que ya no hay historia que ilustrar, la máquina cinematográfica ya no está al servicio de ninguna maquinación. Ya no hay maquinaciones, sino sólo movimientos.”¹⁸⁵ Las imágenes, liberadas del peso de la Historia, pueden moverse unas al lado de las otras, combinarse y recombinarse, crear nuevas *historia(s)*.

Haciendo Vertov no con cosas del mundo sino con películas, Godard anula, en cierta medida, la “tensión” vertoviana, como dice Rancière. Sin embargo, sólo la anula a condición de crear una nueva tensión: la de una centralidad “doble” de la mirada, la de un doblez en la mirada que la escinde de sí; la de un diferencial en el seno de la mirada misma, que se mira a sí y *toma cuerpo* como acontecimiento: no se da de una vez por todas, que nunca se da del todo y siempre puede, por ende, darse de nuevo. La mirada misma se vuelve otra, el film mismo se vuelve “otro film”, y haciendo Vertov no con imágenes del mundo sino con imágenes de imágenes, Godard hace del ojo de la materia una imagen-materia que reclama una presencia.

¹⁸² *Ibid.* (p. 45)

¹⁸³ *Ibid.* (p. 36)

¹⁸⁴ *Ibid.* (p. 42)

¹⁸⁵ *Ibid.* (p. 39)

Y esto es así porque Godard no deja de poner en escena el trabajo mismo del análisis y la construcción. Como el cameraman de Vertov, Godard aparece en escena para autosuprimirse, para ser “instrumento de la comunicación universal” de las imágenes. Sin renunciar a mirar, no obstante. Al revés, doblando la mirada, insertando en ella un plano negro y, en ese mismo movimiento, generando en su seno una cierta ceguera. “Distanciar un proceso o un carácter es, primero, simplemente quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente”¹⁸⁶. Godard quiere provocar, en primer lugar, una distancia en la mirada, una *mirada ciega*, un ojo que *no vea lo visible para ver lo invisible*, que permanezca ciego a la “Objetividad” de la fachada para poder acceder al fuera de campo del montaje.

¹⁸⁶ BRECHT, Bertolt, “Sur la distanciation”. Citado en DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 63)

2.4 De *Octubre* a *El arca rusa*: el cuerpo del cine

Al abrigo del Palacio de Invierno de San Petersburgo tuvieron lugar algunos de los acontecimientos más importantes de la Gran Historia de Rusia. Icono del zarismo y cuna de la Revolución, también posee enorme trascendencia para la pequeña historia de las imágenes cinematográficas, tanto pasada como reciente. En él rodó Eisenstein la célebre escena del ascenso de Kérenski de *Octubre* (*Oktyabr*, 1928). En él Sokurov desafió los cimientos de la forma cinematográfica haciendo deambular su cámara digital por sus pasillos de espacio y tiempo en *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*, 2002).



Octubre



El arca rusa

En el Palacio de Invierno Eisenstein pone en juego sus ideas a propósito de la configuración del montaje, ideas que, como vamos a ver, tienen mucho que ver con los parámetros estructurales de la música. Para él, el montaje va desde la mera relación cuantitativa a conjugaciones complejas de cualidades de la imagen. El montaje más básico, denominado *métrico*, es aquél en el cual “el criterio fundamental [...] es la absoluta longitud de los fragmentos. Los clips de película son empalmados de acuerdo a sus longitudes, al igual que un compás de música. [...] La tensión se obtiene por medio del efecto de la aceleración mecánica al acortar los fragmentos”¹⁸⁷. A partir de este nivel

¹⁸⁷ EISENSTEIN, Sergei. M., “Métodos de montaje”, en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, ALSINA THEVENET, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998. (pp. 76-77) El mejor ejemplo de este tipo de montaje lo encontraremos seguramente no en Eisenstein, sino en *La rueda* (1922) de Abel Gance, en la que el ritmo acelerado de la locomotora de un tren se percibe gracias a la reducción progresiva de la duración de los planos.

básico, Eisenstein va incluyendo factores no fácilmente cuantificables que determinan el momento del corte.



Lo rítmico



Lo tonal

En el montaje *rítmico*, “el contenido dentro del cuadro es un factor que requiere los mismos derechos de consideración” que el tiempo cronológico. Sin embargo, aún es sólo el movimiento de los elementos evidentes del encuadre lo que importa, como por ejemplo en *El acorazado Potemkin*, donde “el rítmico tamborileo producido por los pies de los soldados al bajar las escaleras viola todas las exigencias métricas. Este tamborileo, no sincronizado con el ritmo de los cortes, llega a destiempo cada vez, y la toma misma es enteramente diferente en su solución con cada una de estas apariciones.”¹⁸⁸

Un nivel más allá, en el montaje *tonal*, el movimiento ya “abarca todas las influencias afectivas del fragmento de montaje. [...] Aquí los cambios, espacialmente inconmensurables, son combinados según su «sonido» emocional. Pero el indicador principal para la reunión de los fragmentos es el que estaba de acuerdo con su elemento básico: las vibraciones lumínico-ópticas.”¹⁸⁹ Es decir, aquí Eisenstein empieza a incluir como factor determinante algo “inconmensurable”, sólo medible cualitativamente en su “tonalidad”. Se está refiriendo a elementos como la niebla, la luz, “movimientos cambiantes escasamente perceptibles: la agitación del agua; el ligero balanceo de los buques anclados y las boyas; la niebla que sube lentamente; las gaviotas que se posan

¹⁸⁸ *Ibid.* (p. 78)

¹⁸⁹ *Ibid.* (p. 80)

suavemente sobre la superficie del mar”¹⁹⁰, movimientos que siempre suponen una especie de dominante “secundaria” bajo los movimientos fácilmente visibles¹⁹¹. El montaje *armónico*, a su vez, sería un nivel superior que conjuga los tres niveles precedentes presentes en una misma imagen, en una estructura similar a la musical.



Lo tonal: variaciones lumínico-ópticas

Hasta aquí Eisenstein ha fundado su teoría siguiendo el modelo de la música¹⁹². La razón parece evidente: quiere poder establecer unas reglas del montaje que puedan calibrar para su uso preciso tanto los elementos puramente cuantitativos como los cualitativos de la imagen. Para él el lenguaje musical vehicula toda una sustancia emocional en relaciones puramente matemáticas, medibles. Y lo hace así porque es capaz de reducir su sustancia a unidades mínimas susceptibles de conjugación precisa en función del tiempo. Así, un compositor puede manipular las emociones que quiere crear en el oyente mediante las relaciones que establezca entre las notas de su composición. Es decir, que puede transportar emociones en una *estructura* armónica. Ésta es una idea que conmueve al director ruso, él sueña con hacer lo mismo con los elementos del cine: disponerlos sobre una estructura sin fisuras.

No obstante, quizá pueda identificarse en la música un residuo que no se deja asimilar a las meras relaciones estructurales entre unidades o elementos de un conjunto y que Roland Barthes llama “el cuerpo de la música”¹⁹³. Para Barthes, el cuerpo parece ser

¹⁹⁰ *Ibid.* (pp. 80-81)

¹⁹¹ Aquí Eisenstein se aproxima a Deleuze cuando éste define la imagen-afección como aquella en la que dominan los “micro-movimientos intensivos”, es decir, una especie de vibración en un objeto en apariencia inmóvil.

¹⁹² Aún nos queda un último nivel del que hablaremos más adelante y en el cual, significativamente, Eisenstein abandona el modelo musical.

¹⁹³ BARTHES, Roland, “El cuerpo de la música”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.

justamente lo que se opone a la estructura: “en las *Kreislerianas* de Schumann no oigo ninguna nota, ningún tema, ningún diseño, ninguna gramática, ningún sentido, nada de lo que podría permitir reconstruir una posible estructura inteligible de la obra. No, lo que yo oigo son golpes: oigo lo que late en el cuerpo, lo que late contra el cuerpo, o mejor: oigo el cuerpo que late.”¹⁹⁴ ¿Y dónde reside este cuerpo de la música? Barthes da una primera respuesta: en la voz. ¿Y por qué en la voz? Porque la voz posee lo que Barthes llama “grano”¹⁹⁵, grano de la voz: “algo que es de manera indirecta el cuerpo del cantor, que en un mismo movimiento trae hasta nuestros oídos desde el fondo de sus cavernas, sus músculos, mucosas y cartílagos [...]. No es una voz personal: no expresa nada sobre el cantor, su alma; [...] y, sin embargo, es individual”¹⁹⁶. Es decir, en la voz hay algo no simbólico que se escabulle a las reglas sintácticas, estructurales. Una huella corporal, física. La “tesitura”, dice Barthes: “La tesitura es el espacio modesto de los sonidos que cada cual puede producir”¹⁹⁷.

La tesitura no es sólo el timbre, sino algo así como las pequeñas inflexiones casi imperceptibles, y no obstante definitorias, que identifican la voz sin poder ponerles nombre. Ese “no se qué” que hace especial la voz, distinguible, causado no por alguna influencia espiritual sino por la especial disposición de lo puramente material del cuerpo del cantor. ¿Habría un equivalente a este primer sentido del cuerpo de la música en la pintura, por ejemplo? Quizá, en la pintura, el equivalente a la voz es ese gesto elusivo que denominamos trazo. Es decir, el gesto de la mano sobre el lienzo que imprime una huella visual de su actividad, una cierta tesitura que remite a la especial articulación de los músculos y tendones de cada pintor. Pero ¿y en cine? ¿Cuál sería la corporeidad de la vista en cine? ¿Cuál sería el trazo del ojo en cine?

Una tentativa acertada de dotar de cuerpo a una voz a través del cine, o de captar algo de lo corporal de una voz mediante la imagen, es quizá *Let's get lost*, de Bruce

¹⁹⁴ BARTHES, Roland, “El cuerpo de la música”, *art. cit.* (p. 292)

¹⁹⁵ Retengamos este elusivo concepto de “grano”, que será caro también a Bonitzer para hablarnos de lo real en el cine.

¹⁹⁶ BARTHES, Roland, “El cuerpo de la música”, *art. cit.* (p. 264).

¹⁹⁷ *Ibid.* (p. 281). Antonin Artaud ya anticipaba estas cuestiones en *El teatro y su doble*, cuando decía, contra el teatro que hacía descansar el peso de la puesta en escena en el lenguaje de la palabra: “Mucho podría decirse asimismo del valor concreto de la entonación en el teatro, de esa facultad que tienen las palabras de crear una música propia según la manera como se las pronuncie –con independencia de su sentido concreto y a veces en contradicción con ese sentido–, y de crear bajo el lenguaje una corriente subterránea de impresiones”. (ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 42)

Weber (1988). Weber trata de captar ese “algo más” que la música de Chet Baker tiene más allá de las notas y sus relaciones (la voz), así como ese “algo más” que la imagen de Chet tiene más allá de sus rasgos (el cuerpo). Y el resultado es una película fragmentaria, en ocasiones inconexa pero siempre tremendamente intensa, hecha de los estragos que las drogas han ido haciendo sobre un cuerpo, aparecida en la herida abierta entre foto y cine, los cuales sostienen aquí una relación no exenta de fricciones¹⁹⁸.

Parece como si Weber quisiera devolverle el cuerpo a la imagen-cliché de Baker, creada por la foto –“yo le he descubierto”, clama el fotógrafo que lo retrató en su primera sesión de grabación al atisbar en sus placas la tremenda fotogenia del trompetista– y alimentada por el cine clásico, el cual lo retrató como el estereotipo del músico talentoso buscavidas que se mete en líos y es capaz de seducir a cualquier chica con su trompeta. Sin embargo, y pese a que en *Let's get lost* Baker no deja de cantar al amor, aquí los sentimientos no son “de película”, tienen aristas que abren heridas profundas e imposibles de curar. No hay nada aquí de amor romántico más allá del canto a su desaparición. Por contra, el amor que sí aparece hiere la imagen, la imagen aparece henchida de flujos de deseo, el deseo desatado por la música, liberado por las drogas, alimentado por las mujeres.

Parece como si Weber quisiese abrir una herida en la imagen del célebre músico con su cámara de 16 mm. y esa edición enormemente abrupta; con los ángulos extraños y los desencuadres, las deformaciones y descentramientos a los que somete a las fotografías que retratan a Baker; con un blanco y negro contrastado hasta el extremo y el privilegio concedido a los instantes insignificantes. Como queriendo devolver a Baker la densidad física que los miles de instantáneas le habían arrebatado con el beneplácito de Hollywood, Weber trata de insuflar en el mito la decrepitud del cuerpo del hombre a través de una imagen herida e hiriente.

¹⁹⁸ No hay que olvidar que Weber era, ante todo, fotógrafo, y que la fotografía tiene un papel totalmente protagonista en *Let's get lost*: “Two friends drifting apart...” canta Baker mientras vemos imágenes del Festival de Cannes de 1987... La foto y el cine como dos amigos que se alejan...



Hace falta, a tales efectos, crear, desde el cine, otro cine hecho ya no de imágenes-cliché, sino de imágenes-voz; cuerpos. Hay un cierto aire de vejez en esa imagen en blanco y negro tan contrastada, como si un flash hubiese quemado algunos haluros de plata a los que sólo les queda fundirse a negro. Hay un halo de muerte que envuelve a este cine, como si allá donde la foto fue capaz de apuntalar un mito, este cine con aire *amateur* sirviera para reducirlo. Sin embargo, el conjunto no deja de rezumar vivacidad, energía. Una energía oscura, quizá nacida de la muerte¹⁹⁹, pero que no se reduce a ella. De ahí que, entre todos los planos de decadencia del físico de Baker, Weber se permita filmar unos cachorros jugueteando por las calles, unos adolescentes (entre ellos un jovencísimo Flea, de Red Hot Chilli Peppers) paseando su despreocupación por una playa. De ahí ese impulso lúdico, improvisatorio, que lo dirige todo. Como en *Tarachime*, de Naomi Kawase (2006), hay algo en la imagen cinematográfica que renace con su desgarramiento. Hay algo físico en esa violencia sobre la imagen que pervive en virtud del desgarramiento mismo.

“La tesitura es el espacio modesto de los sonidos que cada cual puede producir [decía Barthes], dentro de cuyos límites puede elaborar sus fantasmas acerca de la tranquilizadora unidad de su cuerpo: [...] pues *cantar*, en su sentido romántico, es eso: gozar fantasmáticamente de mi cuerpo unificado.”²⁰⁰ Es decir, es justamente en el desgarramiento producido en la estructura o el sistema musical, en ese “grano” que atraviesa lo musical y lo quiebra al tiempo que le insufla vivacidad, donde una cierta unidad del cuerpo se atisba, donde la individualidad del cantor puede darse. Lo que pervive en virtud

¹⁹⁹ Algo que comparte con los mejores momentos de *Relámpago sobre agua* (*Lightning over water*, 1980), de Wim Wenders.

²⁰⁰ BARTHES, Roland, “El cuerpo de la música”, *art. cit.* (p. 281)

del desgarro es lo propiamente individual. De lo contrario, si ese grano no existe, la personalidad se diluye en lo estructural, nace así el sujeto con nombre y apellidos, con identidad, asimilado a un conjunto acotado²⁰¹. Muere lo individual, lo no asimilable, lo no identificable. Lo mismo podríamos decir del cuerpo cinematográfico: es a través del “grano de lo real”, que dirá Bonitzer²⁰², que lo genuino del cuerpo cinematográfico puede darse en cada caso, que el carácter propio de ese cuerpo en cada caso puede emerger a la superficie, resistiendo con ello la asimilación a cualquier clasificación.

Mucho ha escrito Barthes acerca de la muerte del sujeto, quizá, efectivamente, para reivindicar un renacimiento de lo individual, de la voz que desde la Modernidad filosófica ha sido sepultada bajo la identidad y lo racional. Bien es cierto que hay un sujeto tras la ilusión cinematográfica, pues se rueda (o graba) desde un punto de vista y siempre hay una persona detrás de la cámara, la moviola o el ordenador. Sin embargo, lo que también es innegable es que la imagen cinematográfica no es meramente *una mirada humana*²⁰³. Así como la voz, aún siendo individual, “no es personal”, “no expresa nada sobre el cantor, su alma”, hay un desplazamiento de la mirada en la imagen cinematográfica misma porque el ojo de la cámara no es el ojo humano y las huellas de la actividad del artista no se corresponden con el carácter de la percepción natural. La cámara *ve de otra manera*, tiene, por tanto, *otro cuerpo*. El cuerpo del cine no es algo añadido, hay una connivencia “natural” o radical entre lo corporal y el cine en virtud de ese intervalo o diferencial que éste introduce en la mirada.

Quien más ha reivindicado este “otro ojo” ha sido, sin duda, Dziga Vertov. Y, para él, mirar con ese otro ojo era ya un acto de montaje:

²⁰¹ “El nombre propio o singular está garantizado por la permanencia de un saber. Este saber se encarna en nombres generales [...], sustantivos y adjetivos con los cuales el propio mantiene una relación constante. [...] Pero cuando los sustantivos y los adjetivos comienzan a diluirse, [...] se pierde toda identidad para el yo [...]” (DELEUZE, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 27)

²⁰² “Por muy artificial y artificiosa que sea la imagen fotográfica o cinematográfica, [...] nada puede evitar [...] que algo de lo real se adhiera a esta imagen [...]. Hay siempre un «grano de lo real», como quien dice un «toque de locura», en la foto y en el cine, que excede toda figuración.” (BONITZER, Pascal, “El grano de lo real”, en *Desencuadres*, *op. cit.*, pp. 22-3)

²⁰³ “Del supuesto según el cual el aparato reproduciría las condiciones de la percepción ocular normal, tampoco puede deducirse de manera automática que «de 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 [...]. 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 [...]. Reproducir las condiciones de la percepción ocular normal, reproducir el espacio tal y como lo capta nuestra visión, implica, por el contrario, inscribir en él una subjetividad virtual [...]” (BONITZER, Pascal, *art. cit.*, pp. 12-13)

“El cine-ojo es:

Yo monto cuando elijo mi tema (al elegir uno entre los millares de temas posibles). Yo monto cuando observo para mi tema (efectuar la elección útil entre las mil observaciones sobre el tema). Yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema (decidirse, entre mil asociaciones posibles de imágenes, sobre la más racional, teniendo en cuenta tanto las propiedades de los documentos filmados como los imperativos del tema en cuestión).”

Montar es, por supuesto, “dys-poner” las imágenes, como decía Didi-Huberman, pero también encuadrar. Todo encuadre es un *cache*, en términos de Bazin, un fragmento, oculta un fuera de campo²⁰⁴, hace que una imagen “llame a otra” y, por tanto, es un acto de montaje. El encuadre como *cache* es lo que posibilita, como decía Didi-Huberman, el montaje como “acercamiento con reserva” (es decir, acercamiento recortado, incompleto, no total; reservando un fuera de campo) y como “separación con deseo”, ya que, en palabras de Bonitzer, “la visión parcial es el índice de la causa, de la causa del deseo. Ella mantiene el deseo a través del deseo (o el temor) de ver”²⁰⁵. El encuadre es un mecanismo del deseo de ver que dispara el deseo por el hecho de ocultar. Eso en un sentido centrífugo, de la imagen hacia afuera. En sentido centrípeta ya hemos visto con *Playtime* que todo encuadre es también un trabajo de montaje (en virtud de *cortes invisibles*, en la imagen misma y también entre lo visible y lo audible) de elementos heterogéneos²⁰⁶. El montaje y el encuadre se revelan así como el trabajo mismo del amor en el cine, la circulación del deseo de ver más en él, de ver lo que no puede verse a simple vista, o de otra manera.

Decía Deleuze que un cuerpo no es más que un “agenciamiento”. ¿Qué es un *agenciamiento*? Podría definirse como un punto ciego, como el lugar en el que convergen

²⁰⁴ Veremos que este fuera de campo no tiene por qué ser homogéneo, como quería Bazin. Así pues, su noción de *cache* deberá ser revisada en lo contemporáneo.

²⁰⁵ BONITZER, Pascal, *art. cit.*, (p. 70).

²⁰⁶ ¿Quiere decir esto, como decía Pasolini, que la imagen pueda reducirse a sus unidades mínimas, o “cinemas”? En absoluto. La imagen puede, en cualquier caso, reducirse a nuevas imágenes. Es, pliegue sobre pliegue, cuna de nuevas imágenes que pueden ser invocadas por el análisis. No es que estén *ocultas* en la imagen “matriz”, porque son perfectamente visibles, sino que permanecen “mudas” hasta que el análisis les da voz y sentido. Asimismo, estas imágenes no están subordinadas a la inicial, no existe una relación de jerarquía entre ellas –por ello pueden combinarse a su vez con otras imágenes sin deberle a la inicial ningún tipo de exclusividad–. Las imágenes, si están contenidas las unas en las otras a modo de matrioskas, es sólo a condición de que, como Alicia, sean capaces de crecer y empequeñecer a la vez, relacionándose las más interiores con las más exteriores en un régimen equitativo.

una serie de intensidades afectivas o conceptuales, el lugar vacío donde se coagula un conjunto. Efectivamente: un *límite*. Deleuze dice en *El abecedario* (*L'abecedaire de Gilles Deleuze*, Pierre André, Boutang, 1988-89): “habéis hablado del deseo de una manera abstracta: deseo a tal mujer, deseo hacer un viaje, deseo esto y aquello [...], pero nosotros [en *Anti-Edipo*] decíamos algo muy simple: no deseáis nunca a alguien o algo, deseáis un conjunto. [...] No deseo una mujer, deseo a su vez un paisaje que está envuelto en esa mujer, un paisaje que puedo no conocer y que siento de tal suerte que si no despliego el paisaje que ella envuelve no estaré satisfecho”. Es decir, mi deseo no tiene que ver con la mujer como objeto sino con un cierto paisaje que la envuelve, que está, efectivamente en *fuera de campo*, y al cual si no accedo no sentiré mi deseo satisfecho, y por tanto el deseo no dejará de circular.

Es la percepción fragmentaria la que (*des-*)*limita* un conjunto. Un conjunto pierde su límite, su punto ciego, la potencia de vacío que permite la inserción de nuevos elementos, al mismo tiempo que se lo delimita, que se lo demarca, que se reduce a una serie explícita de objetos individuados. Son nuestras operaciones cognitivas las que efectúan esta operación de conjunción y sutura, las que acotan el deseo en favor del conocimiento. “El efecto kuleshov pone de manifiesto que es el espectador el que hace espontáneamente el *raccord* y el que postula la contigüidad, la homogeneidad de fragmentos heterogéneos montados juntos.”²⁰⁷ Sin embargo, es también, como veremos, esa misma operación la que problematiza la propia conjunción y la propia sutura. Así, con esas dos fuerzas tirando del encuadre hacia dentro y hacia fuera, el “efecto cine” es producto de un tipo de trabajo conjunto entre quien mira el cine (el espectador) y el propio cine como organismo de imágenes, pero a su vez hay un contraefecto en el que el cine no es ya un organismo sino un Cuerpo sin Órganos, que dirían Deleuze y Guattari, y no se apoya ya en la elaboración de conjuntos allí donde hay potencia de vacío, sino en la punción de heridas allí donde las estructuras parecen inquebrantables.

Un conjunto tiene definidas ciertas funciones en su interior que determinan las relaciones entre sus elementos. Pero igualmente tiene definidas funciones que definen sus relaciones con otros conjuntos: “dos gestos ontológicos suponen enmarcar un contenido

²⁰⁷ BONITZER, Pascal, “El campo ciego”, en *El campo ciego*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007. (p. 71)

icónico. Primero, ya lo hemos visto, exigir una lectura de los objetos (perceptos) representados como conjunto. Una imagen limitada por un encuadre es una propuesta de relación óptica entre los cuerpos representados. Incluso, si éstos no se hallan copresentes en el tiempo. La noción cinematográfica de *raccord*, dependiente de la pantalla de proyección, es un claro ejemplo. El encuadre es, ante todo, una propuesta sintáctica. Segundo, como tal conjunto, se postula siempre como subconjunto de un espacio mayor, que le otorga su semblante consistencia.”²⁰⁸ Esas relaciones hacen que un conjunto revista cierto carácter hacia adentro y hacia afuera. Este neobazinismo contiene, no obstante, una puntualización importante. Para Bazin, la consistencia del conjunto acotado como encuadre descansaba firmemente en la homogeneidad del mundo que lo envolvía. De hecho, el montaje para él estaba proscrito so pena de atentar contra dicha homogeneidad, dado que para él el cine debía respetar en la medida de lo posible el carácter propio de lo real. Sin embargo, Palao, más de medio siglo después, habla de que es *el encuadre* el que “se postula”, no la realidad la que lo sostiene. Es más, la consistencia ya sólo es “semblante”, no efectiva.

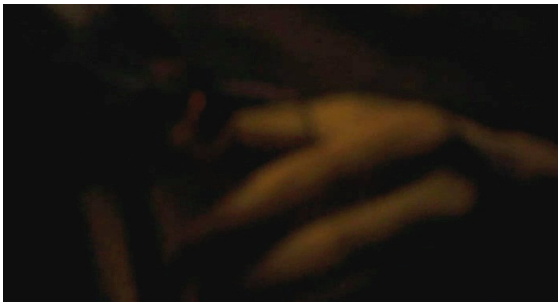
“Precisamente, es el encuadre, como dispositivo de contención, el que autoriza una lectura simbólica, en conjunto, de los elementos que contiene.”²⁰⁹ Es decir, el encuadre ya no es un recorte de lo real sino, efectivamente, una “propuesta sintáctica”: no tanto una lectura como una *escritura*. En esta operación cognitiva el espectador no recorta algo de lo real, sino que relaciona, mediante el encuadre, ciertas figuras susceptibles de ser un elemento de conjunto entre sí, y hacia afuera dicho conjunto de elementos con un fuera de campo. Pero este fuera de campo no tiene por qué ser ni homogéneo ni identificable y, sobre todo en el cine reciente, aparecen también regiones o zonas en el interior del encuadre mismo con un peso específico que excede lo figurativo, regiones que se resisten a ser elementos de un conjunto.

Como veremos en seguida, la clave está en el hecho de que, como bien estudia Bonitzer, desde el cine todo encuadre es, a la vez, un *des-encuadre*. Así, hay en la imagen no sólo elementos susceptibles de configurar un conjunto sino también zonas o manchas que exceden lo “conjuntable”, que se resisten a devenir sistema. El encuadre, desde este

²⁰⁸ PALAO ERRANDO, José Antonio, *La profecía de la imagen-mundo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004. (pp. 40-1)

²⁰⁹ *Ibid.* (p. 40)

punto de vista, sería también una propuesta de relación entre aquello susceptible de convertirse en elemento de conjunto con zonas intermedias que escapan a la figuración. Gran parte del videoarte y el cine contemporáneo –con Grandrieux y Lynch a la cabeza– se ha empleado en dar peso a las zonas intermedias en detrimento de los elementos, de explorar qué sucede con las manchas de color antes de convertirse en elemento de conjunto.



Un lac (2008), de Philippe Grandrieux



Millennium Mambo (2001),
de Hou Hsiao Hsien

Por otro lado, también el encuadre puede remitir no ya a un conjunto más grande de elementos en fuera de campo, sino a un fuera de campo pulsional, campo “sin órganos”, pura circulación del deseo sin objeto, que interviene en la diégesis no para aportar homogeneidad y consistencia a la ilusión cinematográfica sino para operar divergencias, movimientos en falso, digresiones e intervalos. Para impedir que el sentido se coagule en significados claros y alimentar el flujo del sentido “obtusos”, que diría Barthes²¹⁰.

Atendamos por un momento a una película de James Gray, *La noche es nuestra* (*We own the night*, 2007). En ella hay una escena en la que el protagonista, encarnado por Joaquin Phoenix, visita, con el falso pretexto de participar en operaciones de contrabando, el piso franco de unos traficantes de droga con un dispositivo emisor mediante el cual la policía podrá encontrar su paradero. En un determinado momento, el personaje se adentra en un pasillo oscuro que lo conducirá directamente al lugar donde tratan y empaquetan la droga.

²¹⁰ *Inland Empire* (David Lynch, 2006), de la que nos ocuparemos después, es una película construida enteramente bajo el dominio de este otro fuera de campo.



La insistencia y el acento con la que Gray filma dicho pasillo –mediante un lento desplazamiento de la cámara hasta que la oscuridad reina en la pantalla– hace que éste se cargue de una potencia de significación que se resuelve en el momento del corte, cuando vemos lo que hay más allá del pasillo, el fuera de campo: la habitación donde personas de todo tipo –mujeres que bien pueden ser madres, adolescentes, hombres de familia– manipulan la mercancía.



Así, la oscuridad se carga de significado concreto: se identifica plenamente con la droga, con esa sustancia que está corrompiendo los valores de la sociedad, fundados esencialmente en la estructura familiar. No obstante, ¿qué sucede si privamos a las expectativas del espectador de la aparición de este fuera de campo? Imaginemos que Bobby Green penetra en la oscuridad y segundos después sale de ella sin que recibamos ninguna otra información. Una pregunta quedaría flotando en el aire, una potencia no resuelta permanecería latente: ¿dónde ha ido Bobby? Y la ausencia de una respuesta generaría todo tipo de conjeturas. Es decir, el trabajo mismo de la significación se impondría como la significación efectiva: no habría ya significados concretos sino, lo que Barthes llama “significancia”: “no es la llegada de un significado, objeto de

reconocimiento o desciframiento, sino la misma dispersión, el espejeo de los significantes [...] que sin cesar produce significantes nuevos sin retener jamás el sentido: este fenómeno de espejeo se llama la *significancia* (que es distinta de la significación)²¹¹. No es ya que haya muchos significados posibles, es que la indecibilidad acerca del significado final se revela como la propia significación.

Veamos otro ejemplo, extraído, esta vez, de *Carretera perdida*, (*Lost Highway*, David Lynch, 1997).



En el cénit de su paranoia, Fred, encarnado por Bill Pullman, se adentra en uno de los pasillos de su casa –significativamente situado en su dormitorio, junto a su cama– arrastrado por un impulso interior alimentado a la vez por el miedo y la curiosidad. Como le sucedía a Bobby Green en *La noche es nuestra*, Fred es engullido por la oscuridad a medida que se introduce por el pasillo, hasta que lo perdemos de vista. ¿Qué habrá más allá? La misma pregunta de *La noche es nuestra* vuelve a flotar en la mente del espectador, aún más teniendo en cuenta que Lynch cambia radicalmente de punto de vista para mostrarnos lo que la mujer de Fred, Renee, está haciendo en el cuarto de baño de la casa, que no es otra cosa que preguntarse, efectivamente, lo mismo: ¿dónde está Fred? O sea: ¿qué hay en fuera de campo?

²¹¹ BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obstuso*, op. cit. (p. 256) Y también: “Podemos atribuir a un texto una significación única y en cierto modo canónica, [...] el texto se trata como si fuese depositario de una significación objetiva, y esa significación aparece como embalsamada en la obra-producto. Pero en cuanto el texto se concibe como una producción (y ya no como un producto), la «significación» deja de ser un concepto adecuado. Cuando el texto se concibe como un espacio polisémico en el que se entrecruzan varios sentidos posibles, [...] cuando el texto se lee (o se escribe) como un juego móvil de significantes, sin referencia posible a uno o varios significados fijos, es preciso distinguir claramente la significación -que pertenece al plano del producto, del enunciado, de la comunicación- del *trabajo* del signifiante” (BARTHES, Roland, “Texto (Teoría del)”, en *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 144; las cursivas son mías)



Fred, where are you?

Lynch suspende el tiempo filmico dilatando el instante de la respuesta, ante cuya insistencia finalmente entrega un plano-enigma en el cual aparece Fred ante sí mismo, iluminado por una luz de la cual desconocemos la fuente y envuelto en una oscuridad que no permite definir un lugar, sino que sitúa ese extraño encuentro especular en un no-lugar indefinible.



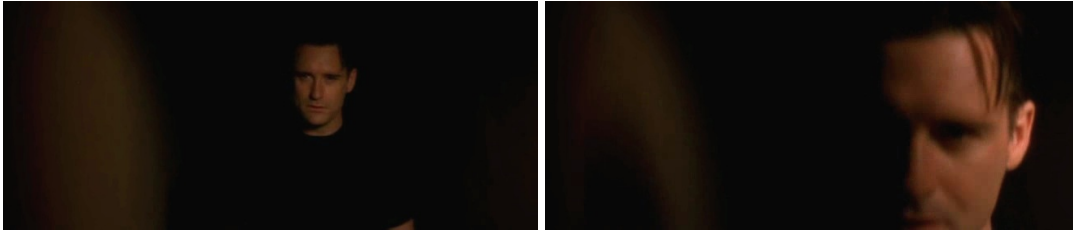
La figura esencial que estructura la película de Lynch es el desdoblamiento²¹². Desdoblamiento entre realidad e ilusión, entre vídeo y cine, entre espectador y personaje²¹³; desdoblamiento en el seno del cine mismo²¹⁴. De hecho, esta escena no es otra cosa que un alumbramiento; tras el periodo de gestación que ha supuesto el inicio de la película, el nacimiento de un nuevo Fred. Un Fred escindido, que lleva inserto en sí un

²¹² Esta figura del desdoblamiento, aparecida en *Carretera perdida* y desarrollada plenamente en *Mulholland drive* (David Lynch, 2001), podría ser considerada el germen de la multiplicidad desatada de *Inland Empire*.

²¹³ Como Renee en esta escena, el espectador en las películas de Lynch siempre encuentra dentro de la diégesis una figura que lo encarna. De hecho, uno de los arquetipos lyncheanos es, justamente, la figura que encarna al espectador, que pone cuerpo a sus preguntas.

²¹⁴ ¿A qué responde el gusto de Lynch de tintar sus películas de un tono de cine negro sino al deseo del cine de tomar distancia de sí mismo, de observarse a sí mismo desde afuera?

vacío, un intervalo. Un sujeto que ya no responde ante las exigencias de lo racional sino en el que operan principalmente las fuerzas del inconsciente.



Así, el Fred que vuelve es un sujeto que avanza hacia el desencuadre y el desenfoque, un sujeto que se aproxima a la condición de pura mancha de color. Aquí Lynch está entrando en terreno profundamente artaudiano. La manera que tiene Artaud de relacionar teatro y cuerpo con la figura del desdoblamiento en *El teatro y su doble* tiene que ver justamente con la inserción, gracias a las fuerzas corporales y las huellas físicas, de efectos de vacío de sentido en la puesta en escena teatral, dominada esencialmente por la palabra hablada. La figura enemiga de Artaud es sin duda la unidad, lo original, lo simétrico, lo equilibrado. Para él la verdadera expresión artística nace con el desdoblamiento, con la escisión, con la “crueldad y la sangre”²¹⁵, que no tienen que ver tanto con imágenes de violencia sino con la violencia ejercida sobre las imágenes, con la inserción de un vacío en el origen del sentido, con el sinsentido despertado en imágenes demasiado fijas, con el tartamudeo, que no es otra cosa que la huella en el sistema del lenguaje de lo indecible del cuerpo: “que se vuelva con brevedad a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo”²¹⁶.

²¹⁵ “En el ardor de vida, en el apetito de vida, en el irracional impulso de vida, hay una especie de maldad inicial: el deseo de Eros es crueldad en cuanto se alimenta de contingencias; la muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, la transfiguración es crueldad, ya que en un mundo circular y cerrado no hay lugar para la verdadera muerte, ya que toda ascensión es un desgarramiento, y el espacio cerrado se alimenta de vidas, y toda vida más fuerte se abre paso a través de las otras, consumiéndolas así en una matanza que es una transfiguración y un bien. En la manifestación del mundo y metafísicamente hablando, el mal es la ley permanente, y el bien es un esfuerzo, y por ende una crueldad que se suma a la otra.” (ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, op. cit., p. 118)

²¹⁶ *Ibid.* (p. 135)

“Todo cuanto actúa es una crueldad”²¹⁷, decía Artaud. “He dicho pues «crueldad» como pude decir «vida» o como pude decir «necesidad», pues quiero señalar sobre todo que para mí el teatro es acto y emanación perpetua, que nada hay en él de coagulado”²¹⁸. Es decir, sólo aquello que practica una herida en el régimen de la normalidad supone un verdadero *acto*; sólo actúa –ejerce un verdadero *trabajo*– aquello que amenaza la integridad del conjunto, la homogeneidad del mundo. En el ejemplo de *Carretera perdida* ya no hay un fuera de campo homogéneo ni explícito que responda a las preguntas provocadas por la “visión parcial” del espectador²¹⁹. Al contrario, la respuesta a la pregunta introducida en la escena por la visión parcial viene a ser un nuevo enigma, un trabajo de la significancia por diluir las respuestas concretas, por diseminar la significación, que afecta tanto al sujeto filmado, como al sujeto espectral, como a la idea de un sujeto tras la cámara o la mesa de montaje²²⁰, porque lo que “actúa” no es un sujeto psicológico, que otorga preferencia al entendimiento racional, lingüístico, sino un cuerpo físico y mental, cuyos sentidos siguen en conexión con las regiones no necesariamente lingüísticas del pensamiento.

El sujeto, pues, se pierde, y lo que surge en su lugar es un retorno a las sensaciones, un disfrute erótico: “La significancia es un proceso durante el cual el “sujeto” del texto, al escaparse de la lógica del ego-cogito e inscribirse en otras lógicas (la del significante y la de la contradicción) forcejea con el sentido y se deconstruye (“se pierde”); por lo tanto, la significancia –y esto es lo que la distingue inmediatamente de la significación– es un trabajo, no el trabajo a mediante el cual el sujeto (íntacto y exterior) trataría de dominar la lengua (por ejemplo, en el trabajo de estilo) sino ese trabajo radical (no deja nada íntacto) a través del cual el sujeto explora cómo la lengua lo trabaja y lo deshace en cuanto entra en ella (en lugar de vigilarla) [...]. La significancia, por tanto, contrariamente a la significación, no se puede reducir a la comunicación, a la representación, a la expresión: coloca al sujeto (del escritor, del lector) en el texto, no

²¹⁷ *Ibid.* (p. 96)

²¹⁸ *Ibid.* (p. 129)

²¹⁹ “La visión parcial introduce una pregunta en el espacio del film (y en el espectador).” (BONITZER, Pascal, “El campo ciego”, *art. cit.*, p. 72)

²²⁰ Estos tres “sujetos” guardan correspondencias evidentes con los tres cuerpos del cine que aquí venimos estudiando. De hecho, pueden leerse nuestros tres cuerpos como la inserción de efectos de vacío, límite e intervalo en esos tres sujetos que tradicionalmente han caracterizado al cine y que han sido objeto de los análisis clásicos de la experiencia cinematográfica.

como proyección, ni siquiera fantasiosa (no hay «transporte» de un sujeto constituido), sino como «pérdida» (en el sentido que esta palabra puede tener en espeleología); de ahí su identificación con el goce; mediante el concepto de significancia, el texto se vuelve erótico (por lo tanto, por ello, no necesita de ningún modo representar “escenas “eróticas).”²²¹

Lo que progresivamente vemos en *Carretera perdida* –y otras películas de Lynch, sobre todo las últimas– es que el sujeto “se pierde”, tanto del lado de los personajes – pierden su consistencia, sus características: Fred deja de ser el famoso trompetista para abocarse al vacío, a la condición de cuerpo-fantasma preso de sus sensaciones; lo mismo sucede con Betty en *Mulholland Dr.* O con Nikki en *Inland Empire*– como del lado del espectador, que va viendo sus referentes disipados y se va abandonando a los estímulos que penetran por sus sentidos y despiertan sus conjeturas. Lo importante es que en este proceso de la significancia lo que jamás se pierde es la dimensión sensual, siempre percibimos los textos o las películas como en la punta de los sentidos, sin subir del todo a la cabeza.

Sin embargo, este punto límite, que es la significancia, no se da jamás aisladamente, sino siempre se conjuga con una fuerza de significación que tira hacia el lado contrario para favorecer la actividad cognoscente. Esto se da tanto en el nivel “argumental”, podríamos decir –el espectador no deja de preguntarse acerca de las razones y los motivos que llevan a los personajes a hacer lo que hacen, así como por qué habrá más allá de tal puerta o dentro de tal maletín–, como al nivel más básico de la consistencia de la ilusión cinematográfica. “La sutura representa el cierre del enunciado cinematográfico en línea con su relación con su sujeto”²²², decía Oudart. La sutura “cose” los planos al tiempo que al sujeto a la representación. El sujeto cinematográfico *se* constituye al tiempo que la representación y lo representado en virtud de estas operaciones cognoscitivas. Pero también hay a su vez una fuerza corporal irreductible que fisura y fracciona la representación y lleva al espectador a territorios del pensamiento alejados de las operaciones cognoscentes de un sujeto racional.

²²¹ BARTHES, Roland, “Texto (Teoría del)”, *art. cit.* (p. 145)

²²² OUDART, Jean-Pierre, “Cinema and suture”, descargado de <http://screen.oxfordjournals.org>, de la biblioteca de la Universidad de Cleveland, el 16 de Junio de 2010. (p. 35) La traducción es mía.

Siempre hay una relación dialéctica entre el cine y el espectador, y hay, a su vez, operaciones dialécticas en ambos. El cine puede dispersar el sentido mediante el corte *insignificante*, es decir, aquel en el cual una sintaxis no genera un significado inmediato – justamente el corte en el que reina la significancia– y las manchas de color o las regiones no conjuntables, pero también puede favorecer la significación mediante las operaciones sintácticas y las composiciones cerradas. El espectador puede, a su vez, reducir el encuadre a términos significantes y proponer lecturas explícitas del corte, así como hacer circular la significancia durante el trabajo de análisis y la gestación de ese “otro film” que reclamaba Thierry Kuntzel.

Oudart reconoce este hecho en unas notas a su célebre artículo: “el destino del discurso cinematográfico, abstraído de los objetos que lo conducen, es manifestarse alternativamente como un texto congelado, que en su advenimiento refiere a una ausencia, y como un discurso subversivo y terrorista. Entre estas dos fases extremas, el discurso cinematográfico encuentra un eco en el campo imaginario que posibilita su anclaje. Pero si el campo imaginario se mantiene como campo de ausencia, sólo devuelve futilidad y un anclaje no puede tener lugar; los objetos ya no conducen el discurso y éste flota, deletreado, y se rompe como resultado de no tener base en lo imaginario.”²²³ Como ya hemos visto, la cadena signifiante en *La noche es nuestra* se “congela” en una significación, mientras que una cadena muy similar, en *Carretera perdida*, se dispersa por la fuerza de la significancia en virtud de un campo ausente o campo “ciego” que permanece inaccesible.

Pascal Bonitzer también reconoce que la ilusión cinematográfica “comporta aberturas que son constantemente rechazadas, «suturadas».”²²⁴ Sin embargo, la experiencia cinematográfica también depende de una potencia de vacío o límite que nunca puede extinguirse. Fue el mismo Barthes –pese a que renegó del montaje– quien comenzó a hablar de un campo ciego relacionado con eso que él llamó “punctum”, que en la imagen se conjuga con otro rasgo denominado “studium”: “desde el momento que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego: [...] Bob Wilson, dotado de un *punctum*

²²³ *Ibid.* (pp. 43-4)

²²⁴ BONITZER, Pascal, “El campo ciego”, *art. cit.*, (p. 74)

ilocalizable, me da ganas de conocerlo.”²²⁵ El *punctum* sería entonces “una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra”²²⁶. Es decir, el *punctum* es, justamente, eso que lanza la imagen fuera de sí, que da lugar al montaje, la huella del campo ciego, el “grano” de lo real, un límite presente en la imagen.

El *studium* es todo lo que en la imagen hay de cultural, de referencial, todo lo que podemos identificar como objeto de conocimiento, todo lo “conjuntable”, podríamos decir en los términos que aquí venimos usando. El *studium* define un “campo” de referencias culturales, dice Barthes: “millares de fotos están hechas con este campo, y por estas fotos puedo sentir desde luego una especie de interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política. Lo que yo siento por esas fotos descuella de un afecto *mediano*, casi de un adiestramiento.”²²⁷ El *studium* tiene por tanto un carácter “general”, social e intersubjetivo. En *La noche es nuestra*, lo que nos impacta de la imagen que resuelve la tensión creada por el fuera de campo son cuestiones culturales, de *studium*: el hecho de identificar entre quienes manipulan la droga a una señora mayor que podría ser una madre de familia, por ejemplo. Incluso todo lo que se pudiera decir acerca de la figura del doble, tan estudiada en la literatura romántica, en la imagen de Fred mirándose a sí mismo en *Carretera perdida* son cuestiones de *studium*.

El *punctum*, por contra, tendría que ver en esa misma imagen con algo de la expresión inerte de Fred, con la inmovilidad de sus extremidades y la opacidad del entorno que lo envuelve. Con la herida abierta en ese (y en nuestro) cuerpo por los efectos de vacío que lo amenazan. El *punctum* es esencialmente individual e incomunicable, se define, no por un campo socialmente consensuado, sino por la herida practicada sobre un cuerpo individual: “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).”²²⁸ El *punctum* “me despunta”, hace despuntar

²²⁵ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989. (p. 96)

²²⁶ *Ibid.* (p. 99)

²²⁷ *Ibid.* (p. 57)

²²⁸ *Ibid.* (p. 59)

mi cuerpo, la experiencia corporal, casi como despunta el sol en la mañana. El *punctum*, la herida, devuelve lo físico, lo corporal más allá de lo social, de lo cultural.

“En cada pescadora de New Haven que baja los ojos con un pudor tan seductor, tan indolente, queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte del todo*”, decía Walter Benjamin²²⁹. En la expresión “arte del todo” resuena, inevitablemente, la teoría del montaje de Eisenstein que hemos repasado al inicio de este capítulo, esa voluntad por crear un arte de la unificación armónica de fragmentos heterogéneos. Esa resistencia a entrar en dicho arte que Benjamin observa en los cuerpos fotografiados tiene dos caras: por un lado, efectivamente ese resto objetivo inclasificable en el interior de la imagen; por otro, la imposibilidad de la foto de ofrecer una imagen “total”, de totalidad, es decir, autárquica y autosuficiente. Un *cuadro*, podríamos decir. Las fotografías que poseen ese “grano” de lo real, ese *punctum*, nos devuelven lo físico de los cuerpos a la vez que no pueden ya cerrarse como un cuadro.

Eso es lo que respecta a la imagen estática, pero ¿qué sucede con el cine? El cine introduce el movimiento y la consecuencia inmediata es que una imagen cinematográfica ya no puede nunca cerrarse sobre sí como un cuadro. Ya dijo Bazin que un plano no es un cuadro, sino un recorte de algo que lo excede. Desde el advenimiento del cine, ya no es posible pensar una imagen sin fuera de campo, pues todo encuadre cinematográfico es a la vez un *des-encuadre*. Para Bonitzer, el fuera de campo es un efecto que adviene con la imagen cinematográfica. Es el cine el que lo crea, el que desafía la autarquía de la imagen pictórica. Es el desencuadre el que desata las potencias del fuera de campo, pues lo invita a entrar en él. Y todo por el movimiento de unos cuerpos que tratan de exceder el marco, que amenazan con quebrar la composición.

El cine inventa la imagen cualquiera y el desencuadre y con ello completa la operación por la cual el hombre puede darse a sí mismo un mundo imaginario paralelo que se superpone al mundo cotidiano. Sin la foto y el cine jamás hubiésemos podido crear un mundo imaginario suturado, pues la sutura depende del fuera de campo, como demuestra Oudart. Así, por mucho que la imagen sea digital, incluso una animación

²²⁹ BENJAMIN, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*, op. cit. (p. 66)

creada por ordenador, no dejará de haber una huella de lo real, un *punctum* o un trabajo del cuerpo del cine a menos que deje de haber encuadre y montaje, es decir, fuera de campo y circulación del deseo. Con el cine, el hombre emprendió un viaje al fuera de campo del cual ya no puede retornar.

Y los sujetos que inetrviene en la representación tampoco podrán ser nunca los mismos. En *La cámara lúcida* Barthes dice que el *punctum* genera un campo ciego pero dos años después, en *Lo obvio y lo obtuso*, rechaza el montaje²³⁰. ¿Por qué? Barthes rechaza el montaje siempre y cuando implique un sujeto que ordena: “el Organon de la representación [...] se basaría, a la vez, en la soberanía del acto de recortar y en la unidad del sujeto que recorta.”²³¹ Efectivamente rechaza el montaje como “arte del todo”, que sometería los fragmentos a la Idea directriz bajo la batuta del autor. Ya decía Barthes que “el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas o desaprobarlas pero siempre comprenderlas”²³². En resumen, supone referir la imagen a su autor, ponerle nombre y apellidos, identificarla.

Gracias al *punctum*, en cambio, lo que emergen son, efectivamente, cuerpos: “Duane Michals ha fotografiado a Andy Warhol: retrato provocativo, ya que en él Warhol se tapa la cara con las dos manos. No tengo ningún deseo de comentar intelectualmente este juego de escondite (esto es *studium*); pues, para mí, Andy Warhol no esconde nada; me da a leer abiertamente sus manos; y el *punctum* no es el gesto, es la materia algo repulsiva de esas uñas espatuladas, suaves y contorneadas al mismo tiempo”²³³. “Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío”²³⁴. El *punctum* tiene pues que ver con efectos de vacío, con aperturas. Con fragmentos. Pero el vacío es también una clarividencia, una plenitud. “¿Qué es lo que vuelve, lo que regresa a través de esos «agujeros» del realismo técnico aprovechando la desaturación del espacio filmico?”²³⁵ Bonitzer responde “fantasmas”. Este tipo de saber no puede tener relación sino con lo

²³⁰ “Recorte puro, de bordes netos, irreversible, incorruptible, que rechaza hacia la nada todo lo que lo rodea, innominado, y [que] promueve hasta la esencia, la luz, la vista todo lo que abarca en su campo”. (BARTHES, Roland, “El tercer sentido”, en *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit. pp. 49-67)

²³¹ BARTHES, Roland, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, en *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit. (p. 94)

²³² BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, op. cit. (p. 60)

²³³ *Ibid.* (p. 85)

²³⁴ *Ibid.* (p. 86-7)

²³⁵ BONITZER, Pascal, “El campo ciego”, *art. cit.* (p. 76)

fantasmal, con lo que no está ni muerto ni vivo, o ambas cosas al mismo tiempo. Ni claro ni oscuro, o ambas cosas al mismo tiempo. Toda unidad no puede darse pues sino con este carácter fantasmal y paradójico y lo que emerge desde la fisura abierta por el campo ausente no es el sujeto moderno, sujeto del *studium* –un Bobby Green asimilado al cuerpo social–, sino un fantasma, un sujeto *a medio camino* –el Fred de *Carretera perdida*.

Cuando Bobby consigue salir del piso franco es un *sujeto* –“sujetado”, como diría Foucault–, más fuerte en sus convicciones. Introducirse en la oscuridad para él ha supuesto una aventura de iniciación, una preparación para su inserción en el régimen de la ley y su asunción de las reglas socialmente aceptadas (por muy corruptas y retorcidas que Gray quiera mostrarlas). Sin embargo, ¿qué figura nos devuelve la oscuridad lyncheana? Un cuerpo vacío, un interrogante andante, sin profundidad ni respuestas, sin conocimiento adquirido, sino con una herida, una escisión especular, abierta en su seno. Este punto de vacío o punto límite al que todo tiende sin tocar nunca –o solamente tocando *en el límite*, como en una función matemática– es justamente el cuerpo, “potencia de vacío” o de fisura de la representación. Fomentando pues dichas fisuras, explorando esos puntos límite en lo cinematográfico, invocaremos las fuerzas corporales. Bruce Weber en *Let's get lost* también parece haber entendido esto a la perfección.

“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.”²³⁶ Potencia de vacío, o “grano” de lo real, el momento del disparo es, por supuesto, un punto límite de la fotografía que el cine asume totalmente, pero que en él se traduce en el momento del corte²³⁷. Sin embargo, no es el único. “¿Acaso no fue el cine el que inventó los campos vacíos, los ángulos insólitos, los cuerpos esbozados 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.

²³⁶ BONITZER, Pascal, “El reflejo desgarrado”, en *Desencuadres*, *op. cit.* (p. 70)

²³⁷ Resulta interesante ver como un mismo punto límite genera en dos medios diferentes funciones asimismo distintas. El momento del disparo, para la fotografía significa esencialmente capturar ese momento pregnante, el instante clave hacia el cual convergen todas las líneas de fuerza de la escena. En el cine, no obstante, el momento del corte no define un instante pregnante, sino que, como estudió Deleuze, acota un intervalo de instantes cualesquiera, o fotogramas.

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.²³⁸ Incluso en la pintura misma, artistas como Edward Hopper asumen este punto de vista para desenmarcar la representación, creando un efecto de extrañamiento –vacío, como en *Rooms by the sea*– que desmiente *a posteriori* la clásica distinción baziniana entre marco y *cache*, pero cuya estética sólo es posible una vez entendida la transformación del marco en desencuadre operada por el cine.

Las dos fisuras abiertas por el cuerpo del cine son, por tanto, éstas: el corte insignificante (y el fundido cuando no funciona sintácticamente –como un operador de tiempo, por ejemplo–; ¿qué es el fundido sino el corte más insignificante?) abierto entre intervalos cualesquiera y el encuadre como desencuadre o estallido del marco, que “introducen 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 anhelaba 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 [...] donde el ejercicio del cine se desdobra y es atravesado por un silencioso interrogante”²³⁹. Este *silencioso interrogante* es ese cuerpo fantasmático que no responde, cuerpo del cine, ese cuerpo del que sólo percibimos su “ejercicio” (la terminología es reveladora), su atlética, su trabajo.

La ambición de Eisenstein con su teoría del montaje, que trata de establecer una ciencia exacta mediante la cual modular elementos cualitativos y cuantitativos de la imagen para vehicular un sentido definido por la Idea directriz, encuentra su némesis en la propuesta, setenta y cinco años más tarde, de un compatriota suyo, Aleksandr Sokurov. Grabada en un solo plano de hora y media de duración, *El arca rusa* se erige como uno de los primeros grandes triunfos de la tecnología digital aplicada a la imagen, una película imposible hasta la fecha; una película que nace del impulso puramente cinematográfico de hacer lo imposible visible.

²³⁸ BONITZER, Pascal, “El reflejo desgarrado”, *art cit.* (p. 83)

²³⁹ *Ibid.* (p. 85)

“Abro los ojos y no veo nada”, dice el narrador (la voz del propio Sokurov) sobre un plano negro. Así comienza todo, con la imposibilidad de una visión, una ceguera. Una ceguera que nos permite ver “de otra manera”, ver con los otros sentidos, como la ciega que “admira” con el tacto y el olfato las obras del Hermitage.



Pascal Bonitzer y Barthes, como ya hemos visto, llamaron a esta ceguera “campo ciego”. Si la pantalla es una visión parcial, “el campo visual se duplica, entonces, en un campo ciego”²⁴⁰, un campo siempre duplicado, al que sólo puede accederse parcialmente, y del que siempre resta un punto ciego absoluto, un invisible. ¿Y qué es lo invisible sino el propio deseo de ver, el impulso hacia el más allá de la visión, la tensión insaciable de aprehender lo que no puede ser nunca tornado en imagen, que no es sino el deseo mismo de ver(-se)²⁴¹, de tornar el propio punto de vista visible? Es justamente el punto de vista, el lugar desde el cual se ve, ese punto imposible que jamás podrá verse. El punto de vista pone límite a la vista, es el límite de la visión que pone en circulación el deseo de ver.

Según Bonitzer, el sistema de perspectiva renacentista abre una nueva dimensión en la representación, la profundidad, a la vez que este deseo de visibilizar el punto de vista configura un concepto de sujeto que cimienta la solidez del sistema gráfico. La

²⁴⁰ BONITZER, Pascal, “El campo ciego”, *art. cit.* (p.68)

²⁴¹ Decía Bonitzer de las películas que toman al propio cine como su motivo: “En todos esos films [*El hombre de la cámara, Orfeo, Persona, Prisión...*], el cine vuelve sobre sí mismo, como si intentara agarrar el objeto-causa de su deseo, que es la mirada imaginada al campo ausente.” (BONITZER, Pascal, “El campo ciego”, *art. cit.*, p. 75)

perspectiva “permite el acceso a otras profundidades, provoca el vértigo y la duda. El espectador ya no está, como en la imaginería 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 [...]. La perspectiva ha dado origen a la necesidad de «un suelo firme donde todo repose», a la puesta en marcha de la duda metódica [...]. 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.”²⁴² Este agujero, una vez abierto, en el Renacimiento se ve colmado con la idea de un sujeto firme sobre el que todo reposa. Sin embargo, se vuelve problemático cuando en lo contemporáneo la representación se desestructura. Con el cine, “el estallido de la representación, tras la generalización del movimiento, vuelve problemático cualquier punto de vista.”²⁴³

Lo que introduce el cine con la “generalización del movimiento” no es ya un sujeto como punto desde el cual se ve, que puede ser aprehendido siguiendo las líneas de la perspectiva, sino un cuerpo-fantasma derivado de la multiplicación y sutura de puntos de vista heterogéneos, un punto de vista imposible cuya importancia se vuelca, no ya en lo que se ve, sino en lo que no se ve. Un punto ciego, un agujero negro. Intervalo abierto, el cine no es ya tanto un arte de la perspectiva como un arte de la serialidad, de la deriva imaginaria de un plano sobre el otro, de un punto de vista sobre otro, de la exploración de aquello de lo cual un plano carece y el siguiente puede suministrar. “Lo que simplemente quiere el cine es que lo que tiene lugar en la contigüidad del fuera de campo tenga tanta importancia, desde el punto de vista dramático –e incluso a veces más–, como lo que tiene lugar en el interior del cuadro.”²⁴⁴

Así, *El arca rusa* nace, por supuesto, de una carencia: “Hubo un accidente. Todos corrían para protegerse. No puedo recordar qué me pasó a mí.” Agujero negro de imágenes: olvido. El olvido como origen del acto memorístico, la película como producto de la carencia de imágenes. Y un accidente como comienzo, una confluencia violenta que dispara las líneas de acción y la anamnesis. ¿Qué accidente? Un accidente ocurre siempre al menos cuando dos se encuentran (dialéctica), dos que para Sokurov (como para Benjamin y Brecht) son la Historia de Rusia y la historia personal. La patria y el

²⁴² BONITZER, Pascal, “El objetivo desconcertado”, en *Desencuadras*, op. cit. (p. 52)

²⁴³ *Ibid.* (p. 61)

²⁴⁴ BONITZER, Pascal, “El campo ciego”, art. cit. (p. 69)

individuo. Y es en ese nudo dialéctico donde ambos pueden definirse, sin ese encuentro ninguno de los dos puede aparecer; puede, de hecho, ser.

Dice Barthes en *La cámara lúcida*: “La Historia es histórica: sólo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella. En tanto que alma viviente, soy propiamente lo contrario de la Historia, lo que la desmiente en provecho únicamente de mi historia”²⁴⁵. Ése es justamente el accidente, la violenta escisión que separa lo individual de lo colectivo, la Historia de la historia, los acontecimientos de las imágenes. Pero lo que Barthes percibe como desmentida, para Sokurov, Benjamin y Brecht²⁴⁶ es oposición dialéctica, de la cual surge una nueva historia de una historiografía más justa, la historia negada por la Historia, la historia de los oprimidos, de aquellos que no se dejan asimilar en el conjunto sistemático de lo histórico, que no entran dentro de las crónicas. Una historia que no puede sino abandonar lo factual, lo efectivamente sucedido y por tanto invariable, para introducirse en lo imaginario. Una historia más allá de los ciudadanos y más acá de los cuerpos, del aquí y ahora.

Así, *El arca rusa* navega en la corriente abierta entre estas dos regiones, la de las historias y la de la Historia. Y el navegante entre estas regiones, el historiador, no es el lugar objetivo desde el que se plasma la Historia, sino el punto de vista desde el cual se escribe la historia por *el camino de en medio, entre lo fáctico y la creación*. Estableciendo puentes entre pasado y presente, el historiador es una *mirada*. El historiador *crea imágenes* que le sobreviven. En el intento por recordar la historia personal (“¿qué me pasó a mí?”), Sokurov construye un recorrido por la Historia de Rusia en plano secuencia, uniendo tiempos y espacios. Estableciendo este puente imaginario, el director ruso pone en juego la dialéctica Historia-memoria tan cara a Benjamin y Brecht: sobre la memoria individual se construyen los acontecimientos de la Historia colectiva. Trescientos años en noventa minutos: el tiempo histórico contenido en el tiempo memorístico. Y el producto, la película, sobrevive al acto de mirar para constituirse en imagen susceptible de nuevas miradas, de nuevos trabajos que la desgarran y la deforman para darle una vida nueva (a la manera de Godard, por ejemplo).

²⁴⁵ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, *op. cit.* (p. 105)

²⁴⁶ “El *Arbeitsjournal* [...] no cesa de confrontar las historias de un sujeto (historias con minúsculas, después de todo) con la historia del mundo entero (la historia con H mayúscula). De entrada plantea [...] el problema de la *historicidad* en el horizonte de toda cuestión de *intimidad* y toda cuestión de *actualidad*.” (DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, pp. 19-20)

Tanto del historiador como del cineasta, el acto de mirar no es sino la constitución de un pasaje, el establecimiento de una zona intermedia, un puente que une tanto como escinde. Entre hechos e imágenes se insertan las miradas, a medio camino entre lo factual vivido y su doblez imaginario. Decía Barthes: “La voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación del cuerpo y del discurso, y en este *espacio intermedio* es donde se va a efectuar el movimiento de vaivén del acto de escuchar.”²⁴⁷ Es decir, la escucha, como la mirada, tiene que ver con un espacio intermedio, con la creación de “entres” (en el caso de la voz entre el cuerpo y el discurso), intervalos, aperturas. *El “entre” es el trabajo mismo de la significancia*, tanto para lo histórico como para lo cinematográfico, *alimentado por los cortes insignificantes y los desencuadres, que no son sino el “grano” de lo real, las huellas del cuerpo.*

Para Barthes, el escuchar (como para nosotros el mirar) no tiene nada que ver con un oír pasivo. A este respecto, distingue entre música que se escucha y música que se toca (*música práctica*) y dice que hoy está desapareciendo la música que se toca (la que uno practica con amigos, con su instrumento) en favor de la que se escucha (radio, discos...). ¿Estará pasando lo mismo con el cine? La verdad es que, en lo que respecta al registro, cada vez la imagen se fabrica más, está más *a mano*, *en la mano* casi podríamos decir. Más *handy*. Y, en lo que respecta a la postproducción, cada vez es más manipulada, menos aceptada en su crudeza, más editada, recortada, deformada. Es cierto que cada vez estos procesos requieren menos trabajo manual para llevarse a cabo, los hace el ordenador en décimas de segundo, ya no hace falta manipular los rollos de celuloide, la imagen discurre ante nuestros ojos y no entre nuestras manos, pero esta aparente evanescencia del material se traduce en una efervescencia del trabajo, una intensificación de los procesos. El cuerpo del cine, como todo, está mutando, está pasando de una etapa de artesanado a la ingeniería cibertecnológica.

Barthes, asimismo, concluye que más que una desaparición de la música práctica, lo que tiene lugar es un desplazamiento. En la figura de Beethoven, él personifica la aparición de un tipo de música que no se agota en su audición y requiere un proceso que denomina “lectura”: “ya se capte abstracta o sensualmente, es igual, hay que acercarse a esta música en el estado, o mejor dicho en la actividad de un realizador, que sabe

²⁴⁷ BARTHES, Roland, “El cuerpo de la música”, *art. cit.* (p. 252) Las cursivas son mías.

desplazar, agrupar, combinar, reordenar, en una palabra (aunque esté demasiado desgastada): estructurar (lo cual es muy diferente a construir o reconstruir en el sentido clásico). Del mismo modo que la lectura de un texto moderno (al menos tal como se puede postular, exigir ésta) no consigue en recibir, en conocer o en volver a sentir ese texto, sino en escribirlo de nuevo, en atravesar su escritura con una nueva inscripción, de la misma manera, leer a Beethoven es *operar* con su música, arrastrarla (ella se presta perfectamente) a una *praxis* desconocida. [...] Componer es [...] *dar qué hacer*, no dar qué oír, sino dar qué escribir”²⁴⁸. En lo que respecta al cine, ¿no será el digital su Beethoven? Lo cierto es que ha reforzado tanto la parte puramente práctica, con la democratización de los dispositivos de grabación y edición, como la “hermenéutica”, podríamos decir, ya que esta facilidad de manipulación y trabajo con las imágenes está haciendo descansar –como en el ejemplo flagrante de Godard– la creación de sentido no del lado del creador sino del lado del escuchante-espectador.

La experiencia propuesta por Sokurov sólo es posible desde el advenimiento del digital. Sólo ahora pueden grabarse noventa minutos sin interrupciones. Ya no hay “truco”, como en *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948). Tampoco la mirada que discurre por los pasillos del Hermitage es una subjetiva al uso de un personaje de la diégesis. Por el contrario, es la mirada de la cámara *vuelta personaje*, inserta en la diégesis, no obstante con un valor fantasmal, intermedio. El punto de vista de la cámara es tanto visible para algunos –especialmente para el Marqués, pero también, accidentalmente, para otros personajes– como invisible para la mayoría. Es como un espectro.

²⁴⁸ *Ibid.* (pp. 260-1)



La cámara como intrusa



La cámara como invitada de honor

Invitada o intrusa, la mirada no actúa, efectivamente, como un personaje pasivo, es un escuchante-espectador en torno al cual todo está dispuesto, todo se desarrolla en el vaivén en el que su mirada percibe y crea, comprime el tiempo, redistribuye el espacio. Y

en esos juegos con el zoom, la perspectiva y la anamorfosis típicos de Sokurov²⁴⁹ es como si los lugares se contrajesen y deformasen por la actividad de la anamnesis, aproximándose a la condición de mancha de color o región “no conjuntable”.



Madre e hijo

El arca rusa

Y así, los hechos de la historia se organizan –caóticamente– alrededor de este personaje fantasmal que es la mirada para crear ese paseo histórico que es *El arca rusa*. Y todo en virtud de esa gran creadora de “entres” que es la tecnología digital.

Ésta es una película completamente construida en torno a puentes, pasajes: están los cuerpos que el cine muestra, los cuerpos a quienes se muestra (nosotros) y el cuerpo del cine (campo ciego). Pero también hay un pasaje entre nosotros y el cuerpo del cine: el propio Sokurov, a la vez móvil y paralizado, encarnado en la mirada de la cámara, a la vez cineasta y espectador. También un pasaje entre los cuerpos que el cine muestra y a quienes se muestra: el marqués francés, que a la vez pertenece y está ausente de la escena, pues es el único que puede ver la mirada de la cámara y se mueve él mismo entre lo visible y lo invisible para quienes escenifican los episodios históricos. Y también la propia cámara subjetiva es un pasaje entre nosotros y los cuerpos que el cine muestra, pues nos introduce en el interior de la diégesis, como si fuésemos al menos un fantasma.

Barthes criticará duramente a Eisenstein (también a Brecht) por, en última instancia, subsumir el cuerpo de la música y el cuerpo del montaje a la determinación de

²⁴⁹ El ejemplo más célebre de esta práctica en Sokurov es quizá *Madre e hijo* (*Mat i Syn*, 1997), en la cual la anamorfosis se orienta más hacia un salir al encuentro de la pintura.

la Idea²⁵⁰. No en vano, el sistema del director ruso que hemos repasado abandona en su culminación la inspiración musical para subsumir el resto de los niveles bajo el denominado montaje “intelectual”, en el cual todo ha de estar regido por una estricta composición bajo la subjetividad racional. Eisenstein había abogado por la fragmentación como paso necesario para la dialéctica, sin embargo Barthes arguye: “La fuerza primaria de Eisenstein reside precisamente en esto: *ninguna imagen aburre*, no hay que estar esperando a la siguiente para entender y quedar fascinado: no hay dialéctica (ese paciente tiempo que algunos placeres necesitan), sino un continuo júbilo, que resulta de la acumulación de muchos instantes perfectos.”²⁵¹

El problema parece residir en la cuestión de la composición, tal y como Barthes cita de Diderot: “Un cuadro bien compuesto es un todo encerrado desde un sólo punto de vista, un todo cuyas partes colaboran a un mismo fin y forman, en su mutua correspondencia, un conjunto tan real como el que forman los miembros de un mismo animal; de manera que un fragmento de pintura construido a base de una gran cantidad de figuras dispuestas al azar, sin proporción, sin inteligencia y sin unidad, no merece el nombre de *auténtica composición* más que merecería el nombre de *retrato* o *figura humana* un despliegue de diversos estudios de piernas, nariz y ojos sobre una misma tela. El cuerpo parece introducido expresamente en la idea de cuadro, pero la totalidad del cuerpo; los órganos, agrupados y como imantados por el encuadre, funcionan en nombre de una trascendencia, la de la *figura*, que recibe toda la carga del fetiche y se convierte en el sustituto sublime del sentido”²⁵². Es decir, el problema que Barthes ve en Eisenstein es

²⁵⁰ “Orientar al espectador hacia una dirección deseada (estado de ánimo) es la tarea de todo teatro utilitario (agitación, propaganda, divulgación, etc.)” (EISENSTEIN, Sergei M., “El montaje de atracciones”, en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, ALSINA THEVENET, Homero [Eds.], *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 73) “Considerábamos que esta *acumulación cuantitativa* [el montaje paralelo de Griffith] no era suficiente: en las yuxtaposiciones buscamos y encontramos más que eso; encontramos *un salto cuantitativo*. El salto demostró ir más allá de los *límites de las posibilidades* del escenario; un salto en el campo del montaje de la *imagen*, del montaje de la *comprensión*, del montaje como un medio sobre todo para revelar la *concepción ideológica*.” (EISENSTEIN, Sergei M., “Dickens, Griffith y el cine actual”, en *La forma del cine*, Méjico, Siglo XXI, 2003, pp. 219-220)

²⁵¹ BARTHES, Roland, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, *art. cit.* (p. 96)

²⁵² *Ibid.* (p. 95) En este artículo, titulado “Composición”, Diderot parece justamente anticipar la problemática que nos ocupa en este capítulo precisamente en los términos que nosotros vamos a usar. La cuestión del cuerpo como organismo siempre viene asociada a la composición de la imagen del cuerpo, mientras que el cuerpo-sin-órganos es siempre lo que amenaza desde dentro el equilibrio de la composición. ¿Cómo no ver una amenaza para la composición orgánica en la multiplicidad de puntos de vista heterogéneos que conjuga el cine? El cuerpo del cine amenaza la composición mediante sus “diversos

que, pese a abogar por un sentido que no pudiese ser inferido por los planos aislados y sólo por su montaje, en su enaltecimiento de la épica revolucionaria concibe los fragmentos como unidades compositivas con sentido definido, como cuadros²⁵³, y no como montajes en sí que conservan en su seno cierto sentido obtuso. Para Eisenstein, una pierna siempre es una pierna y tiene su lugar en el cuerpo²⁵⁴.

Si comparamos, por ejemplo, la famosa escena de la muerte del obrero en *Octubre* con la muerte de Nikki frente a las cámaras en *Inland Empire*, observamos cómo una imagen similar se emplea de modos muy diferentes.



En el caso de *Octubre*, el primer plano del obrero muerto funciona como centro alrededor del cual convergen toda una serie de imágenes secundarias. El caballo blanco que cae muerto al agua, como símbolo de la pureza y el heroísmo desvirtuados; los primeros planos de los burgueses disfrutando de la violencia de la masacre; las masas enervadas por la insistencia de los disparos; los panfletos comunistas arrojados a las aguas; todo se ve arrastrado por una fuerza centrípeta que tira hacia este plano del obrero muerto: la significación o el simbolismo de esas imágenes se instituye en función de ese

estudios de piernas, nariz y ojos sobre una misma tela”, que sólo pueden organizarse bajo la imposición de una teoría férrea, como quería Eisenstein.

²⁵³ “Para contar una historia, el pintor no dispone sino de un instante: el que inmovilizará sobre el lienzo; así que tiene que elegirlo bien, asegurándose de antemano el máximo rendimiento en sentido y placer: al ser total, necesariamente, este instante ha de ser artificial (irreal: este arte no es realista) [es decir, ha de ser compuesto], un jeroglífico en el que se puedan leer, de una hojeada (de un solo golpe de vista, si se trata de teatro o de cine), presente, pasado y futuro, o sea, el sentido histórico del gesto representado.” (BARTHES, Roland, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, *art. cit.* p. 96) Lessing llama a esto instante *preñado*. Pero Deleuze vio que el cine se construye sobre instantes *cualquiera*, no instantes preñados.

²⁵⁴ Por eso Francis Bacon es tan importante para nosotros, porque él intenta devolver la pierna a su estatus de masa de carne y hacer que desempeñe otra función en el cuerpo: devolver al organismo la potencia de vacío y significancia del Cuerpo sin Órganos.

rostro mancillado. La escena se *compone* en torno a este centro como el organismo se distribuye en torno al corazón.

La escena de *Inland Empire* es un caso radicalmente diferente. En el momento álgido de la muerte de Nikki, Lynch nos ofrece una conversación aparentemente intrascendente e inconexa entre dos indigentes callejeras, sin relación aparente entre sí, acerca de los horarios de tren a un lugar llamado Pomona y la amiga de una de ellas, cuyo nombre es Nico, drogadicta, poseedora de una peluca rubia y un mono, con un grave problema vaginal. Automáticamente el rostro de Nikki pasa de ser el de una estrella de Hollywood a la viva –aunque moribunda– imagen de un interrogante. “¿A qué viene todo esto?”, se pregunta asimismo el espectador. El primer plano actúa así, ya no como respuesta que otorga significación a los elementos circundantes de la composición, sino como imagen de la significancia y la dispersión.

Hablando no ya de Eisenstein sino de Brecht, al cual Barthes dirige las mismas críticas en su texto, Didi-Huberman argumenta que la voluntad de pedagogía y de *toma de partido* están en la raíz de la falta de radicalidad de sus presupuestos²⁵⁵. Por el contrario, sería Walter Benjamin quien habría entendido que toda *toma de posición* por la dialéctica excluye una toma de partido, una dirección del conjunto por una Idea y cualquier composición cerrada. No es otra cosa que una “infernial *reactivación* de las contradicciones y, por lo tanto, de la fatalidad de una *no-síntesis*.”²⁵⁶ Dice Didi-Huberman que “Brecht ve en la toma de partido el objetivo natural de toda toma de posición, Benjamin comprende la toma de posición como una brecha posible en toda toma de partido.”²⁵⁷ Y para Benjamin, el montaje no deja de poseer “ese «carácter destructor» por el que un modelo previo de relato –de temporalidad en general– se ve dislocado a fin de que se le extraiga la conflictividad inmanente. [...] El montaje procede desbrozando, es decir, creando vacíos, suspenses, intervalos que funcionarán como vías abiertas”²⁵⁸ para el remontaje continuo. “No se recomponen las fuerzas sin crear –la obra de arte sirve para esto– *formas eficaces* y sin crear –el montaje sirve para esto– *choques*

²⁵⁵ Según Hannah Arendt, tras su reconocimiento oficial y su Premio Stalin, Brecht mostró una “doctrinaria y a menudo irreflexiva adhesión a la ideología comunista”. (ARENDR, Hannah, “Bertolt Brecht”, en *Men in dark times*, Nueva York, Harcourt, Brace, and World, 1970, p. 209) La traducción es mía.

²⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.* (p. 85)

²⁵⁷ *Ibid.* (p. 111)

²⁵⁸ *Ibid.* (p. 112)

eficaces. Ahora bien, lo que unos choques de este tipo liberan debe llamarse una imagen: una «dialéctica detenida».²⁵⁹

Así, una imagen no es más que un producto dialéctico, la detención del trabajo dialéctico en un objeto definido. Para Brecht (*toma de partido*), “la diástole de la imaginación no es más que un momento que *sobrepasar*, y no un ritmo que debe relanzar siempre. No hay ninguna razón, pensaba Brecht, para continuar indefinidamente jugando como niños con el caos del mundo. [...] Todo trabajo de la imaginación debe desembocar –y dejar de divagar– en una mejor organización de la realidad social.”²⁶⁰ Es decir, los productos de la dialéctica –las imágenes– son para él unidades compositivas que deben configurar armónicamente un mapa de la realidad social, a la manera de la teoría del montaje de Eisenstein. Las imágenes deben abandonar su estatus de *mirada* tal y como hemos definido aquí esta noción –una imagen que conserva el potencial de vacío de las huellas del cuerpo que la produjo, cuyo encuadre no deja de ser nunca un desencuadre y los cortes que la inician y la finalizan no renuncian nunca al trabajo de la significancia–, para configurarse a la manera de un cuadro, como composiciones cerradas que no introduzcan ningún sentido obtuso. Benjamin, por su parte, pensaba que toda *toma de posición* implicaba necesariamente rechazar la *toma de partido*. “La extrañeza de las imágenes nos libra a un exceso del conocimiento que puede ser alternativamente revelación (videncia) y ofuscación (delirio). Manejar las imágenes es aceptar el riesgo de este funambulismo”²⁶¹. “He aquí a lo que hay que renunciar: a que la imagen sea «una», a que sea «toda». Reconozcamos más bien la potencia de la imagen como lo que la destina a no ser nunca «la una-imagen».”²⁶²

Por eso Godard es el más benjaminiano de todos los cineastas, porque concibe imágenes dialécticas (su máxima del encadenado como imagen) que poco tienen que ver con una detención, sino que suponen un pasaje, el paso de un “entre”. Lo que el vídeo, a través de Godard, está consiguiendo hacer con el cine es, mediante la violencia de las sobreimposiciones y las mutaciones de las imágenes sobre las imágenes, dotarlas de pregnancia más allá de la composición. Es decir, extraer de ellas el poder dialéctico

²⁵⁹ *Ibid.* (p. 116)

²⁶⁰ *Ibid.* (p. 239)

²⁶¹ *Ibid.* (p. 242)

²⁶² *Ibid.* (p. 247)

manteniendo su condición de instantes cualquiera. El juego de montaje y sobreimposición que Godard efectúa sobre dos imágenes tomadas en su mesa de montaje no aspira a una composición en sentido clásico, aunque el vídeo posea en su interior una tensión nueva hacia la pintura, hacia la materialidad de la pintura (más que hacia su forma compuesta), sino a una apertura del intervalo entre las imágenes que hace emerger su fuerza poética. Las imágenes no nos hablan ya gracias a su unidad compositiva sino gracias a las interrupciones que son capaces de operar. Godard revivifica imágenes que habían sido detenidas insertando de nuevo en ellas cortes y desencuadres. Como imagen del tiempo, la imagen cinematográfica parece haber nacido para demostrar que una imagen no tiene por qué ser una detención²⁶³ en un cuadro²⁶⁴, puede verdaderamente ser en sí misma un choque, puede contener en sí misma el montaje (como veíamos en *Playtime*). Desde la postura sin partido de Benjamin, el montaje no deja de insuflar sentido obtuso en todo lo que es demasiado claro y el *punctum* no deja de volcarse de unas imágenes en otras, casi objetivamente, sin intervención del sujeto más que para coagular por un segundo y relativamente toda la inmensidad virtual de significados posibles.

A este respecto, la reflexión sobre el cuerpo tal y como nosotros la abordamos se situaría en el centro de la cuestión acerca de la toma de partido y la toma de posición. Podemos, de hecho, reinterpretar la dialéctica *toma de posición-toma de partido* a la luz de otra dialéctica: *organismo-cuerpo-sin-órganos*²⁶⁵. Mientras que Eisenstein dispone los elementos de su puesta en escena bajo la firme determinación de la ideología afín a los dictámenes del Partido Comunista, Lynch disemina toda determinación significativa en favor de una significancia que actúa mediante ecos y correspondencias –evidentemente hay “algo” en la aparente incoherencia de la conversación entre las indigentes en *Inland*

²⁶³ Veremos en seguida cómo Bonitzer, siguiendo a Deleuze, argumenta que, en virtud del movimiento, la noción de “instante cualquiera” y el encuadre como “des-encuadre” hacen que la imagen cinematográfica contenga en sí virtualmente la duración.

²⁶⁴ Incluso si la imagen cinematográfica se detiene en un cuadro, imitando a la pintura, tendría un componente dialéctico: “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).” (BONITZER, Pascal, “El plano cuadro”, en *Desencuadres, op. cit.* p. 30) “El plano-cuadro es profundamente a-narrativo [...]. No obstante existen casos en los que se integra a la ficción” (*Ibid.* p. 31), como en Greenaway o Ruiz. “Parodia, homenaje o enigma, en todos los casos el plano-cuadro suscita un desdoblamiento de la visión” (*Ibid.* p. 32). Es decir, *después de cine*, el plano-cuadro es también un desencuadre, suscita en la visión una función de lectura y un fuera de campo.

²⁶⁵ La primera es una dialéctica política, la segunda podría ser considerada esa misma dialéctica pero en su variante lógica.

Empire que resuena en la situación de la propia Nikki— y no mediante ecuaciones claras y distintas. No ya una teoría del montaje sino un montaje contra toda teoría.

Hablando de Schumann, dice Barthes: “La segunda *Kreisleriana* comienza con una escena de estiramiento (a); y más adelante hay algo (el *intermezzo* 1) que hace bajar bruscamente la escala de tonos (b). ¿Es quizás un contraste? Sería muy cómodo afirmarlo: podríamos entonces retirar la capa de la estructura paradigmática, volver a encontrar la semiología musical, la que hace surgir el sentido de las oposiciones de unidades. Pero ¿el cuerpo sabe de contrarios? El contraste es un estado retórico simple; plural, perdido, espantado, el cuerpo de Schumann no conoce más que bifurcaciones (al menos en este caso); no se construye, diverge perpetuamente al albur de una acumulación de intermedios. [...] En resumen, la música, a este nivel, *es una imagen*, no un lenguaje, en la medida en que *toda imagen irradia* [...]. El texto musical no *prosigue* (a base de contrastes o amplificaciones), explota: es un continuo *big-bang*.”²⁶⁶ Esa irradiación de la imagen es justamente lo que ella tiene de cuerpo (lo que Barthes llama en otro lugar el *punctum*). “¿Cómo explicar mi cuerpo, sino con imágenes?”²⁶⁷ Así, el cuerpo de la música no sería sino lo que la música comparte con la imagen, la irradiación, la inasimilación a una estructura; o mejor, la imposibilidad de reducción a meras relaciones estructurales del conjunto de la obra. La toma de posición por el cuerpo hace estallar las certidumbres una tras otra ya que no puede retrotraerse a un origen, no implica un progreso, trata los elementos opuestos de la dialéctica como *límites*, no como composiciones; como tensores o diferenciales y no como recintos cerrados.

La fragmentación es el método dialéctico por excelencia pero no por sus resultados sino por sus operaciones. Por su irradiación, por su trabajo. El montaje no implica necesariamente una composición siempre y cuando algo quede en suspenso, haya un resto indecible, implique a su vez un antimontaje. Es decir, la fragmentación no será necesariamente dialéctica si su función primordial es aislar pedazos de una composición superior. Será dialéctica si opera interrupciones, si las unidades que aísla no importan tanto como los intervalos que genera. Intervalos que no son abismos, sino pasajes. Hace

²⁶⁶ BARTHES, Roland, “El cuerpo de la música”, *art. cit.* (p. 294) Las cursivas son mías.

²⁶⁷ *Ibid.* (p. 299)

falta una diferencia de potencial para generar una corriente y la dialéctica no es voltaica, polar, sino intensiva.

Entonces, ¿la obra de Sokurov puede considerarse dialéctica, si no presenta, en apariencia ninguna fragmentación, si no tiene un sólo corte en todo su metraje? Sokurov, en el mismo Palacio de Invierno en el que Eisenstein compuso una de las secuencias más célebres de su concepción montajística, inventa un “antimontaje” gracias al digital. Sin embargo, este antimontaje sólo encubre un montaje de otro tipo, una suerte de montaje *suspendido* que tendrá que ver con la conjugación (de nuevo una zona intermedia) del “grano de lo real” y el “entre”.

¿Cómo está el “grano” presente en *El arca rusa*? “El grano es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta.”²⁶⁸ Así, el grano tiene que ver esencialmente con el momento de la ejecución, con la huella del cuerpo –para el cine en su dimensión audio-visual– en el momento del disparo, en el momento en el que el ojo cinematográfico *mira*. ¿Y qué significa “mirar” en cine? Mirar significa establecer el momento del corte, el momento en el que se acciona y se detiene la cámara, y delimitar un *encuadre*. ¿Cuál sería entonces la corporeidad de la vista en cine? Efectivamente el campo ciego, la acción de encuadrar, de recorte, y el montaje, la acción de enlazar, sin unir. El recorte y el intervalo son el gesto de la mano en el cine, la huella del trabajo del cine, del cuerpo (vídeo)cinematográfico²⁶⁹. Así, el “grano” del cine se engazaría en el establecimiento de cortes o fronteras; recortes de espacio, recortes de tiempo. Lo que Bazin denominó *cache*. El grano de lo real tendría que ver, por tanto, con el hecho de que la imagen recorta una sección de un mundo que excede el marco. Tendría que ver, por tanto, con el *fuera de campo*. Y al fuera de campo se puede acceder de dos maneras, o por corte o moviendo la cámara. El realismo baziniano se funda en el aplazamiento del momento del corte y en el acceso al mundo circundante mediante movimientos de

²⁶⁸ *Ibid.* (p. 270)

²⁶⁹ Es interesante observar cómo Sokurov, como Tati en *Playtime*, añadió el sonido en post-producción, doblando a los actores, ya que durante el rodaje debía dar órdenes todo el tiempo para que las coreografías se realizasen con éxito. Esto genera un efecto de extrañeza, inserta un nuevo intervalo, un vacío en la banda de sonido, ya que a veces los labiales no coinciden y las calidades de las voces son extrañas. Incluso en el mismo “grano” de la voz, Sokurov ha insertado un nuevo corte. De nuevo el “grano” reduplicado. Todo navega así con un aire de espectralidad y de interpenetración. Así como la anamorfosis “des-limita” los cuerpos, los deforma aproximándolos a regiones intermedias o manchas de color, el sonido desplazado estira las dimensiones de los cuerpos sin arrancarlos de lo físico, aportando una nueva fisicidad más maleable.

cámara. Esto es así porque el presupone la homogeneidad de la realidad, y es necesario no cortar para preservar esa homogeneidad.

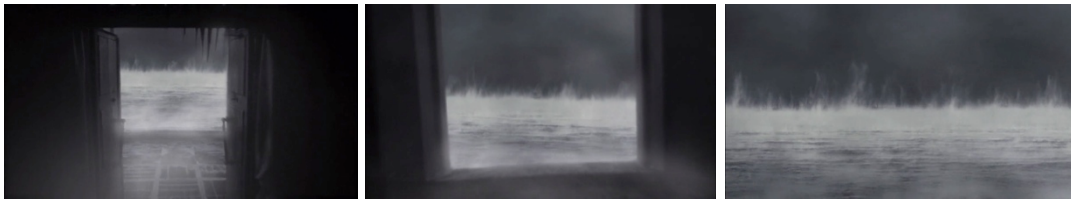
A primera vista, Sokurov en *El arca rusa* parece suscribir esa misma filosofía. Sin embargo, resulta sencillo dudar de esa evidencia. Si en *El arca rusa* existe una homogeneidad es a costa de reunir fragmentos heterogéneos de la historia bajo un mismo techo. Además, la homogeneidad de *El arca rusa* es doblemente perversa, ya que se funda en la reunión de instantes que no son puramente acontecimientos históricos. Contrariamente a lo que sucedía en Eisenstein, lo que nos deja ver Sokurov no son los grandes acontecimientos de la historia de Rusia, sino *instantes cualquiera*, algo así como la trastienda de dichos acontecimientos. Lo que sucede *entre* los acontecimientos. Es como si Sokurov quisiera, como Godard, rescatar las imágenes que han caído en el olvido sepultadas bajo la estampa de los grandes acontecimientos.



“Cuando Mitry o Deleuze dicen que el cine opera a partir de una *imagen cualquiera*, quieren decir que el fotograma [...] 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 [...], que sólo vale al fundirse, al disolverse en el movimiento de la proyección para dar la *imagen-movimiento* sobre la pantalla.”²⁷⁰ La gran invención del cine, según Bonitzer, es esta “imagen cualquiera” contenedora de tiempo tanto como de espacio, pues se desborda en un antes y un después, gracias a su insuficiencia temporal y espacial. Así actúa la cámara de Sokurov: presentando instantes o episodios que se desbordan en un antes y un después, entrando a dichos episodios como en medio de su

²⁷⁰ BONITZER, Pascal, “El grano de lo real”, *art. cit.* (p. 27)

acontecer y abandonándolos sin que necesariamente hayan acabado. Es más, la insuficiencia de dichos episodios se acentúa pues Sokurov “desencuadra” los grandes acontecimientos y otorga protagonismo a instantes indiferentes o cotidianos, una cotidianidad que anuda sin unir los tiempos presentados en una temporalidad común ajena al tiempo de la Historia, más cercana al de las pequeñas historias. De ahí ese mar digital con el que acaba todo. Sobre el mar digital ya no hay espacio para el tiempo cronológico. Tiempo de la Historia, tiempo de las historias, tiempo de la memoria personal, la perspectiva de la eternidad se revela no tanto una homogeneización del tiempo como una interconexión generalizada de temporalidades heterogéneas. No hay presente, pasado ni futuro, todo está *entre los tiempos*: escrito desde la perspectiva oceánica de la eternidad.



2.5 Apuntes tecnológicos a propósito del fuera de campo

a) Cuerpos extraños



En su estudio sobre el nacimiento del terror como género en Hollywood, *Uncanny bodies*, Robert Spadoni argumentaba que no era casual (sino más bien “causal”) que el ciclo de películas de monstruos de la Universal que da comienzo con el *Drácula* de Tod Browning y el *Frankenstein* de James Whale, ambas de 1931, tuviese lugar al final de ese periodo de transición de la imagen cinematográfica que comienza en 1927 cuando los cuerpos mudos de repente empezaron a hablar.

La llegada del sonido sincrónico supone para el cine su primera gran revolución tecnológica. Teóricamente esta revolución siempre ha sido considerada como una conquista del realismo en la imagen. Sin embargo, este “incremento realista” no se percibió como tal hasta un tiempo después, los primeros visionados vinieron inevitablemente acompañados por un efecto contrario de extrañamiento. Súbitamente, con la aparición de las *talkies*, el espectador de cine, habituado como ya estaba a unos cuerpos que hablaban sólo a través del gesto, de la mímica, se vio enfrentado a unos

cuerpos “naturalizados” en virtud de esa dimensión interior que sólo la voz puede reflejar: los cuerpos, de repente, adquirirían cierto volumen.

Sin embargo, la imagen seguía teniendo las mismas cualidades de superficie y cromaticidad. Así, lo que se produjo fue un efecto que puede ser generalizado a todo advenimiento de una nueva tecnología: no importa si ésta apunta hacia un mayor realismo, con ella lo familiar se vuelve inaudito, extraño o, incluso, siniestro. *Unheimlich*, que diría Freud.

Estos nuevos cuerpos parlantes, a los que habría que añadir las inevitables deficiencias de las que adolecían los primeros sistemas de sonido en lo que respecta a la sincronía y a la calidad auditiva, generó lo que Spadoni (siguiendo a Yuri Tsivian en su estudio acerca de los orígenes del cine soviético²⁷¹) llama “espectador sensitivo al medio”, es decir, un espectador que ya no disfruta pasivamente de imágenes sino que atiende a la propia materialidad de las imágenes, al proceso mismo de producción que les da forma, incrementando su capacidad reflexiva en virtud de una nueva tecnología. Ahora bien, una vez los cambios provocados por la tecnología son asimilados y sus métodos perfeccionados, este espectador especialmente sensitivo vuelve a habituarse a cuerpos ahora ya plenamente parlantes. Hasta que no se culmina ese periodo de adaptación, breve pero relevante, el espectador no se reencuentra con una imagen más fiel o más realista de sí mismo.

Sin embargo, este incremento de realismo hace patente algo de lo que previamente el espectador no era consciente: a la imagen aún le faltan más dimensiones. Es decir, de repente la imagen en blanco y negro muestra ciertas carencias a las que el espectador del mudo no había atendido: un cuerpo plano en blanco y negro que hable resulta incongruente, a este cuerpo que ahora habla aún le faltan rasgos como el color, el volumen, etc. En palabras de Spadoni:

“A critic commented the previous year that «the moment a character begins to speak from the screen his bodily unreality becomes marked—at least until one becomes accustomed to it.»²⁷² Such feelings of unreality contributed to a general sense that more sensory information needed to be added to Hollywood films. A commentator in 1930 wrote that «the demand for color

²⁷¹ TSIVIAN, Yuri, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, London, Routledge, 1994.

²⁷² SELDES, Gilbert, “The movies commit suicide”, en *Harper’s*, Nueva York, noviembre de 1928, p. 710.

photography . . . increased to an almost unbelievable extent after the advent of sound and is steadily increasing. No doubt the incongruity of black and white images speaking lines and singing songs like living beings created a demand for a greater illusion of reality. This color photography helps to supply.»^{273,274}

“As Claudia Gorbman writes, «the recorded voice fleshed out the human body on the screen.»²⁷⁵ Also, however, the voice initially drained this body of its color and vitality. Such a body, at once lifeless and three-dimensional, might have born a resemblance to a living human corpse.»²⁷⁶

Es decir, el sonoro viene a ser algo así como un punto de no retorno en un proceso incesante de normalización de los cuerpos que encuentra hoy su máxima expresión en las imágenes tridimensionales y en la realidad virtual. Sin embargo, cabe preguntarse si este proceso tendrá alguna vez un fin, si las ambiciones del realismo llegarán a colmarse y si alguna vez la herida abierta por el sonoro llegará a cicatrizar o, por el contrario, si permanecerá siempre abierta en virtud de una extrañeza permanente de los cuerpos audiovisuales imposible de aplacar por completo.

Pero antes de seguir, conviene recordar que uno de los objetivos de Spadoni es caracterizar, no el nacimiento del cine de terror, que puede ser localizado mucho antes de la década de los 30 (en la corriente expresionista alemana, por ejemplo; o en el cine nórdico), sino el nacimiento del terror como “género” dentro de la producción sistemática de Hollywood. ¿Por qué tiene esto un interés especial? Porque el nacimiento del género de terror en Hollywood pone en evidencia ciertos mecanismos típicos de la industria cinematográfica (mecanismos “esquizoides”, que dirían los Deleuze y Guattari de *Capitalismo y esquizofrenia*²⁷⁷). Por un lado, este efecto de extrañamiento es algo que debe ser aplacado, a fin de que el espectador no se sienta incómodo y deje de ir al cine. Nicholas Royle, en su libro titulado justamente *The uncanny* –de nuevo “lo siniestro”, lo *unheimlich*–, escribe: “the entire [film] ‘industry’ might be defined as a palliative

²⁷³ SEITZ, John, *Cinematographic Annual 1930*, Nueva York, Arno Press, 1972, p. 17.

²⁷⁴ SPADONI, Robert, *Uncanny bodies, the coming of sound film and the origins of the horror genre*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 23.

²⁷⁵ GORBMAN, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 41.

²⁷⁶ SPADONI, Robert, *op. cit.* p. 26.

²⁷⁷ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *El Anti-Edipo*, Barcelona, Paidós, 1985. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2004.

working to repress the uncanniness of film.”²⁷⁸ Pero, a la vez, está también en la naturaleza de la industria capitalizar en la medida de lo posible todo efecto de novedad, incluso aquel que pueda atentar contra su propia integridad.

Uno de sus mecanismos clásicos para reprimir esta extrañeza es cercarla en un contexto concreto, ponerle nombres, darle formas. Puede interpretarse así el nacimiento del género de terror en Estados Unidos como fruto de la confluencia de estos dos fenómenos. Por un lado la conciencia, por parte del espectador, de la extrañeza de los cuerpos que el cine muestra. Y por otro, la capitalización que la industria hace de esos cuerpos extraños bajo el efecto de domesticación del género: combatir la extrañeza congénita de los cuerpos cinematográficos mediante cuerpos cuya extrañeza ha sido exagerada. Extrañeza que puede que siga activa, aunque silenciada, en la época contemporánea.

b) Espacios extraños

Este exceso de extrañeza depositado sobre los cuerpos de los monstruos de la Universal sufre un desplazamiento interesante en la continuación más inmediata del género bajo las siglas de la productora RKO, muy especialmente –o casi de manera exclusiva, como ha mostrado el doctor Santiago Fillol en su tesis doctoral ya citada–, en las películas dirigidas por Jacques Tourneur. En ellas el cuerpo extravagante del monstruo desaparece en favor de otro elemento que adquiere una función y una relevancia inusitadas antes: el fuera de campo. Dice Fillol que, excepto en contadas excepciones, en el cine de los años 30 “la amenaza encubierta en el margen de la imagen es perfectamente explicada, y causalizada, por la narración. [...] El fuera de campo no es un recurso privilegiado para acoger la presencia inquietante: cuando el decoro no justifica su empleo, éste ni siquiera es utilizado.”²⁷⁹

²⁷⁸ ROYLE, Nicholas, *The Uncanny*. New York, Routledge, 2003, p. 75.

²⁷⁹ FILLOL, Santiago, *Manifestaciones de una lejanía (por cercana que pueda estar)*, pp. 75-76. (<http://hdl.handle.net/10803/31899>; consultado el 25/02/2015)

“Tourneur es probablemente el único cineasta que ha trabajado desde el clasicismo el fuera de campo como espacio de lo indefinido, de una *otredad* impensable [...]. [Tourneur] se enfrenta a las imposibilidades del lenguaje para asir lo *otro*, sin abandonar la narración por la forma, pero sin tematizar tampoco la forma desde la narración. La continuidad en la suspensión es, en definitiva, una obstinación por seguir narrando aunque la narración ya no alcance para tapar todos los huecos abiertos por un *otro* que golpea a la puerta desde el fondo de la imagen.”²⁸⁰

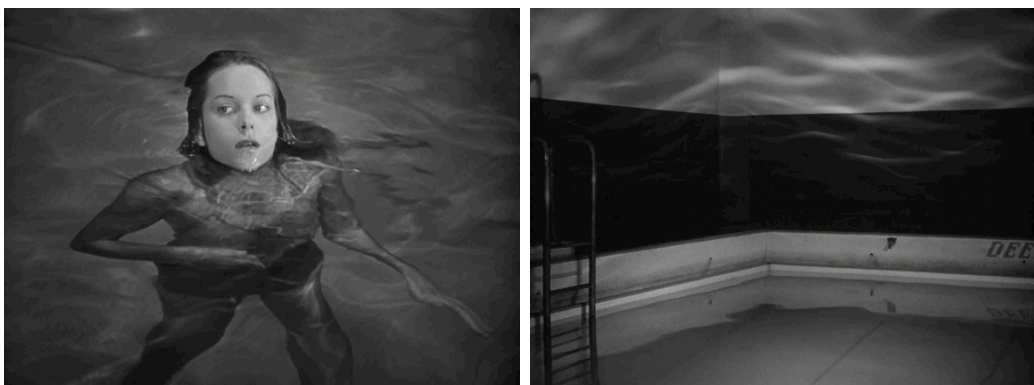
En Tourneur ya no hay monstruos pero el efecto de extrañamiento o lo siniestro no desaparece con ellos, sino que aparece justamente *en su ausencia*, es decir, en el espacio vacío donde su cuerpo debería aparecer. Es el espacio mismo el que se vuelve aquí siniestro.



Por ejemplo, en la célebre escena de la persecución callejera de *La mujer pantera*, Alice se siente amenazada por Irena, que la sigue de cerca, y se gira para descubrir el campo a sus espaldas. ¿Qué ve Alice? Nada. Pero una “nada” que no es totalmente *la nada*, pues hay elementos dentro del encuadre, sino, más que una nada, una ausencia: la ausencia de Irena en su forma humana que hemos visto planos atrás y, por lo tanto, la presencia de su forma felina agazapada en algún lugar oscuro, amenazante.

Además de esta ausencia en el campo, Tourneur hace otro uso un poco diferente del fuera de campo.

²⁸⁰ FILLOL, Santiago, *op. cit.* p. 79.



En la igualmente célebre escena de la piscina observamos cómo Irena se asocia a regiones negras del encuadre, a la oscuridad. Su presencia cercana –tan “cercana” como que puede estar justamente *en el interior* del campo sin ser vista– viene determinada por áreas de oscuridad que señalan su amenaza, áreas que abren en el interior del encuadre regiones imprecisas que se identifican con el propio personaje. Alice, flotando en la piscina, no está siendo simplemente acosada por un felino, está, de hecho, *totalmente rodeada* por la presencia-ausencia de Irena gracias a un área negruzca pintada en las paredes de la habitación. Se genera con ello un fuera de campo *en el campo*, se abre una fisura extraña en el interior de la representación misma. Abriendo de nuevo en el contexto de lo familiar (el cine de género hollywoodiense) un lugar para la extrañeza.

Noël Burch se refería al fuera de campo en *Praxis del cine*²⁸¹ como imaginario o concreto. A grandes rasgos, diremos con Burch que un fuera de campo es *concreto* cuando se conoce, se materializa en imagen, y que un fuera de campo es *imaginario* cuando únicamente se evoca sin llegar a materializarse en el plano. Lo más habitual es que un espacio *off* imaginario termine convirtiéndose en concreto: cuando un movimiento de la cámara o un cambio de plano revela ese espacio que hasta el momento quedaba fuera de campo. Sin embargo, el uso que hace Tourneur del fuera de campo en *La mujer pantera* cae totalmente del lado de lo imaginario, ya que la pantera en la escena de la persecución y en la escena de la piscina nunca llega a visualizarse (tan sólo percibimos su ausencia).

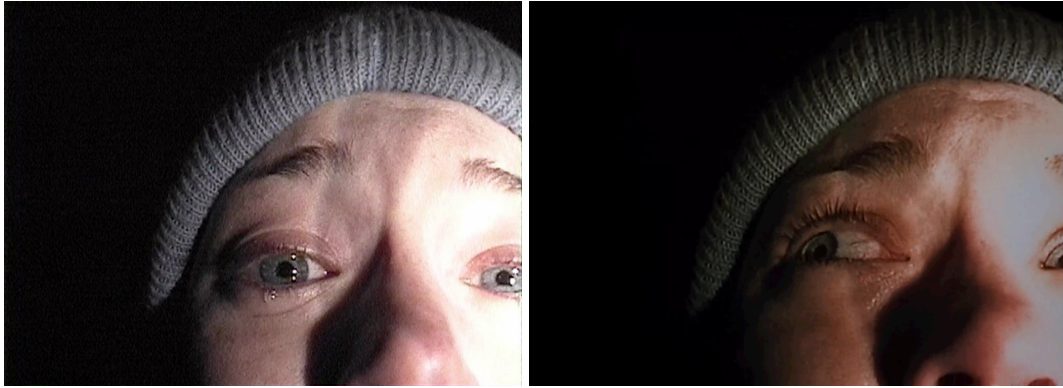
²⁸¹ BURCH, Noël, *Praxis del cine*, op. cit. 2008.

c) Monstruos digitales y miradas sin respuesta

En nuestra época las posibilidades de manipulación de la imagen y la amplia gama de efectos visuales que ofrece la tecnología digital amplían el campo de representación de lo monstruoso hasta unos niveles de realismo sin precedentes. Los vemos por doquier: zombies, vampiros, brujas y demás fauna genérica tratan de propagar el terror, cada uno más sangriento, más hipertrofiado, más podrido que el anterior. En lo que respecta a estados alterados del cuerpo, ya nada ha de sugerirse porque todo puede ser mostrado mediante la digitalización. Esta proliferación monstruosa –de la cual hallamos también variaciones intergenéricas en las que vampiros parecen superhéroes y ejércitos de zombies se disponen en tropel a conquistar el mundo– provoca que las “alteraciones”, aquellos cuerpos que un día fueron siniestros y extraños, se estén convirtiendo en estados normales, imágenes convencionales que podrían llevarnos a pensar que evolucionamos hacia un mundo audiovisual en el que el fuera de campo se reduce en términos absolutos, o incluso desaparece, ya que todo lo imaginable puede ser mostrado y eso ensancha hasta el infinito el conjunto de imágenes susceptibles de entrar en campo.

Ahora bien, pareja a esta lúdica hipertrofia monstruosa hallamos otra tendencia muy distinta dentro de la imagen digital cuyos recursos están igualmente arraigados en los nuevos métodos y gestiones de la producción derivados de la cultura electrónica. En lugar de basar su discurso en hacer concreto todo lo imaginable, películas como *Monstruoso* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) o, muy especialmente, *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair witch project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) se nutren de imágenes parciales que explotan sistemáticamente el fuera de campo, todo en función del uso de dispositivos de grabación digital.

La película de Myrick y Sánchez supone un ejemplo perfecto de cómo generar un efecto de extrañamiento en virtud de ciertas características clave de una nueva tecnología. En *El proyecto de la bruja de Blair* nunca llegamos a ver a la bruja ni tampoco la mayoría de la diégesis en la que tiene lugar la acción. Incluso en ocasiones la imagen misma desaparece, ya que a veces sólo vemos una pantalla negra y escuchamos ruidos de precedencia indefinida.



Es decir, lo que se ha vuelto extraño no son tanto ya el cuerpo ni el espacio, sino algo en la imagen misma. En la escena en la que la protagonista se despide de su propia familia y pide disculpas a las familias de sus compañeros, de estar mirándose en la cámara como en un espejo, la chica dirige su atención hacia más allá del encuadre guiada por un ruido que nosotros no hemos oído. Y entonces ese fuera de campo se torna aterrador, no porque en nuestra mente se forme la imagen terrorífica de un bosque encantado, de una bruja, o un monstruo, ya que todos hemos visto ya demasiadas brujas y monstruos, sino –y esto es lo “ejemplar” de este ejemplo– porque *jamás viene un contracampo a suturar la representación*.

Mientras que en Tourneur los espacios se volvieron extraños en virtud de ciertas ausencias, en *El proyecto de la bruja de Blair* no hay siquiera un espacio de ausencia, sino un contracampo especular de dicho espacio: la mirada no respondida de la protagonista. Como si el fuera de campo se plegara sobre sí, esa imagen es además doblemente reflejante, pues, al mirarle directamente a él, la chica devuelve al espectador la imagen especular de su propio terror. Así, en la no-clausura del espacio diegético se establece un circuito psíquico entre el espectador y un vacío vertiginoso con el rostro de la protagonista como catalizador.

En Tourneur, aunque el fuera de campo mostrara tanta insistencia en el campo, siempre encontraba un contracampo con el que clausurar la representación. En *La mujer pantera* Alice mira tras de sí. Vemos el plano de una calle, una farola y un puente, y acto seguido se nos devuelve, por corte, de nuevo al plano medio de Alice mirando hacia atrás. Mirada y contracampo suturados en un montaje orgánico. En cambio, lo que resulta

traumático en la película de Myrick y Sánchez no es tanto la bruja (el cuerpo monstruoso), tampoco un espacio rarificado por una ausencia, sino la ausencia misma de una visión global. Eso es lo que resulta traumático: las brujas y los monstruos ya no dan miedo, el colapso del sistema representativo es lo que nos hace perder pie, la presencia de un agujero negro allí donde el relato debía clausurarse.

Así, los nuevos efectos de extrañamiento generados por el digital tienen que ver, no ya tanto con cuerpos monstruosos o con seres imaginables que cobran vida en la pantalla, sino con que el cuerpo mismo del cine, su efecto cohesivo y estructural, se está viendo desmembrado a causa de la revolución tecnológica en la que el cine se ve inmerso. En el ejemplo concreto de *El proyecto de la bruja de Blair*, esta revolución adquiere la forma de esas pequeñas cámaras de vídeo cuyos usos extendidos no se orientan a la creación de mundos cohesionados, de diégesis homogéneas, sino hacia la captación heterogénea de fragmentos de vida. De hecho, el trayecto que va de la cámara al hombro de la época analógica a la cámara en mano de la era digital está caracterizado por la posibilidad de la auto-grabación: la pequeña cámara en mano puede volverse sobre el rostro de quien la sostiene. Con ello, la imagen se vuelve auto-imagen y asume más si cabe la fragmentación constitutiva de un punto de vista que no puede abarcar la totalidad.

Esta condición de las imágenes nos remite directamente al modo en que los hombres y las mujeres de hoy interpretan y experimentan el mundo que les rodea. Nuestro mundo ha perdido el relato como modelo interpretativo para abrazar el hipertexto. Es decir, ha dejado de pensar la deriva del tiempo como una historia lineal para experimentar la unión modulable, variable y precaria de espacios y tiempos heterogéneos, fragmentados y desiguales.

d) Lo inimaginable

Estos intervalos abiertos por la tecnología allí donde debería haber efectos de sutura, nos llevan a pensar la posibilidad de un fuera de campo que ya no es concreto o imaginario, sino que casi podríamos llamar *inimaginable*. Un fuera de campo que ya no es tanto imagen como no-imagen, pero que no es en absoluto una nada ya que insiste en

el plano como una latencia ineludible. Lo inimaginable es la materia oscura de la que se nutre el fuera de campo imaginario pero que retiene un núcleo inagotable por ser esencialmente no audiovisual. Es justamente ese efecto terrorífico de no-clausura que, en cierto modo, comienza en Tourneur, pero que, como dice Santiago Fillol “era de tal magnitud que sólo pudo ser asimilado como tal en posteriores manifestaciones de la historia del cine.”²⁸² Fillol está pensando aquí en David Lynch, cineasta de ecos tourneurianos que va más allá de Tourneur gracias a la exploración de las posibilidades digitales de la imagen.



Los monstruos pueden acabar resultando tiernos e incluso aliados de los hombres. Cuando algo cae de lo imaginario a lo concreto ya toda domesticación es posible. Sin embargo, lo realmente terrorífico es que algo caiga del lado de lo inimaginable, que en el fuera de campo se abra una brecha inimaginable, o, yendo más allá, que lo inimaginable se apodere de la imagen, que en la imagen misma aparezca una pequeña brecha de fuera de fuera de campo, una herida imposible de cicatrizar, como en *Inland Empire* (David Lynch, 2006).

Algo así aparecía ya en la escena de la piscina de *La mujer pantera*, lo hemos dicho: un fuera de campo *en* el campo. Ahora bien, ese fuera de campo remite a algo que podemos imaginar: una pantera. En cambio, *Inland Empire* está por entero construida bajo la insistencia en el campo de lo inimaginable. De ahí su débil sutura, de ahí que todo el entorno diegético muestre fisuras. Como si una fuerza extraña hubiese ganado la partida a los vínculos del montaje y los planos comenzasen a girar unos alrededor de

²⁸² FILLOL, Santiago, *op. cit.* (pp. 80-81)

otros, desafiando la sucesión cronológica y empezando a resonar los posteriores en los anteriores, y viceversa. La película deja entonces de funcionar en serie y se disgrega rizomáticamente como un hipertexto.

Inland Empire lleva al espectador, no tanto hacia pensamientos concretos, según una estructura lógica, sino hacia la paradoja, hacia *el toque* del sinsentido. Incluso el punto de anclaje más firme que el espectador tiene en la narración, el personaje, se “abre”, se disgrega. Es como si el rostro de la protagonista, que en *El proyecto de la bruja de Blair* actuaba de catalizador especular, aquí genere un cortocircuito adicional. El rostro humano, que durante más de un siglo ha sido el foco de la figuración fílmica, nos aparece entonces desgarrado, quebrado, abierto de par en par para mostrar su reverso delirante. Es como si Lynch nos dijera: “he aquí vuestra imagen arquetípica, la he abierto para que la podáis ver, pero lo que hay detrás es lo invisible, lo irrepresentable, lo inimaginable.” Porque lo imposible en *Inland Empire* es formarse una imagen, formar la imagen cohesionada que nos haga recobrar la percepción global, es decir, la referencia de los primeros planos, de los fragmentos, a un plano de conjunto con sentido.

Para Fillol lo que encontraríamos en *Inland Empire* es algo así como un desencanto por las formas del cine:

“Sus cortes raudos y brutos, la exagerada frontalidad de algunos de sus planos, los rostros desgranados, desfígurados, de los personajes; su dificultad para dar con una medida estable en las distancias entre los seres y el espacio, la utilización de un *raccord* rudimentario que deriva en una continuidad a trompicones, dejan reconocer en su puesta en escena la presencia de cierto arcaísmo. Y esta experiencia se acerca más a una esforzada vuelta a cero figurativa, ejercida desde el cementerio de chatarra que la historia del cine ha dejado tras su siglo, que a un supuesto y elevado grado de su desarrollo formal.”²⁸³

Todas las estrategias de “des-naturalización” de la imagen o escape de la figuración de Lynch tienen también como punto de partida su fascinación por las pequeñas cámaras digitales y el retorno de una cierta materialidad del medio. En una entrevista para *Cahiers du cinéma* dice:

²⁸³ *Ibid.* (pp. 189-90)

“En el registro de video que utilizo en *Inland*, la calidad es felizmente horrible, y yo amo que sea así. Me recuerda al 35 mm de los primeros tiempos del cine, cuando no había tanta información en la imagen o en la emulsión.”²⁸⁴

Es decir, lo que ha traído consigo la tecnología digital no es sólo un “espectador sensible al medio”, como sucedió con el advenimiento del sonoro, sino también un tipo del cineasta especialmente sensible a las posibilidades no figurativas de una nueva tecnología. Lynch parece decidido a explorar así no ya los límites terroríficos de cuerpos monstruosos, ni los límites ausentes de espacios vacíos, sino los límites vertiginosos de una imagen no clausurada.

Y si a Lynch la imagen digital le recuerda “a los primeros tiempos del cine”, esta “no-clausura” es, por otro lado, una de las características que Noël Burch dio del cine previo al modelo institucional.

“Si consideramos la clausura institucional como algo más que una autosuficiencia narrativa, que una determinada forma de clausurar el relato; si [...] la consideramos como la suma de todos los sistemas significantes que centran el sujeto y que condicionan el pleno efecto diegético, incluyendo el marco mismo de la proyección; entonces sí, el sistema primitivo, en su conjunto, no está clausurado.”²⁸⁵

No-clausura que para Santiago Fillol no revela tanto “un mecanismo formal, sino más bien, una vivencia de lo abierto ante las imágenes, donde la fuga y la suspensión del sentido eran parte activa de su figuración y recepción.”²⁸⁶. Es decir, la vivencia propia del cine de los orígenes es la de un espectador para el cual toda imagen tenía los visos de lo nuevo, de lo inimaginable, de lo inexplorado.

Así pues, si esta no-clausura perteneció al cine en sus orígenes y sólo desapareció una vez la carga institucional impuso ciertas condiciones de relato, ¿por qué no pensar que la no-clausura, lo inimaginable, es connatural al cine? Quizá convendría no pensar en *Inland Empire* como un retorno a un cierto primitivismo, sino como una toma de conciencia acerca de algo que siempre ha estado ahí, pero ha sido silenciado. Lo

²⁸⁴ *Ibid.* (p. 190)

²⁸⁵ BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, *op. cit.* (pp. 194-195)

²⁸⁶ FILLOL, Santiago, *op. cit.* (p. 194)

interesante sería entonces ver cómo esta función inimaginable del fuera de campo que tan arraigada parece en el cine de terror podría extrapolarse a otros géneros o a otras maneras de tratar la imagen, pienso quizá en los *pillow-shots* de Ozu, cuya cercanía con el terror parece inverosímil.

Escribiendo acerca de *Primavera tardía* (*Banshun*, Yasujiro Ozu, 1949) – concretamente sobre la escena en la que Noriko, en el albergue de Kyoto, se disculpa ante su padre por haber criticado a su amigo Onodera–, Santos Zunzunegui hacía una apreciación acertada al referirse a este tipo de planos vacíos de los que la filmografía del director japonés está cuajada:

“Los dos últimos planos de Noriko se alternan con dos extraordinarias «composiciones» en las que un jarrón colocado sobre el suelo se destaca sobre el fondo, suavemente iluminado, de un *shoji* (especie de pared semi-transparente) que deja traslucir un hermoso motivo floral. [...] Despegue de la narración en curso, por supuesto; desvinculación de esta imagen de todo punto de vista imputable a uno de los actores en presencia, sin duda. Pero, ¿podemos contentarnos con una lectura de este tipo? ¿O tenemos que recurrir a las realizadas por Richie (el jarrón como elemento que nos permite compartir emociones con Noriko, su ascensión de que debe casarse) o Schrader (el jarrón como transcripción en términos de pura forma de un sentimiento concreto) que cierran el sentido de las imágenes de manera mas o menos rotunda?

Creo que si pensamos por un momento en otra escena del mismo filme las cosas aparecen más claras: me refiero por supuesto a la visita al jardín zen de Ryoan-ji. En este jardín que sirve de espacio privilegiado para la conversación entre dos personajes del filme, cinco grupos de rocas (quince en total) de irregulares contornos se destacan sobre un fondo de arena rastrillada geométricamente. Al decir de algunos estudiosos, no es la arena la que está allí para ser observada, sino las rocas. Si trasladamos esta reflexión a la estructura de los filmes de Ozu, no nos costará demasiado pensar que, al igual que en un jardín zen, en estas obras no es el conjunto de los planos que sustentan el hilo narrativo los que están para ser vistos, sino que éstos apenas si constituyen el fondo sobre el que emergen las auténticas «figuras». Los planos vacíos de Ozu vienen, así, a insertarse en el interior de un flujo diegético que es, al mismo tiempo, regular, ordenado y altamente previsible, y del que destacan «como» si se tratara de una serie de elementos dispersos de carácter arbitrario. Es, justamente, esta «apariencia de arbitrariedad» la que confiere a estas imágenes su valor central: su sentido no es otro que el que de ellas no pueda predicarse otro sentido que el no tenerlo unívoco.”²⁸⁷

²⁸⁷ Santos Zunzunegui, “El perfume zen”, *Cine Japonés, Nosferatu*, nº11, Enero 1993. (pp. 21-22)



Estos planos tienen un fuera de campo que no se reduce a la habitación del albergue. El jarrón o la naturaleza muerta funciona como un fetiche pero la imposibilidad de otorgarle un referente único hace que apelen a un fuera de campo más allá o más acá, un fuera de campo no explícito, espiritual o conceptual. Los planos vacíos pueden remitir a un fuera de campo más o menos concreto, pero siempre retienen un resto sentimental o, incluso, metafísico indefinible. Esos planos “vacíos” hacen que la película *se llene* de algo que no pertenece a la acción. Pero cabría preguntarse si este inimaginable no está de algún modo presente en toda imagen, si toda imagen no tiene, por así decir, una anti-imagen, un fuera de campo absoluto detrás o incluso dentro de ella. Preguntarse si esta función inimaginable del fuera de campo no es sino la expresión verdaderamente “artística” del cine; si lo artístico no es, justamente, situar al espectador ante el cuerpo extraño, ante el espacio rarificado, ante la imagen no-clausurada que ya no devuelve un idea de un mundo seguro en el que habitar sino un cuerpo extraño, un espacio no-familiar, la casa encantada, lo *unheimlich*.

e) La universal variación

Si pensamos en lo inimaginable en términos temporales, se nos muestra como una categoría que podríamos hacer recaer totalmente del lado del futuro. En una narración, lo inimaginable es justamente lo incongruente con lo que ya ha pasado, es aquello que no podemos concebir que vaya a ocurrir. Como en aquella escena de *Terminator 2* (James Cameron, 1991) en la que vemos a la que nosotros creemos madre adoptiva de John Connor preparar la cena en plano medio y el padrastro aparece por detrás en dirección a la nevera. Entonces suena el teléfono, es el propio John quien llama para alertarles de la

llegada del T-1000. El perro no deja de ladrar y el padrastro se queja de ello al pasar junto a la que parece su mujer. Sin soltar el teléfono, vemos cómo ésta alza el brazo justo en dirección a su marido, que ha caído ya fuera del campo. Oímos un sonido hueco. La madrastra insiste en que John le dé su paradero. Debido al perro que no deja de ladrar, John y el T-800 se dan cuenta de que quien está al teléfono es en realidad el T-1000 transformado y cuelgan. En ese momento, Cameron nos muestra al padrastro fuera de campo, con la cabeza atravesada por el brazo del T-1000 convertido en cuchilla gigante.



Hemos asistido a un juego muy sofisticado con el fuera de campo gracias a las expectativas generadas por el sonido. Cuando vemos a la falsa madrastra alzar la mano y escuchamos el extraño sonido sin fuente definida (aún), podemos imaginar distintos contracampos: el padrastro bebiendo leche sin más, mirando por la ventana; éste enfadado tras haber recibido un bofetón; con la nariz sangrante tras haberse dado de bruces contra la puerta de un armario que la madrastra ha abierto... Cuando efectivamente el fuera de campo se concreta, lo que vemos es una metamorfosis: algo *inimaginable* se ha concretado mientras que lo imaginable permanece en el seno de lo imaginario.

Gilles Deleuze, con el fin de definir sus conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo, discutía las tesis sobre el movimiento de Bergson de tres maneras diferentes pero según él equivalentes. La primera es que el movimiento no se corresponde con el espacio recorrido: “El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible.”²⁸⁸ Por eso dice Bergson (segunda tesis) que no se puede reducir el movimiento a una sucesión de instantes, porque esto sería confundir el movimiento con el espacio recorrido.

²⁸⁸ DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, op. cit. (p. 13)

Pero Bergson se da cuenta de que esto puede suceder de dos maneras: como lo hacían los científicos antiguos (mediante *instantes privilegiados* o poses) y como lo hacen los modernos (mediante *instantes cualesquiera*). Deleuze dice que si pensamos el Todo como un conjunto cerrado, entonces ambas maneras cometen el mismo error. Ahora bien, si el Todo es un conjunto abierto, infinito y en infinita variación, entonces hay una diferencia fundamental (que Bergson no alcanzó a explorar) entre un instante privilegiado, que es una detención del Todo, un elemento distintivo y concreto, invariable, y un instante cualquiera, que supone más bien las infinitas formas que adquiere una variable independiente (no una pose sino una “x” que puede adquirir valores infinitos).

La tercera tesis de Bergson, que es una extensión de las anteriores, es: además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo. Pero si el movimiento es un corte “móvil” es porque, necesariamente, este Todo ha de ser lo Abierto, ya que si fuera cerrado el movimiento, que ya hemos definido como indivisible, podría dividirse en instantes como partes constitutivas. Si el Todo es lo Abierto, entonces la visión moderna del instante cualquiera implica un nuevo tipo de pensamiento capaz de ir mas allá de los errores sobre el movimiento y, efectivamente, el cine se constituye no de instantes privilegiados, sino de instantes cualesquiera: un fotograma no es una fotografía, es una fotografía tomada a intervalos regulares.

Dice Deleuze: “Al cabo de esta tercera tesis nos encontramos, de hecho, en tres niveles: 1) los conjuntos o sistemas cerrados, que se definen por objetos discernibles o partes distintas; 2) el movimiento de traslación, que se establece entre estos objetos y modifica su posición respectiva; 3) la duración o el todo, realidad espiritual que no cesa de cambiar de acuerdo con sus propias relaciones. [...] A los objetos o partes de un conjunto, podemos considerarlos como cortes inmóviles; pero el movimiento se establece entre estos cortes, y remite los objetos o partes a la duración de un todo que cambia; expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos, él mismo es un corte móvil de la duración.”²⁸⁹ Así pues, no hay sólo cortes inmóviles del movimiento, o partes de un

²⁸⁹ *Ibid.* (p. 27)

conjunto, sino también imágenes-movimiento o cortes móviles de la *duración* (que es como llama él a ese Todo abierto).

Bergson dirá que el modelo a seguir por la ciencia no es la percepción natural, sino la idea de este Todo perpetuamente móvil, fluido y variable, materia-flujo sin puntos de anclaje. Y para Deleuze, esa idea de Todo se corresponde con el cine, porque el cine es un sistema que arranca la percepción natural de todo centro, de todo punto de anclaje, gracias al montaje y a los movimientos de cámara que destruyen la unicidad del punto de vista, o desplazan el punto de vista a una categoría no humana. Sin embargo, en un primer momento la imagen no puede ser presentación directa de la duración pues accede al Todo a través de un mediador: el montaje.

Para Deleuze el plano va a ser la imagen-movimiento porque relaciona un conjunto cerrado de elementos definido por el encuadre en movimiento, entre sí y con la totalidad de un sistema temporal (a través del montaje). Sólo accedemos al régimen de la imagen-tiempo cuando obtenemos una presentación directa del tiempo como universal variación. La universal variación es por definición imprevisible, inimaginable, cambio y creación perpetuas. Toda imagen-tiempo reclamará pues una fuerza de futuro que la configura y la relanza ajena a toda identidad. Para Deleuze, este porvenir puro, un futuro que no es un presente actualizado sino una dimensión del tiempo cuya forma es de creación pura sin antecedentes, tiene que ver con una cierta disolución del Yo. Es por ello que es absolutamente nuevo: yo no puedo vivirlo porque implica mi desaparición o, al menos, mi transformación perpetua. El yo vive bajo la amenaza de un futuro que aniquila su identidad, que lo torna una masa viscosa sin fundamentos.

Siguiendo esta senda de las transformaciones abierta por *Terminator 2* quizá podamos extraer conclusiones interesantes a propósito de lo inimaginable en la imagen contemporánea. En *El profesor chiflado* (*The nutty professor*, 1963), Jerry Lewis hace un uso del fuera de campo para mostrar el proceso de transformación del profesor (sin mostrar la transformación en sí) y generar en el espectador toda una serie de expectativas acerca de cuál será su aspecto final. Aunque los resultados de los mismos son muy explícitos (se nos muestra mediante planos detalle y primeros planos las progresivas transformaciones parciales) todos los procesos de transformación (los cambios mientras se producen) son sugeridos en fuera de campo, ya que Lewis siempre introduce un plano

recurso entre un resultado y otro que enmascara el cambio (un gran plano general cenital, el pájaro en su jaula, probetas que se tambalean...).



En términos deleuziano-bergsonianos, lo que observamos en *El profesor chiflado* es el error clásico de confundir el movimiento con la sucesión de poses o instantes privilegiados. Lewis emplea cada plano en mostrar un estadio definido de la transformación de su personaje (cuando le han crecido los dientes, cuando le han salido ojeras, cuando le ha crecido el pelo...) pero en sí mismos los planos son totalmente estáticos. ¿Habría un equivalente de transformación cinematográfica en términos del error de la ciencia moderna? Sin duda el *stop-motion*. En lugar de mostrar instantes privilegiados, esta técnica efectúa la transformación indirectamente mediante el montaje de instantes cualesquiera, tomados a intervalos regulares.

En cambio, si atendemos a las transformaciones de Bruce Banner en *Hulk* (Ang Lee, 2003), observamos una diferencia fundamental, ya que la técnica empleada no es ya el *stop-motion* analógico sino el *morphing* digital.



El *morphing* –como para Deleuze eran los *pillow shots*– es una relación directa de la imagen con el Todo como perpetuo cambio, con lo inimaginable, con la universal variación sin mediación. Decía Steven Shaviro en su análisis del videoclip de la canción *Corporate cannibal*, de Gracie Jones, en el cual el *morphing* es protagonista, que “in the course of the video’s manipulation of her image, Jones’ appearance loses all identity [...]. Her figure on screen is fluid and mutable, but at the same time thick and viscous. [...] It thereby resists the very transformations that it also expresses.”²⁹⁰ Este Yo vuelto masa viscosa es el sujeto impregnado de futuro, el Yo imposible que pierde todo su fundamento. El *morphing* conecta así la imagen con una fuerza pura del cambio inimaginable.

No es sólo que el digital permita que nuestra imaginación se plasme de la manera más fiel sin los impedimentos de una técnica insuficientemente “realista” (como podría ser el *stop-motion*), sino que las propias posibilidades del digital están generando imágenes que nunca antes hubiésemos imaginado²⁹¹. El régimen de lo imaginario se está enriqueciendo con una materia oscura, una anomalía dentro de la dialéctica de Burch.

²⁹⁰ SHAVIRO, Steven, *Post-cinematic affect*, Winchester, O-books, 2010. (pp. 12-13)

²⁹¹ ¿Cómo imaginar un *cyborg*, por ejemplo, sin los avances tecnológicos que lo hacen posible?

El cine ya pasó por una revolución similar que aquí ya hemos estudiado: las metamorfosis de Méliès, en las que Morin situó el tránsito del cinematógrafo en cine. Lo que ahí se alumbraba era la intensificación del movimiento²⁹² gracias a la aparición de lo imaginario en el seno de lo real: el cine era el arte en el que imaginación y realidad se encuentran (de ahí la importancia de la dialéctica burchiana “imaginario-concreto”). El “truco” de Méliès había desembocado en la generación de todo un sistema de movimientos que, a la larga, llegaría a conformar la gramática filmica tal y como hoy la conocemos²⁹³. Es decir, los efectos de trucaje abrieron aún más el encuadre, lo alejaron aún más del marco, y, por lo tanto, lo tornaron aún más *desencuadre*. Progresivamente, además de incrementarse el movimiento, se incrementó también el territorio fuera de campo. El fuera de campo ya no sólo remitía en términos absolutos a lugares exóticos o nunca visitados por los espectadores, sino que habitaba entre los rostros, entre los fragmentos del cuerpo y en los espacios más comunes. El fuera de campo absorbió entonces a lo imaginario, y el cine pudo poblarse de sueños.

Sin embargo, el truco puede mostrar la transformación mediante aparición y desaparición (corte), mediante adición y sustracción (encadenado) y mediante sucesión de estados (*stop-motion*), pero no puede mostrar la transformación en sí, en el momento en que ésta tiene lugar, sin cortes ni sugerencias. Lo que el digital introduce en el cine son las metamorfosis sin trucaje y lo que aquí interviene no es sólo la imaginación estirando la realidad hasta deformarla para entregar un mundo distinto, más subjetivo y participativo, sino también algo inimaginable deformando la imaginación, trasgrediendo la subjetividad hasta introducirse en su materia oscura para inventar nuevos mundos en los que la imaginación puede llegar a sentirse extraña y fuera de lugar (como sucede eminentemente en *Inland Empire*).

²⁹² “El cinematógrafo restituía el movimiento original de las cosas. El cine aporta otros movimientos: movilidad de la cámara, ritmo de la acción y del montaje, aceleración del tiempo, dinamismo musical. Estos movimientos, ritmos, tiempos, se aceleran, se conjugan, se superponen. Toda película, incluso la más trivial, es una catedral de movimiento. Las potencias de participación, ya despertadas y provocadas por la situación espectacular, son fustigadas por los mil despliegues del movimiento.” (MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, op. cit. p. 93)

²⁹³ Esto no quiere decir que el cine de Méliès fuese estrictamente narrativo, como bien indicó Tom Gunning en su artículo seminal “The cinema of attraction” (GUNNING, Tom, “The cinema of attractions”, *Wide angle*, vol. 8, num. 3/4, 1986, pp. 63-70), sin simplemente que en sus trasgresiones se encuentra el germen de la estructura gramatical que posibilita el relato filmico.

Si las metamorfosis de Méliès fueron la causa de la transformación del cinematógrafo en cine porque intensificaban los efectos de movimiento, ¿hacia dónde nos llevan las transformaciones explícitas del digital?²⁹⁴ La aceleración generalizada imprimida por el entorno digital en la representación audiovisual desemboca en la exploración de un entorno indefinible por naturaleza, de un territorio audiovisual del que, no obstante, es imposible formarse una imagen: la red. Lo vemos en los cuerpos que el cine muestra: los cuerpos genéticamente alterados o físicamente potenciados –superhéroes y demás monstruos– evolucionan hacia la máxima agilidad, llevan sus cuerpos enormes y musculados a la ingravidez cuya máxima expresión son los cuerpos tecnológicamente alterados –*cyborgs*– que desembocan en cuerpos electrónicos habitantes de Internet. La red es el epítome de los efectos de movimiento, del movimiento perpetuo e incesante, de la movilidad permanente a la que sólo Dios tenía acceso hasta ahora. Porque ¿qué es la omnipresencia sino el límite de la movilidad? La tecnología digital no sólo amplía el registro de lo que nos es posible imaginar, no sólo arranca de lo inimaginable nuevas imágenes y seres que pueblan ya nuestros sueños, sino que también amplía decididamente el campo inimaginable: ya no sólo un ámbito de filosofía o religión; Nirvana o cielo en la Tierra, Internet ha abierto sus puertas.

Películas como *Ghost in the shell I y II*, *Her* (Spike Jonze, 2013) o *Transcendence* (Wally Pfister, 2014) beben de este nuevo inimaginable que tratan de ilustrar de formas diversas. De las tres, la solución más banal es la de Pfister, que se contenta con mostrar un busto pixelado de su actor protagonista, que ha volcado su conciencia en la red antes de morir –el viejo sueño de Ray Kurzweil–, en cada pantalla que aparece en el encuadre. Más elegante es la representación de lo inefable electrónico en *Her*, en la que Jonze mantiene en fuera de campo una posible representación visual de Samantha y funda toda la corporeidad de su sistema operativo en un recurso impalpable: la voz²⁹⁵.

²⁹⁴ Eso debió preguntarse Ari Folman al plantearse una película como *El Congreso* (*The Congress*, 2013), y lo cierto es que su respuesta de que el digital nos está llevando hacia un disfrute polisensorial de la imagen tiene muchas papeletas de ser aproximadamente acertada. No obstante, toda respuesta es aún una predicción.

²⁹⁵ Esto no quiere decir que Samantha sea menos cuerpo, todo lo contrario. Jonze, que podría pasar por un buen lector de Barthes, no se contenta con cualquier voz –o con una voz “electrónica”, como a la que algunas ficciones nos tienen acostumbrados–, sino que busca una voz con “grano”, una voz que con sus flexiones *toque*; una voz, la de Scarlett Johansson, con un “toque” peculiar.



Pero de todas, las más interesantes son las películas de Mamoru Oshii, ya que en *Ghost in the Shell* (1995), especialmente en *Ghost in the shell II: Innocence* (2004), la forma de aproximarse a lo inimaginable no es ni el rostro ni la voz, sino la divagación lingüística. Es decir, no aquello de lo que se habla, el sentido “profundo” del discurso; tampoco siquiera el juego combinatorio de citas y teorías; sino la mera forma de la divagación, la deambulación discursiva alrededor de un centro impreciso, inasible, algo que queremos decir pero nos es imposible decir del todo. ¿Cómo expresarlo? Y divagamos...



Efectivamente, es en esos momentos en los que los personajes simplemente divagan, en el discurrir del pensamiento y el estatismo visual, donde lo inimaginable se toca con lo inexpresable. Mientras todo lo visual se detiene, Oshii deja devenir al discurso lingüístico como fuente única de movimiento dentro de la expresión cinematográfica. Un movimiento divagatorio, errático, alrededor de conceptos entendidos como *límites*. Porque cuando hay que dar el argumento definitivo, la respuesta, lo único que resuena es el silencio. Pero, mientras tanto, podemos hablar de ello.

No todo fuera de campo es concreto o imaginario, hay un resto inimaginable, cuya insistencia en el plano es relativa, pero que permanece latente; y el digital no está

haciendo desaparecer el fuera de campo, sino que, de hecho, está ampliando sus límites hacia lo inimaginable y lo está dotando de una fuerza sin precedentes. Dos categorías nuevas aparecen pues como conjugadas en una dialéctica importante: lo *virtual* y lo inimaginable. Lo virtual es esa parte de lo imaginario susceptible de entrar en plano, que insiste en el plano con una intensidad grande, como la fuerza cuántica que hace que los átomos permanezcan unidos, y también esa parte de lo inimaginable que ha permanecido impensada pero que el digital hace posible pensar. Es el padrastro en las mil formas que lo podamos imaginar antes de concretarse –por ejemplo mirando aturdido a su mujer tras haber recibido una bofetada– y también el brazo-cuchilla del T-1000, rescatado de lo inimaginable para enriquecer nuestra imaginación. Es una región que puede insistir débilmente en el campo, como la fuerza gravitatoria, pero que, al tornarse concreto, lo hace con gran fuerza, con la fuerza de imágenes nunca vistas antes. Lo inimaginable, en cambio, es la materia oscura de la que se nutre el fuera de campo virtual pero que retiene un núcleo inagotable por ser esencialmente no audiovisual.

Quizá, lo que verdaderamente demuestre el ejemplo de *Ghost in the shell* es justamente que lo inimaginable no es siquiera de naturaleza lingüística. Ni siquiera mediante conceptos podamos definirlo –conceptos como libertad, verdad, nada o vacío–, aunque a través de ellos nos aproximemos a él como a un límite. Spike Jonze en *Her* lo expresa de una forma muy gráfica cuando Samantha se despide de Theodore para explorar sus capacidades de cuerpo electrónico recién descubiertas:

“Es como si estuviera leyendo un libro y es un libro que amo profundamente. Pero lo estoy leyendo lentamente, así que las palabras están muy alejadas entre ellas y el espacio que las separa es casi infinito. Aún puedo sentirte a ti y las palabras de nuestra historia, pero es en ese infinito espacio *entre* las palabras donde estoy encontrándome a mí misma ahora. Es un lugar que no está fuera del mundo físico, es donde se encuentra todo lo demás que ni siquiera sabía que existía.”

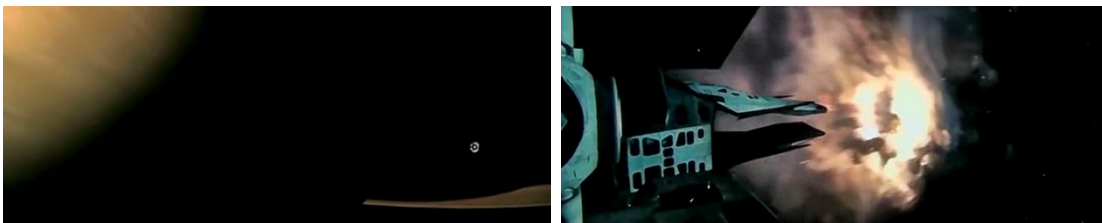
Como el agujero negro de *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) o el monolito de *2001: una odisea del espacio* (2001: *Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968): fuente inagotable de imágenes, incluso con apariencia externa (en la película de Nolan, una esfera traslúcida; en la de Kubrick, un poliedro irregular opaco), con presencia en lo

físico pero que se extiende más allá de las dimensiones al alcance de nuestro conocimiento.



El viaje de Bowman a través del monolito

El fuera de campo inimaginable existía ya en lo analógico, en Ozu o en Tourneur. Como frontera infinita, como *límite*, ha existido siempre. Está tanto en las CGI como en los *pillow shots*. Lo inimaginable es efectivamente el límite que hace posible la imagen y el fuera de campo absoluto que jamás podrá entrar en campo. Sin embargo, mientras que en los *pillow shots* se pensaba como ausencia, el régimen de las imágenes digitales hace posibles aproximaciones a este límite no representables antes.



La película de Nolan transita alrededor de ese agujero negro sin entregarse a él. Es, como su cine, un reducto de resistencia analógica, convertido en la expresión de la supervivencia del relato sobre el sinsentido. La nave viaja junto a planetas que amenazan con engullirlos hacia meras manchas de color, pero la cámara permanece pegada a la nave, aferrada a su chasis. El color trata de llevar la acción hacia lo no figurativo, pero la narración sobrevive: la imagen se adhiere al receptáculo del drama y no se deja vencer hacia lo aterrador de lo informe. De ahí que Nolan sea tan preciso en sus arquitecturas, de ahí que sea minuciosamente obsesivo a la hora de construir un engranaje quasi-científico

para su ficción. Ante la amenaza de lo inimaginable Nolan se revela como un malabarista de la justificación racional.



“No nos trajeron ellos, nos trajimos nosotros mismos...”

Interstellar muestra el centro oscuro como una habitación llena de libros y códigos que descifrar. Todo sucede por una razón. Todo es demostrable si este lado de la ecuación es igual al otro lado, si todo está hecho a la medida del hombre. Para Nolan no hay “seres” más allá de las estrellas que nos ayuden a superar nuestro estadio evolutivo, como parecía suceder en *2001: Una odisea del espacio*. Esos seres en fuera de campo no somos sino nosotros mismos, probablemente los supervivientes del “Plan B”, la colonia humana engendrada artificialmente en otro planeta tras la aniquilación de toda vida en la Tierra, evolucionados hasta el punto de ser capaces de controlar el tiempo. En *Interstellar* la oscuridad es un espejo cuyo reflejo es fiel, aunque esté codificado.

Esta película debe mucho a la de Kubrick. Sin embargo, hay algunas diferencias importantes entre las dos, sobre todo a la hora de adentrarse en lo oscuro. Allí donde Kubrick se emplea a fondo durante minutos en convertir el viaje a través del agujero negro en una montaña rusa de luz (filmada con una técnica fotográfica llamada *slit-scan*), Nolan reduce la expresión filmica a fragmentos del cuerpo de Cooper flotando por el espacio, algunos reflejos de una luz de origen indefinido y el sonido de la respiración entrecortada del protagonista. Parece como si la ambición discursiva de Nolan fuese una reacción o un retroceso ante la aterradora intuición de que hay un resto inimaginable que ninguna representación puede mostrar, aunque haya una cierta parte de ese ámbito que pueda representarse de manera insuficiente. Mientras que Kubrick se entregaba apasionadamente a los juegos de luz y color, Nolan prefiere dejar lo que rodea a su protagonista en un fuera de campo inaccesible del cual sólo percibimos huellas.

Aquí es donde el cine de Nolan es más interesante, por contradictorio. Por un lado es perfectamente consciente de los abismos de la representación. Por otro, se aferra a la narración como nadie sin aventurarse en ellos, filmando sólo aquello imaginable. Nolan vuelve virtual el corazón del agujero negro, en cambio David Lynch despierta en el seno de lo concreto, en el centro del campo mismo, un agujero negro, una apertura a lo imaginable. En este sentido, quizá ninguna otra película haya viajado hasta confines del universo más lejanos que *Inland Empire*, y puede que la película de Lynch sea la *space opera* definitiva.

2.6 *Mediterranéé*, *The girl with the dragon tattoo* y Godard: desarrollo serial

a) *Mediterranéé* y las series

José Antonio Palao, contra las teorías que durante el siglo XX emergieron para abolir la figura del sujeto del ámbito del discurso, escribe:

“[El encuadre] es una respuesta frente a una catástrofe perceptiva de primer orden, el *giro copernicano*. [...] No se trata de que el encuadre y la perspectiva modelicen nuestra visión del mundo; se trata de que el mundo moderno, el mundo-imagen no puede ser percibido más que de esa forma, en secciones encuadradas.”²⁹⁶

El giro copernicano, aquella revolución filosófica que marca el comienzo de la Modernidad, problematiza la idea de un gran plano general que muestre la totalidad. Así, el mundo humano se vuelve colección de fragmentos encuadrados. La percepción de la realidad es, pues, un trabajo de montaje. Esto no implica necesariamente la presencia de un sujeto ilustrado plenamente autoconsciente y dueño de sí detrás de dicho trabajo, aunque la filosofía haya estado marcada por dicho ideal durante siglos. El sujeto no se define más allá de esas operaciones de encuadre y montaje: *un cuerpo que mira*, un cuerpo afectado, que siente, que desea. El sujeto no impone sus categorías al mundo, sino que mundo y sujeto se codeterminan en dichas operaciones. Sólo hay sujeto y mundo si hay encuadre y montaje. El mundo contemporáneo se dirime en esta permanente deriva sin privilegios en el pliegue entre lo micro y lo macro. Lo humano es, verdaderamente, una cuestión de encuadre que bien podríamos llamar “experiencia”.

La foto y el cine se revelan, entonces, como los hijos más directos de esta condición humana. Los cuerpos que sienten y el cuerpo del mundo se anudan, sin confundirse, justamente en esos lugares cruciales que son el encuadre para la foto y el encuadre y el corte para el cine.

²⁹⁶ PALAO ERRANDO, José Antonio, *La profecía de la imagen-mundo*, op. cit. (p. 23)

“Una imagen nunca está sola, llama a otra” decía Godard. Es decir, la consecuencia más directa de la fragmentación en el cine es que las imágenes se dan *en serie*. Y esto es así debido a los efectos de desencuadre y a la influencia del fuera de campo, como hemos visto. Pero también puede entenderse esta naturaleza serial como fruto de un proceso de producción que Walter Benjamin ya puso en primer plano en su seminal artículo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*²⁹⁷. El hecho de que dicha reproductibilidad fuera maquinal y no ya artesanal tenía consecuencias muy importantes. Para empezar, la pérdida de su originalidad. La película es refractaria al concepto de origen, ya que no depende de un soporte, como un cuadro, no está en un lugar concreto, en una copia concreta, tanto como en todas las copias a la vez (algo que se acentúa infinitamente en el entorno digital). Por lo tanto, la reproductibilidad técnica conlleva lo que él llamó “pérdida del aura”, o pérdida de todo aquello que hace a un producto cultural único, de su “aquí y ahora”, y de su valor cultural en favor de su valor de exhibición.

Esta cara de la serialidad está relacionada con la cadena de montaje industrial fordiana y los cuerpos dóciles foucaultianos. Para Foucault, la sociedad industrial había hecho con los cuerpos algo similar a lo que para Benjamin hizo con la obra de arte: el obrero, despojado de toda su condición humana (despojado de su aura), se encontraba inserto en una cadena de producción en la que se le identificaba únicamente con la función que desempeñaba, susceptible de una evaluación mercantil. Las imágenes, para Benjamin, están igualmente insertas, ya sin valor cultural, en unos mecanismos de exhibición de masas que pueden desembocar en consecuencias terribles: el fascismo. De hecho, la estetización de la vida pública que Benjamin identificaba como principal síntoma del fascismo es el lugar en el que cuerpos dóciles e imágenes sin aura se encuentran: es *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl (*Triumph des willens*, 1935), las masas de cuerpos organizados caminando hacia el fin común (la guerra)²⁹⁸.

²⁹⁷ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, *op. cit.* (pp. 17-57)

²⁹⁸ “Es el ritmo, el ritmo de lo orgánico lo que predomina en este escenario de Nuremberg. La relación entre cercanía y lejanía se resume en el sentimiento de fascinación, de atracción y temor que provoca. Porque son cuerpos humanos, pero se usa una técnica de deshumanización [...]: la presentación de una totalidad que realiza, aniquilando, al individuo.” (MOLINUEVO, José Luis, «Entre la tecnoilustración y el tecnoromanticismo», en HERNÁNDEZ, Domingo (comp.), *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 81)



“Nunca estuvimos en las trincheras,
nunca sentimos el rugir de las granadas sobre nosotros...
¡Pero somos soldados!”

Sin embargo, la serialidad también tira del cine hacia lugares muy diferentes, tiene otra cara: los efectos de desencuadre y fuera de campo implican que la imagen cinematográfica sólo puede existir en series, que las imágenes generan una tensión centrífuga alimentada por el deseo, a la vez satisfecha y desatada por el montaje. Hay un resto inagotable en el fuera de campo que nunca deja de tirar de la imagen hacia sí —una imagen cinematográfica nunca deja de “llamar a otra”— y hay regiones no conjuntables dentro del encuadre que impiden que el plano adquiera la categoría de signo, por lo tanto impiden que con cada repetición el plano vuelva como sí mismo. Por un lado, el desencuadre y los “entres” tiran de la imagen hacia el fuera de campo y la inagotabilidad del discurso. Por otro, la cadena industrial y los cuerpos dóciles recogen en torno a sí figuras de un código (“plano general”, “primer plano”, “plano de conjunto”, “plano-contraplano”...) que puede funcionar como lenguaje y transmisión de un sentido definido, la clausura de un discurso. Así, la serialidad muestra su doblez: ningún plano efectivo podrá nunca clausurar el discurso filmico, no obstante, un “primer plano”, o un “plano general” puede funcionar como un signo gramatical dentro de una sentencia discursiva con sentido definido.

La naturaleza del cine se dirime, pues, entre dos fuerzas contradictorias: una hija de su condición industrial, la otra de su condición fragmentaria y desencuadrada. Si la

cadena de montaje fordiana (y antes que ella la tayloriana²⁹⁹), atribuía a los cuerpos un valor funcional intercambiable era porque retiraba de ellos todo resto de distinción, los volvía entidades vacías depositarias de un significado concreto dentro de la cadena (de la frase). Los cuerpos dóciles son pues redes de cuerpos organizadas cuyo único fin es cumplir una función dentro de la estructura social, bélica o de cualquier otro tipo. Lo que interesa aquí es que la fuerza de repetición serial devuelva una y otra vez lo mismo, que nada altere las funciones parciales del engranaje.

¿Puede aplicarse esto a las imágenes cinematográficas? Por supuesto, lo vemos a diario en los departamentos de dirección de las escuelas de cine: cuando se las trata como signos de una gramática filmica. Cuando el primer plano *sirve* para decir tal o cual cosa y el plano general para tal o cual otra, y no permitimos que sus efectos de desencuadre y sus regiones no conjuntables alteren sus funciones parciales dentro de la estructura significativa. Cuando la escala de planos y las figuras del *raccord* funcionan como un sistema organizado. Entonces puede decirse que una película empieza y acaba, que tiene un primer, un segundo y un tercer actos y que describe un arco del personaje entendido como héroe de la narración. En el límite, a lo que aspira el cine entendido como *organismo*³⁰⁰ es a la abolición del fuera de campo, a que la última imagen deje, por fin, de llamar a otra. A la clausura de la representación: *The End*.

Sin embargo, cuando las potencias del fuera de campo no se extinguen por completo y el cuerpo del cine no actúa como organismo sino que retiene una cualidad no organizable que atenta contra el sentido estable y la homogeneidad, lo que se produce es, además de un efecto serial –ya que las imágenes exigen no detener su desfile *ante* nosotros–, un efecto de multiplicidad –ya que las series no pueden dejar de resonar *en* nosotros–, en una sinfonía de ecos y correspondencias. Todo inicio y todo final aparecen así como aleatorios (podría haber empezado en otro momento y no tendría por qué acabar así) y los personajes ya no describen arcos ni personifican un cambio de carácter, sino

²⁹⁹ La diferencia fundamental es que el fordismo lleva consigo una cierta aceptación por parte del obrero de su alienación como fuerza productiva gracias a un leve acceso al capital y a la aparición de la clase media. El obrero fordiano es un cuerpo adocenado que se contenta con migajas.

³⁰⁰ “El organismo es el que codifica, el que agarrota los flujos, los combina, los axiomatiza. [...] Lo que [Artaud] llama la crueldad es un proceso de descodificación. Y cuando escribe «toda escritura es una porquería» quiere decir que todo código, toda combinatoria termina siempre por transformar un cuerpo en organismo.” (DELEUZE, Gilles, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires, 2005, pp. 32-33)

que erran, balbucean y se dejan llevar por impulsos imprecisos, hasta el punto de que ya nos es difícil llamarlos “personajes”, dada su falta de coherencia interna, son más bien restos del naufragio de la gran nave del cine arrastrados por la corriente de sensaciones de la imagen contemporánea.

Mucho se ha hablado del auge de lo serial en el audiovisual actual, lo cual no es sino síntoma de una salud cada vez mayor del fuera de campo. La popularidad de las series televisivas, las trilogías, los *spin-off*, los seriales de superhéroes, los *crossovers*... Todo ello responde a la cara de lo serial que tiende a la ampliación de universos homogéneos, a la exploración detallada de mundos cohesionados. Sin embargo, la otra cara de lo serial también está en auge, aquella que no sólo genera una cadena de causas y efectos, sino que provoca desencajes, desdoblamientos, pliegues, reflejos, trasfondos... “Me verás una vez más si haces bien. Me verás dos veces más si haces mal...”, decía aquel cowboy misterioso al personaje de Justin Theroux en *Mulholland Dr.* Las series pueden clausurarse o subdividirse dialécticamente hasta el infinito. Aquiles a la vez adelanta sin esfuerzo a la tortuga y le va a la zaga eternamente.

Para presentar su modelo de cine paramétrico, David Bordwell acudía al serialismo y el estructuralismo. Reconociendo sus diferencias fundamentales (el estructuralismo es un modelo lingüístico-filosófico que estudia las estructuras subyacentes a todo ámbito cultural, mientras que el serialismo, aplicado sobre todo a la música, es una estrategia de creación), Bordwell señalaba que ambos hacían descansar todo el peso de la significación sobre relaciones intrínsecas de los elementos implicados en la composición o en el ámbito cultural, y no en su capacidad representativa³⁰¹. Es decir, los elementos en sí no tendrían un valor específico sino en relación con otros elementos de la estructura o de la serie. Pues bien, estas “relaciones” entre elementos son definidas por Bordwell como funciones de *parámetros*.

El primero en distinguir estos parámetros en la expresión fílmica fue, como ya hemos visto, Noël Burch, cuya teoría inspira la de Bordwell. Para Burch los parámetros estaban dispuestos en dialécticas simples (por ejemplo, “duración-legibilidad” –en lo

³⁰¹ “El estilo necesita gobernarse únicamente por coherencia interna, no por la función representativa.” (BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, op. cit. p. 276)

referente al formato de la imagen— o “borroso-nítido”) o en conjuntos dialécticos más complejos (como las seis direcciones del fuera de campo o la escala de planos)³⁰². El cine paramétrico sería pues aquél que no asume los parámetros filmicos en sus leyes comúnmente aceptadas, sino que se da a sí mismo la ley según combinaciones novedosas de estos y por la única razón de explorar dichas combinaciones, sin atender a necesidades del argumento. No obstante, eso no quiere decir que este cine confíe su expresión a la aleatoriedad. El efecto estructural sigue siendo fundamental. En este punto es en el que Bordwell y Burch difieren al referirse a *Mediterranée* (1963), de Jean-Daniel Pollet y Philippe Sollers. Para Burch ésta no retiene ya ningún efecto estructural, “la puesta en presencia de las imágenes obedece a una especie de empirismo absoluto, una especie de fe ciega en «que siempre saldrá algo»”³⁰³. Sin embargo, Bordwell sí le reconoce un valor:

“La mayoría de los planos son tópicos de «lo mediterráneo», y es parte del objetivo del filme recombinar imágenes de forma que se vacíen de sus asociaciones estereotipadas.”³⁰⁴



³⁰² “Aquí «dialéctico» se refiere a «la organización conflictiva a la que estos parámetros elementales se han sometido». Los polos de los parámetros seleccionados son, en efecto, alternativas paradigmáticas.” (BORDWELL, David, *op. cit.*, p. 279) En lo que ni Bordwell ni tampoco Burch parecen incidir lo suficiente es en el hecho de que estas “alternativas” no son nunca elecciones simples. Uno no elige como cineasta entre una imagen borrosa o una nítida. No hay nunca una imagen totalmente borrosa ni una imagen completamente nítida, su apariencia surge siempre en un punto del pliegue en el cual ambos polos están implícitos de una u otra manera.

³⁰³ BURCH, Noël, *Praxis del cine, op. cit.* (p. 78)

³⁰⁴ BORDWELL, David, *op. cit.* (p. 278)



Mediterranéé: crear desde las ruinas.

Así, más que una función constructiva, lo que Bordwell reconoce en la película de Pollet y Sollers es un ejercicio destructivo que debilita los vínculos que unen a las imágenes en el cine convencional. Ciertamente, los autores han querido explorar el efecto de combinar varias series sin vínculos específicos, más allá del mar (metáfora de lo impreciso). Como un puzzle sin dibujo cuyas piezas no acaban de encajar entre sí, siempre con una pista falsa. Siempre restando una casilla vacía. Pero esa *holgura* que las imágenes poseen en sus relaciones no impide que puedan establecerse vínculos, y la presencia del azar no tiene por qué ser una cualidad negativa o banal, sino una verdadera fuerza creativa.

Para Pollet y Sollers se trataría de hallar en el interior del discurso fílmico de nuevo la imagen como aquello que siempre llama a un otro, que nunca se clausura³⁰⁵; de desarticular las nociones académicas y reestructurar la cadena de imágenes en función de un juego³⁰⁶ con parámetros muy simples de la expresión cinematográfica: el montaje paralelo y la relación dialéctica entre la imagen y el sonido. La influencia benjaminiana es evidente aquí, la dialéctica imagen-sonido es la fundamental en lo que concierne al realismo cinematográfico (*Mediterranéé* no deja de ser una propuesta realista, que busca

³⁰⁵ “Un discurso frenado antes de la palabra”, reza el comentario de Sollers.

³⁰⁶ En esta estrategia lúdica es donde la película encuentra su relación positiva con el azar, no tomado éste como una mera casualidad irreflexiva –en el sentido que le daba Burch– sino como una fuerza creativa de posibilidades insospechadas, susceptibles de constituir estructuras y significados válidos: “Las piezas del juego son recogidas y lanzadas, las mismas y diferentes, de la misma manera y diferentemente.”

dar una imagen más “fiel” y por tanto menos “dirigida” de la realidad³⁰⁷), y el montaje paralelo es la estructura germinal de la oposición dialéctica entre dos series de imágenes cualesquiera. En términos, no ya de Benjamin, sino de Deleuze y Guattari, también podríamos decir que la película de Pollet y Sollers, con la exploración de los vínculos más simples en sus formas más débiles, es una tentativa de hacer emerger el Cuerpo sin Órganos del interior del organismo (al fin y al cabo, el montaje paralelo y la dialéctica imagen-sonido no son sino figuras del discurso filmico más común). Es, en definitiva y en otros términos, algo similar a la virtud que Bordwell resaltaba: vaciar las imágenes de su cualidad de estereotipo o cliché.

El Cuerpo sin Órganos quiere hallar el primer plano en el plano general, encontrar el contraplano en el plano de conjunto. Relanzar las piezas, proponer soluciones nuevas. Y *Mediterrané*e supone una imagen en el extremo de esta voluntad, reduciendo la expresión a los parámetros más simples y entregándose por completo al juego serial del Cuerpo sin Órganos. No obstante, en la dialéctica organismo-Cuerpo sin Órganos nunca podemos situarnos del todo en uno de los polos, aunque determinadas películas estén más de un lado que de otro, y podríamos evaluar la posición del filme en el pliegue que describen sus conceptos en función de otra dialéctica diferente pero íntimamente relacionada con ella: *convergencia-divergencia*.

Toda película se desarrolla según una sucesión de convergencias y divergencias, que pueden ser dramáticas (enigmas que se resuelven o acciones que se emprenden), estéticas (elementos visuales o auditivos que convergen en un encuadre o que se dispersan más allá del mismo), lógicas (afirmaciones acerca de la naturaleza de la imagen y el lenguaje, o destrucción de clichés)... Es decir, hay momentos de la película en los cuales el sentido se coagula, se descubren cosas, conocemos más a los personajes, la trama, el propio cine o incluso el pensamiento en virtud de una concentración de elementos en un instante, en un suceso o en un acontecimiento visual o auditivo. Otros, en cambio, en los que se generan preguntas por las cuales los personajes emprenden viajes que los distancian de una situación de reposo, o la trama se vuelve incomprensible por un momento esperando que una nueva concentración resuelva el enigma, o el medio

³⁰⁷ Efectivamente en la ambición de Pollet y Sollers puede resonar el ideal baziniano de la ambigüedad de lo real. Sin embargo, los medios de lograr esta ambigüedad son muy diferentes: no hay ya un criterio de continuidad, sino una aceptación afirmativa de la fragmentación y el montaje.

cinematográfico se nos hace extraño e incomprensible, o incluso el propio pensamiento se nos hace extraño e incomprensible...

En este sentido, *Mediterrané*e estaría para nosotros, al menos por ahora, en el extremo de lo divergente, aunque establecería puntos azarosos de convergencia, vínculos débiles. “Elementos neutros, traspuestos y reafirmados con decisiva intensidad, evolucionando juntos hacia un acorde contrariado y sordo. [...] En la perspectiva de la conjunción, de la yuxtaposición final”, reza el comentario de Sollers. Sin embargo, es una conjunción que nunca llega, o que si llega siempre se relanza, infinitamente. En sus propias palabras: “Contra toda expectativa, un reflujo irresistible, un recomienzo más largo. El movimiento separado de sí mismo, ahora distribuido entre las distancias y los roles, del otro lado, continúa la trama de su función incansable.”

b) *The girl with the dragon tattoo* y lo multiserial

Sin embargo, el momento de máxima potencia de una relación dialéctica no es cuando estamos en un extremo, sino siempre aquel en el que encontramos la indecibilidad, aquel en el que nos es imposible afirmar si estamos de un lado o del otro del pliegue dialéctico. El punto justo que define una singularidad, un agujero negro: un *límite*³⁰⁸. El límite siempre viene demarcado por lo indecible³⁰⁹. Según esto podemos enfrentarnos a un nuevo ejemplo extraído de una película de concepción, por otro lado, eminentemente clásica³¹⁰: *The girl with the dragon tattoo* (David Fincher, 2011).

Si *Playtime* era muestra de un trabajo de convergencia de series de acciones en el interior del plano, si el montaje anudaba separando diversas tramas narrativas en una misma imagen, si operaba la ambigüedad por el montaje dentro del plano, la secuencia de

³⁰⁸ En efecto, si un concepto puede ser concebido como un límite es porque, en el fondo, no es sino un producto dialéctico, una “dialéctica detenida” –que es como Didi-Huberman define las imágenes a partir de Benjamin–; contiene intensivamente los efectos de una singularidad.

³⁰⁹ Lo indecible es el efecto de lo que Deleuze llamó “paradoja” en *Lógica del sentido*. Lo paradójico para él también guardaba una relación intensa con lo serial y no deja de ser la expresión de la fuerza con la que el Cuerpo sin Órganos tira del pensamiento hacia sí.

³¹⁰ Ésta es una de las características fundamentales de la imagen contemporánea digital: lo que Lipovetsky y Serroy definieron como “multiplejidad”: su cualidad multifacética. Lo veremos con detenimiento más adelante.

apertura de la película de Fincher condensa en tres minutos las posibilidades de una concepción dialéctica del montaje *entre* planos. Y lo hace, justamente, explotando la dialéctica convergencia-divergencia en su punto límite.

Lo primero que salta a la vista es que, gracias a su concepción extremadamente convergente de series de elementos representativos de la narración, resulta muy descriptiva cuando ya conoces el desarrollo de la historia y extrañamente sugerente y ambigua –*divergente*– si se la descontextualiza³¹¹. La violenta cascada de imágenes – violentamente acentuada por la excelente versión del *Inmigrant song* de Led Zeppelin a cargo de los compositores de la banda sonora Trent Reznor y Atticus Ross– por la que se ve lapidado el espectador dispara las conjeturas y expectativas de tal manera que uno ya entra en la película a la vez conociendo y desconociendo a quien será el personaje más interesante y verdadero vórtice de la narración, Lisbeth Salander.

David Fincher ha sido siempre especialmente sensible a las flexiones de la imagen y las reflexiones del cuerpo. En su filmografía a veces la realidad se convierte en imagen simulada, como en *The game* (1997); otras es imposible hacer encajar la imagen y la realidad, ponerle un rostro al cuerpo, como en *Zodiac* (2007); y otras el cuerpo es signo de una imagen que se quiere superior, que lo vislumbra y parece manejarlo todo desde las alturas, como en *Se7en* (1995). A veces el cuerpo contiene un otro (cuerpo) dentro de sí, como en *Alien 3* (1992); y otras el propio cuerpo está invertido con respecto a los otros como en *El curioso caso de Benjamin Button* (*The curious case of Benjamin Button*, 2008).

En la secuencia de apertura de *The girl with the dragon tattoo*, el cuerpo y la imagen (digital) parecen encontrarse en un (no-)lugar sombrío que define el tono general de la película, pero también nos dice algo acerca del mundo (nuestro mundo) en el que se desenvuelven o tratan de encontrar su lugar los personajes, que no es otro que el de la realidad sobredimensionada por los ordenadores, Internet, las cámaras de seguimiento y

³¹¹ Esto es así porque la apertura puede operarse sobre toda imagen si se la extrae de su contexto habitual. La apertura es la operación correlativa a la dialéctica en el nivel hermenéutico, es a la interpretación lo que la dialéctica es a la creación. Dialéctica y apertura se coimplican.

los medios de comunicación; la del *espacio aumentado* de Lev Manovich, un mundo de fronteras ampliadas digitalmente³¹².

Desde los estudios californianos Blur –encargados de traducir digitalmente las directrices de Fincher– explican así la génesis y el desarrollo del proyecto:

“Blur broke the Trilogy down into quintessential moments that could be translated through iconic imagery from the books, i.e.: a pressed flower, an intricate tattoo, a wasp and elements bursting into flame. Those moments were distilled into vignettes that could be expressed visually. A total of 26 independent vignettes were approved by Fincher to build into the sequence. Each one is a mini-story built entirely in CG, told from a variety of camera angles. [...] There were a total of 252 shots in the 2 ½ minute clip; each cut lasts about a mere 24 frames or fewer. [...] Black ooze came flooding, dripping, clumping, spurting, jetting and pouring in and around everything in frame. This black ‘dream ooze’ was the unifying element that established the look of the piece.”³¹³

Todas las imágenes de la secuencia son efectivamente generadas por ordenador o CGI’s (Computer Generated Images), aunque para algunas de ellas digitalizaran los cuerpos de los actores, Rooney Mara y Daniel Craig, y hay una voluntad de que de esta pequeña obra de orfebre se destile gran cantidad de todo el sentido de la obra: lo que para Fincher eran esos momentos “por excelencia” (“quintessencial”) de la trilogía; más que momentos de la trama, aspectos que han marcado y marcarán la personalidad de Salander.

Si atendemos a la forma en la que está compuesta la secuencia, tal y como explican desde Blur, podemos distinguir varias “mini-historias” que vamos a denominar provisionalmente, siguiendo su propia terminología, “viñetas”³¹⁴:

³¹² Manovich llama *espacio aumentado* a la dimensión que se genera gracias a esas formas espaciales – paredes, estructuras, etc.– llenas de información dinámica en virtud de pantallas y otros adelantos técnicos, así como a las PDA’s, teléfonos móviles y otros dispositivos de ese tipo. Es una dimensión que tiene vocación de continuidad y con un alcance universal. Y también es un espacio de control, a través de los dispositivos móviles, como teléfonos, PDA’s, etc., dispositivos mediante los cuales se extiende el *espacio aumentado*, las personas están permanentemente localizables. (MANOVICH, Lev, “The poetics of augmented space”, en <http://www.alice.id.tue.nl/references/manovich-2006.pdf>, p. 16; consultado el 29 de junio de 2015)

³¹³ WOLFE, Jennifer, “Blur Creates Opening Titles for Girl With the Dragon Tattoo” en <http://www.awn.com/news/visual-effects/blur-creates-opening-titles-girl-dragon-tattoo>. (Consultado el 29 de junio de 2015)

³¹⁴ De las veintiséis con las que afirman haber trabajado desde Blur he podido identificar diecinueve, probablemente por haber fusionado algunas entre sí. Para nuestros intereses no va a suponer un problema. Además, habría que pensar en la música como un elemento también importante, aunque no sea una de la

- La de las texturas o superficies más o menos identificables.
- La de los cuerpos amordazados.
- La del cableado o de la cabeza de cables.
- La de los bustos que observan o se excitan.
- La de las motocicletas.
- La de los cuerpos fundidos o fusionados.
- La de la cabeza quemada (por el ojo).
- La del ave fénix.
- La de los bustos agarrados y desgarrados por manos extrañas.
- La de la cabeza o el busto vegetal.
- La de los cuerpos que se sumergen.
- La de los cuerpos que emergen.
- La del dragón que “nace” del tatuaje.
- La del ojo atravesado por la avispa.
- La de los bustos golpeados.
- La del florecimiento.
- La de las púas que rasgan la piel.
- La de los bustos que vomitan.
- La de los bustos que se sacuden.

Hay de entrada conceptos muy básicos que las imágenes ponen en juego directamente en la construcción formal o con metáforas icónicas arquetípicas: violencia –no sólo la violencia explícita de los golpes sino también la violencia estructural o *sistémica* de los cortes–; ocultación o retraimiento –debido a la oscuridad del conjunto–; sensualidad y sexo muy ligados a la tecnología; maleabilidad, inconsistencia y también transformación. Si nos detuviésemos aquí y ya estaríamos diciendo bastante acerca de lo que va a mostrarse a continuación

viñetas; incluso, en efecto, en la superimpresión de los títulos de crédito. No obstante, por el momento nos quedaremos aquí.

en la película. Si clasificamos las viñetas, traemos a colación diferentes elementos que aparecerán –como las motocicletas, el sexo o los ordenadores–, y advertimos algunos símbolos que tendrán un peso específico en el desarrollo de los sucesos –como las flores o las avispas–, incluso algunos sucesos concretos que marcarán la trama y la psicología de Lisbeth –como la incineración del padre o el amordazamiento de Blomkvist–. También encontramos imágenes-metáfora –esos bustos compuestos de cables o de una maraña vegetal con flores en los ojos, el ave fénix o el dragón que emerge del tatuaje–, así como imágenes pulsionales –los bustos que vomitan monedas o avispas, los bustos desgarrados o los golpeados– que más que un concepto transmiten un estado de ánimo.

Es posible, incluso, que las intenciones del equipo de Blur no fueran más allá, es decir, que pretendieran simplemente anticipar a través de imágenes atractivas elementos de importancia en la trama para su posterior reconocimiento por parte del espectador. Sin embargo, la pieza puede aún decir mucho más, o mejor, *se la puede hacer decir mucho más* poniendo las viñetas en relación. Quizá podamos con ello llegar a cuestiones acerca, no ya de la trama o de la psicología de los personajes, sino de las potencias del cuerpo y la imagen.

El análisis exhaustivo de nuestra secuencia nos ha llevado a la identificación de estas “viñetas”, sin embargo, un primer visionado genera en el espectador una sensación un tanto caótica, o, más bien, de una especie de *caos con sentido*. Un espectador que no ha leído los libros ni visto las anteriores adaptaciones, un espectador “ideal” que no sea capaz de relacionar las imágenes frenéticas que le asaltan con ideas concretas sobre la obra asimiladas con anterioridad, tiene la impresión de que, más allá de los doscientos cincuenta y dos cortes y las diecinueve viñetas, *el todo no está en la suma de las partes*.

Si recuperamos nuestras viñetas nos damos cuenta de que en realidad hay algo así como un trasvase, hay *algo* que pasa de una a otra, que no deja de circular entre ellas. Algo que, además de ponerlas en conexión, efectúa una operación de concreción. Es decir, la viñeta de la avispa nos dice algo acerca de *The girl with the dragon tattoo* porque está puesta en relación con todas las otras viñetas, porque *resuena* en las otras

viñetas. La pieza puede ser interpretada como “un sueño de Lisbeth”³¹⁵ porque entre ellas hay una resonancia, porque se han puesto en conexión puntos del espacio distantes. Las imágenes que pueblan las viñetas, de manera aislada (una avispa que sale de un ojo; un dragón que surge de un tatuaje; una flor que florece en un lago), por muy sugerentes que quieran ser, son meros símbolos que se mantienen en el terreno de una generalidad elusiva –¿qué es la violencia si no se ejerce sobre este cuerpo?, ¿qué la sensualidad si él no es tocado a través de estos ojos?–, en una esfera que no toca lo concreto si no es a través de la relación. El sentido de la pieza se juega *entre* los símbolos, en la resonancia entre las viñetas. El sentido de nuestros títulos de crédito emerge cuando el rostro desgarrado de Lisbeth se opone a un florecimiento. Ahí es cuando sobrevienen ideas complejas o concretas como la de resurgimiento tras los abusos –o también de una cierta delicadeza bajo la dura capa superficial–, aspecto importante de la fuerte personalidad de la protagonista.

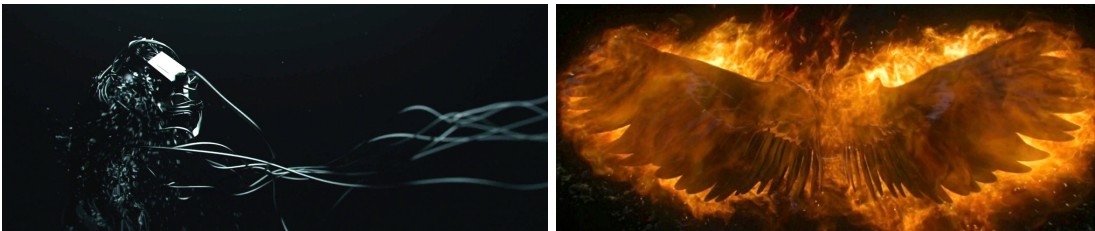


No obstante, se puede argüir, efectivamente, que las viñetas tomadas por separado poseen ya un sentido en relación a la obra. Es cierto que la imagen de un dragón desgarrando el tatuaje de Lisbeth, tomada así, tal cual, dice mucho acerca de su temperamento. Pero si esto es así es porque ya hay en ella algo así como una síntesis, como dos viñetas que se cruzan en este punto: los dragones y los tatuajes. Además, si, como hemos dicho ya, puede considerarse esta secuencia inicial como si fuese una pieza independiente de *The girl with the dragon tattoo*, y extraerse con ello sentidos diferentes, es porque se puede efectuar una síntesis diferente, puede operarse con ella como si ella misma en su totalidad fuese una viñeta opuesta a otra: la “viñeta” que ponen los intereses

³¹⁵ Ésta es la interpretación más extendida por la red, alimentada por declaraciones de los propios creadores: “David drove the process with a desire to convey a buried story, a fever dream covered in black primordial ooze, through the visuals.” (WOLFE, Jennifer, *art. cit.*)

de partida del espectador. Un espectador que no sabe nada de lo que le espera posteriormente es incapaz de abstraer un sentido que diga algo de Lisbeth, sencillamente porque desconoce quién es ella. Si cortásemos la proyección en el minuto 3:20 de la película, este espectador ingenuo tendría mucho más que decir acerca de su propio mundo que sobre la saga *Millennium*, si es capaz de verbalizar algo en absoluto.

En un primer lugar, hemos analizado las imágenes y las hemos agrupado por viñetas, un grupo de viñetas con resonancia. Además, nos damos cuenta, en segundo lugar, de que esas viñetas no resuenan por igual las unas en las otras, hay algo así como un orden que hace que unas resuenen más en otras y menos en el resto. Dos viñetas se solapan, entonces aparece una tercera y la primera desaparece, hasta que aparece una cuarta y se solapa con la tercera y la segunda; o bien el sistema colapsa y todo vuelve a empezar (como en el minuto 1:00 de la pieza, con la cabeza de cables que se detiene un instante para dar paso a unas chispas, preámbulo del ave fénix).



Asimismo, existe un desarrollo general que parte de una cierta abstracción inicial –con una masa acuosa deslizándose por superficies más o menos identificables–, se mueve a través de la formación de figuras determinables –los cuerpos humanos, por supuesto, pero también el dragón o el ave fénix–, hasta llegar a la destrucción de esas figuras, concretamente de los rostros y los bustos, bien por la violencia infligida sobre ellas, bien por el surgimiento desde el interior de otras figuras –verdaderos *aliens* como las flores o la avispa– que las desgarran.

Observamos que para tratar de interpretar la pieza hemos propuesto una cierta sistematización, una cierta “estructura”; es una manera muy común de operar, quizá la única manera de interpretar. Pero, además, hay un elemento que hasta ahora hemos obviado, un elemento que no constituye en sí mismo una viñeta porque las surca a todas. Que pertenece a todas y cada una de ellas pero está a la vez, por así decirlo, más allá de

ellas. Un elemento que, como decían desde Blur, “unifica” todo, o más bien lo conecta: una masa viscosa, de color oscuro brillante, que quizá podría ser identificado como aceite, petróleo o algún tipo de carburante pero que no responde del todo a sus características; *podría ser pero no es del todo*. Una masa maleable que baña los cuerpos, que los sumerge, de la cual emanan los cuerpos y a la vez emana de los cuerpos (por el ojo o la boca). Una masa sin sentido que a la vez posibilita la aparición de sentido en la pieza pues conecta todo, hace que las viñetas resuenen las unas en las otras, compacta o fija la estructura.

La aproximación que hemos desarrollado hacia la noción de Cuerpo sin Órganos nos vino introducida, vía Bordwell y Burch, por el estructuralismo (y su descendiente: el serialismo musical). Pero ¿qué es una estructura? El estructuralismo entendía la estructura de la manera que bien describe Michel Serres:

“Una estructura es un conjunto operacional de significación indefinida que agrupa, en cualquier número, elementos cuyo contenido no se especifica y, en número finito, relaciones cuya naturaleza no se especifica, pero de las cuales se define la función y algunos resultados en cuanto a los elementos.”³¹⁶.

Con su noción de estructura, el estructuralismo estuvo en condiciones de explicar aquella intuición aristotélica –que nos asaltó también a nosotros al visionar nuestra secuencia inicial– de que “el todo no está en la suma de las partes”. Sin embargo, volviendo a nuestra secuencia, nos damos cuenta de que esa modesta estructura no parece poder responder a todos los requisitos que exige el estructuralismo para considerarse tal. No parece que podamos identificar en ella esos “elementos cuyo contenido no se especifica” –pues todo lo que hemos identificado son, efectivamente, contenidos–, ni la “función” de esas “relaciones” –distamos mucho de definir algo así como una función de las resonancias entre viñetas que hemos identificado–, ni mucho menos “resultados” específicos de ningún tipo “en cuanto a los elementos”.

³¹⁶ SERRES, Michel, “Análisis simbólico y método estructural”, en V.V. A.A., *Estructuralismo y filosofía*, Buenos Aires, Nueva visión, 1969. (p. 40)

No obstante, quizá lo que nosotros hemos caracterizado al principio de una manera irreflexiva “estructura” no es sino un ensayo parcial sobre una parcela de un orden más general: una supuesta estructura de las imágenes en movimiento. Así, demostrar que efectivamente nuestra secuencia inicial de *Millennium* es la actualización de una estructura “virtual” implicaría demostrar que efectivamente existe un “lenguaje cinematográfico”. Pero las relaciones paradigmáticas de la imagen cinematográfica son extremadamente débiles, hasta el punto de que podríamos decir, efectivamente, que funcionan únicamente al nivel de la praxis, o de una teoría de la praxis, como la de Burch. En este nivel teórico-práctico, efectivamente podemos hablar de una estructura (escala de planos y leyes del raccord), pero en el nivel puramente teórico de los análisis semióticos son bien conocidas las dificultades ante las cuales nos enfrentamos³¹⁷.

Lo que películas como *Mediterranée* –u otras, como por ejemplo *Elephant* (1989), de Alan Clarke– tratan de proponer es una autoestructuración de las propias imágenes. Reduciendo al mínimo los medios de expresión se trataría en estas películas de inventar nuevas funciones para ellos que no vengan impuestas desde una cierta trascendencia lingüística. En última instancia, la estructura teórico-práctica del lenguaje cinematográfico lo es, ya que reduce las imágenes a lo meramente conjuntable. Se trataría, para esas otras películas, de hacer que las imágenes *resuenen* las unas sobre las otras en lugar de comunicar las unas a las otras, crear efectos de multiplicidad en lugar de generar una cadena de sentido único, estructuras organizativas provisionales más allá del cine, más allá de las “leyes” del cine.

Sin embargo, reconocemos todavía en ellas (por mucho que a Burch le pese en lo que se refiere a *Mediterranée*) una ambición aún demasiado rígida por estructurar. En ellas, la idea de un lenguaje, aunque sea “otro” lenguaje, está todavía demasiado presente en su recursión obsesiva a las figuras simples del lenguaje. Dando un paso más allá de la semiótica, Deleuze identifica en un célebre artículo, un criterio para reconocer el estructuralismo, el criterio *serial*:

³¹⁷ La semiótica fílmica, con Metz a la cabeza, ya se empleó en desmentir la existencia de una estructura de estas características, aunque pudiera hacerse “como si” existiera a fin de estudiar los mecanismos de transmisión de sentido del cine en función de su narrativa.

“Los elementos simbólicos [...], tomados en sus relaciones diferenciales, se organizan necesariamente en serie. Pero, en cuanto tales, se relacionan con otra serie, constituida por otros elementos simbólicos y otras relaciones. [...] Toda estructura es serial, multi-serial.”³¹⁸

José Luís Pardo pone un ejemplo que aún clarifica más este asunto: “«¿Qué es el sentido de una proposición?» Es una pregunta a la que sólo puede responderse con *otra* proposición. La nueva proposición *dice* el sentido de la primera pero no el suyo, que sólo puede ser esclarecido en una tercera, y así hasta el infinito.”³¹⁹ Vemos que ahí no hay una serie, sino dos, la de las preguntas y la de las respuestas, relacionadas por algo así como una *imposibilidad* –la de decir el sentido de todas ellas–, que es a la vez la que las anima y la que impide una respuesta definitiva.

Este punto de vista sobre la estructura (que en el fondo no es sino un síntoma de debilidad de la misma) sí puede alumbrar una cierta relación de semejanza con nuestra “estructura”. Lo que nosotros llamamos en primera instancia, siguiendo la terminología de los creadores, “viñeta” puede llamarse, efectivamente, *serie*, en el sentido en que define una sucesión de estados de un cuerpo en relación con la sucesión de estados de otro cuerpo, que a su vez define otra serie... Y así sucesivamente. Es decir, lo que sí parece que tenemos en la secuencia inicial de la película de David Fincher es una forma “multi-serial” que, además, como ya dijimos, puede considerarse en sí misma una serie cuya identificación y desarrollo implica a su vez la entrada en juego de otra serie, la de los intereses del espectador. Es lo que Deleuze identifica como “creatividad” del estructuralismo:

“Es evidente que la organización de las series constitutivas de una estructura supone una verdadera puesta en escena y exige en cada caso valoraciones e interpretaciones precisas. [...] La determinación de una estructura no se lleva a cabo solamente a través de una elección de los elementos simbólicos de base y las relaciones diferenciales que mantienen; no implica solamente una distribución de los puntos singulares correspondientes; comporta la constitución de al menos una segunda serie que mantiene complejas relaciones con la primera.”³²⁰

³¹⁸ DELEUZE, Gilles, “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”, en *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-textos, 2005. (pp. 237-8)

³¹⁹ PARDO, José Luís, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Ediciones pedagógicas, 2002. (p. 94)

³²⁰ DELEUZE, Gilles, “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”, *art. cit.* (pp. 238-9).

Las series definen “un campo problemático”: las series de las viñetas (y también la serie de la música –ella es la que marca el ritmo del montaje, casi la que efectúa los cortes en la imagen; es ella la que está instaurando lo que hemos llamado “violencia sistémica o estructural”–) y los intereses del espectador: el cuerpo del cine y el cuerpo de quien mira el cine. Hay, pues, películas que se desarrollan en función de series que convergen y divergen en varios puntos para desembocar en la convergencia que finalmente podemos llamar *The End*. También hay películas que no dejan de divergir, de celebrar el Cuerpo sin Órganos (siendo por supuesto *Inland Empire* una de las más representativas). Y también las hay que convergen y divergen a la vez, que van en los dos sentidos simultáneamente, como nuestra secuencia de apertura de *The girl with the dragon tattoo*.

Sin embargo, aquí ya no hay una ambición de trabajar sobre el lenguaje, y en este punto es en el que Fincher es más contemporáneo que Pollet. El ideal de “otro” lenguaje ha sido por completo abandonado y Fincher puede tanto abrazar el clasicismo (como hemos dicho, el resto de la película tiene una factura perfectamente académica) como entregarse al juego multiserial hijo de la imagen publicitaria y el videoclip, todo en la misma película. Es como si Fincher hubiese entendido que, superada la fase en la que el cine se vio regido por el lenguaje, y la fase en la que el cine quiso encontrar otros lenguajes, todas las opciones pueden combinarse lúdicamente para hallar una expresión nueva. Como si hubiese entendido que el desarrollo serial de las imágenes puede operar en favor de la transmisión de un relato en función de figuras habituales de un código (y Fincher sigue siendo un amante de los relatos y un gran contador de historias) o ramificarse rizomáticamente descubriendo singularidades y fisuras allí donde encontramos convenciones.

c) Godard: Cadena de producción y puesta en serie

Aquí, de nuevo podríamos preguntarnos por esa masa acuosa que pone todo en conexión, esa “imposibilidad” que circula entre las series –por no pertenecer a ninguna de

ellas— que podríamos llamar, con Deleuze, “instancia paradójica”³²¹ y que constituye, según él, el sexto criterio para reconocer el estructuralismo, el criterio de “la casilla vacía”:

«Este objeto está siempre presente en las series correspondientes, las recorre y se cuela en ellas, no deja de circular por ellas, de una a otra, con una extraordinaria agilidad. Parecería ser su propia metáfora y su propia metonimia. Las series, en cada caso, están constituidas por términos simbólicos y relaciones diferenciales, pero el objeto parece ser de naturaleza distinta. [...] Consideremos la respuesta psicoanalítica de Lacan: el objeto = x se determina como falo. Pero este falo no es el órgano real, ni tampoco la serie de imágenes asociadas o asociables a él, es el falo simbólico. [...] No aparece como un dato sexual, o como la determinación empírica de uno de los sexos, sino como el órgano simbólico que funda la sexualidad entera como sistema o estructura, y en relación al cual se distribuyen los lugares que ocupan variablemente varones y mujeres, así como las series de imágenes y de realidades.»³²²

El cine no está exento de figuras de este tipo³²³. ¿Qué es el *Zelig* (1983) de Woody Allen sino una instancia así? Un camaleón que circula por la historia del siglo XX, que se escabulle entre las series que definieron su cultura siendo un poco todas pero sin ser del todo ellas, determinándolas sin poder serlo. Padeciendo un exceso de significativo crónico, sin poder ser nunca del todo significado. Mutando constantemente, sin estar aquí donde se le busca y apareciendo allá donde menos se le espera —como en el balcón del Vaticano en una homilía del Papa—.

¿Y qué decir de *Zodiac*, por volver a Fincher? *Zodiac* rompe con cualquier patrón que permita anticipar sus movimientos, eso es lo que le hace inapresable. Se filtra por los

³²¹ “Tres caracteres permiten precisar la relación y la distribución de las series en general. En primer lugar, los términos de cada serie están en perpetuo desplazamiento relativo respecto a los de la otra. [...] En segundo lugar, este desequilibrio mismo debe ser orientado; una de las dos series [...] presenta un exceso sobre la otra [...]. Finalmente, el punto más importante, lo que asegura el desplazamiento relativo de las dos series y el exceso de una sobre la otra, es una instancia muy especial y paradójica que no puede reducirse a ningún término de las series, a ninguna relación entre estos términos.” (DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, *op. cit.* p. 60)

³²² DELEUZE, Gilles, “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”, *art. cit.* (pp. 240-44)

³²³ Ya había dicho Deleuze: “Es como si la obra literaria, o la obra de arte, [o la película,] implicasen este tipo peculiar de objeto que gobierna su estructura. Como si se tratase siempre de averiguar quién es H, o de descubrir una x implicada en la obra.” (DELEUZE, Gilles, “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”, *art. cit.* p. 240)

intersticios de una realidad hecha código³²⁴ para mostrar cómo la búsqueda obsesiva de la identidad lleva al sujeto al declive y la decadencia, cómo la identidad es un puzzle indescifrable: “El sujeto es exactamente la instancia que persigue la casilla vacía: como dice Lacan, no es tanto sujeto como sujetado, sujetado a la casilla.”³²⁵ Sujetados están Avery y Graysmith por esa búsqueda que es, no obstante, ineludible, pues es su constitución como sujetos lo que está en juego. Sujetado también está el cuerpo de quien mira el cine por esta instancia que lo define como sujeto a quien va dirigida la película, puesto en conexión con el cuerpo del cine que la orienta hacia él.

En nuestra secuencia de apertura, el elemento aceitoso no es sino la representación gráfica de lo que une y separa, de lo que pertenece y no pertenece a las series, de la “casilla vacía”. Es la representación de la imposibilidad que anuda el cuerpo del cine y el cuerpo de quien mira el cine. En *Mediterrané*e la encontramos asimismo en el Mar Mediterráneo. En términos generales, ¿qué es en la expresión de la imagen en movimiento “lo que une y separa”? El encuadre y el corte³²⁶: el montaje (incluso dentro del plano, como en *Playtime*), él es la verdadera singularidad audiovisual. El montaje como gestión de fisuras y “entres” y como determinación de la relación entre los cuerpos del cine.

Quien mejor ha entendido esta preeminencia del montaje ya no como convergencia o divergencia, sino como singularidad que define un momento de indecibilidad que anuda los cuerpos del cine ha sido sin duda Godard, al menos a partir de su descubrimiento del vídeo. En él hay toda una exploración de las diferencias entre la cadena de montaje como circularidad o clausura del sentido y el corte y el encuadre como germen de la descontextualización y la revivificación imaginarias. Lo que Godard hace mejor que nadie es hallar la estructura débil tras las estructuras fuertes del cine de ficción³²⁷, arrancar la expresión del terreno de la estructura y llevarlo al territorio de los “agenciamientos” de Deleuze y Guattari. Como si detrás de todo montaje férreo o fuerza

³²⁴ Ejemplar es la secuencia en la que Fincher imprime sobre las imágenes de un mundo en el que lo digital aún no existía un código tridimensional; por medios, evidentemente, digitales.

³²⁵ DELEUZE, Gilles, “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”, *art. cit.* (p. 247)

³²⁶ Si el encuadre y el corte son “el grano” de lo real en la imagen en movimiento, como vimos en secciones anteriores, es evidente que no deja de existir este grano en las imágenes digitales.

³²⁷ “En Godard, lo importante no es el encuadre ni el desencuadre, sino aquello que desencaja el cuadro, como los trazados de vídeo” (BONITZER, Pascal, *Desencuadres*, *op. cit.* p. 88)

cuántica hubiese un montaje débil o fuerza gravitatoria que desencajara la estructura general.

En cada instante podría hacerse “la foto”, por así decir, del Cuerpo sin Órganos como organismo, pero esta foto no dejaría de incomodarnos por el grado de desencuadre que presentaría, por la insistencia en ella de un fuera de campo inquietante. Por eso, más que organismos, el Cuerpo sin Órganos define *agenciamientos*, constelaciones a las que podemos echar fotos, pero de las que jamás podremos trazar ningún mapa. Un agenciamiento está compuesto por un conjunto de elementos heterogéneos –no homogéneos, como las estructuras– que paralelamente definen enunciados potenciales y movimientos de territorialización y desterritorialización. Un agenciamiento no es una naturaleza muerta, sino más bien una escultura de Rodin o un cuadro de Bacon: una composición amenazada de quebrarse o en desequilibrio, una foto desencuadrada.

De ahí que el cine haya sido el ámbito privilegiado del Cuerpo sin Órganos, de los desencuadres: porque el cine no detiene el movimiento, lo registra *en movimiento*. Crea un anti-mapa (ya que el mapa trata de reducir a signos el territorio): un mapa móvil lleno de restos no conjuntables. “La imagen [...] exige ser captada a través del tiempo en todos sus cambios radicales por un aparato que opere con un «objetivo desconcertado». [...] 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.”³²⁸

Numéro deux (1975) supone la primera película totalmente dedicada a la experimentación videográfica en la trayectoria de Godard. A partir de la incursión del vídeo en su filmografía, Godard pone en escena todo el trabajo cinematográfico de combinación de imágenes y sonidos, introduciendo en la diégesis las operaciones de montaje que generan la ilusión narrativa en las películas habituales.

³²⁸ *Ibid.* (p. 62)



Todo montaje (industrial o cinematográfico) *comporta un trabajo*, es una actividad productiva (de bienes y de sentido), y detrás de todo trabajo hay siempre un cuerpo. Si el cine es un trabajo de montaje, cabe pensar que detrás hay también un cuerpo. Pero el cine es un trabajo colectivo, y no en el sentido en que un zapato producido en serie lo es, porque cada operario produce una parte concreta del zapato, o desempeña una función muy concreta dentro de la producción. En un zapato, el todo es siempre la suma de las partes. Pero en el cine no es así. Una película no es nunca igual a la suma de los trabajos concretos de las personas que intervienen en su producción. Hay siempre un resto inasible, un “grano” de lo real, que pertenece al cine tanto como el vestuario, la partitura musical o el trabajo interpretativo de los actores. Un grano que se encuentra incluso en las CGI en virtud del corte y el encuadre.

Godard es quien mejor ha personificado esta imposibilidad de referir las operaciones de significación a un cuerpo único. Poniéndose en escena él mismo como montador sitúa en el origen del montaje ya un doble cuerpo, pues aún hay alguien más que ha de montar las imágenes más allá de la diégesis. No hay un sujeto ilustrado, un “autor”, que domine la significación, sino un cuerpo del cine que trabaja significativamente, que posibilita la función hermenéutica del cuerpo que mira el cine. No hay un discurso único. “Siempre se dice «érase una vez». ¿Por qué nunca se dice «érase dos veces?»”, dice Godard en *Numéro deux*, y lo cierto es que la figura del doble

domina la expresión del filme ya desde su título. Número dos es la mujer, lo femenino³²⁹. El doble es también donde para Artaud se encarnaba la crueldad: el origen es siempre doble, siempre existe una cierta violencia que impide la identidad misma³³⁰. El encuadre ejerce una cierta violencia, pero esa violencia es la que activa el fuera de campo y posibilita la dialéctica.

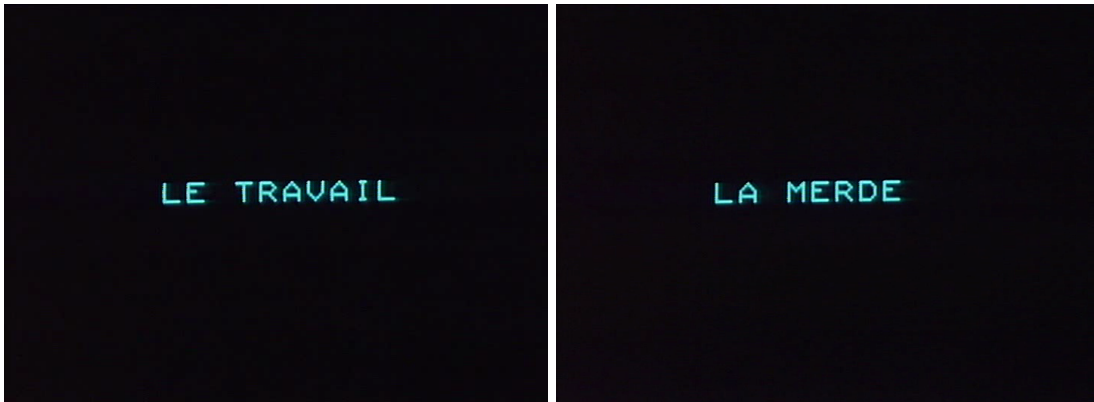
Hay en Godard algo de pensamiento automático (“es una imprenta pero no imprimimos libros; papel, no hay papel; así es como llaman al dinero”), de divagación inconsciente, de cadena significativa, de desarrollo multiserial, palabras unas al lado de las otras, encima y debajo de las otras:

“MOI
TOI
SON IMAGE SON.”

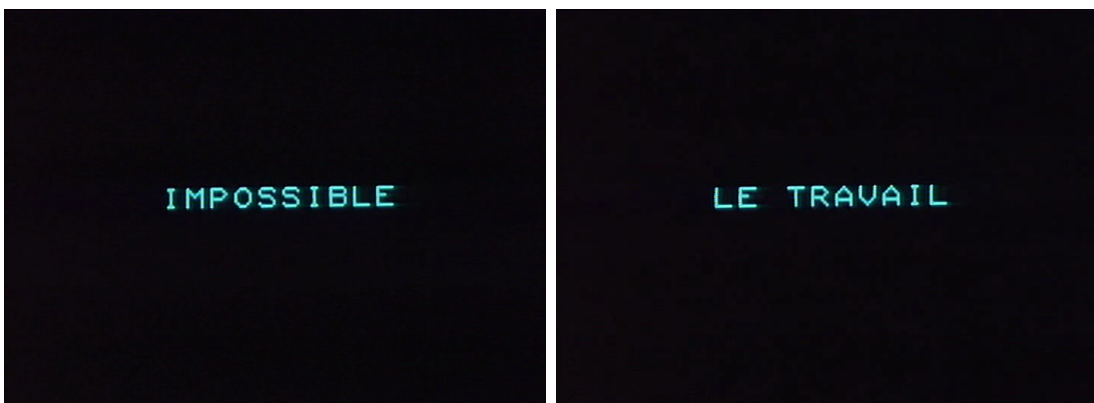
Y esta cadena significativa produce, genera un residuo, un poso. El trabajo es a la vez lo que suma y lo que resta, a la vez sustento de la cadena de producción y máquina que gotea. Dice Sandrine: “Tengo la impresión de que se producía pero que habíamos repartido con antelación la mercancía. En conclusión, se producía con pérdida. ¿Y quién se aprovechaba de eso? No, él no. Alguien detrás de él. Algo entre nosotros. El trabajo.” El *trabajo* para Sandrine es lo que resta, el residuo (“la mierda”), aquello que jamás podrá ser retribuido, es decir, lo que jamás podrá cerrarse con un *The End*.

³²⁹ Para Godard lo femenino funciona siempre como metáfora de lo divergente, de lo no unificable. En *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1980) hay una escena en la que una chica en la calle es forzada por dos chicos a escoger su amante. “¡No escogeré!”, dice ella mientras ellos la agreden. Lo femenino no quiere uno, sino dos. Lo masculino ansía la convergencia, la unificación.

³³⁰ “Machins, machine... [...] Yo y Machins, en acción, somos una máquina”, dice Godard al inicio, en un juego de palabras con el significado de “machin” en francés, que podría ser traducido por algo así como “como se llame”. Así, Godard y “como se llame” trabajan juntos, son dos, no uno solo, haciendo funcionar el cine-vídeo. Y al ser “como se llame” puede ser nombrado de muchas maneras, de ahí los juegos de palabras y nombres: “El interés del *nombrar* y del nombre es precisamente sustraer la palabra a toda categoría de representación y de hacerla comportar a la vez la *dynamis* y la *energeia* de la imagen” (FÉDIDA, P., “Passé anachronique et présent réminiscent. Épos et puissance mémoriale du langage”, *L'Écrit du temps*, n° 10, 1985). “Devolver al lenguaje su imaginación”, dice también Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 170).



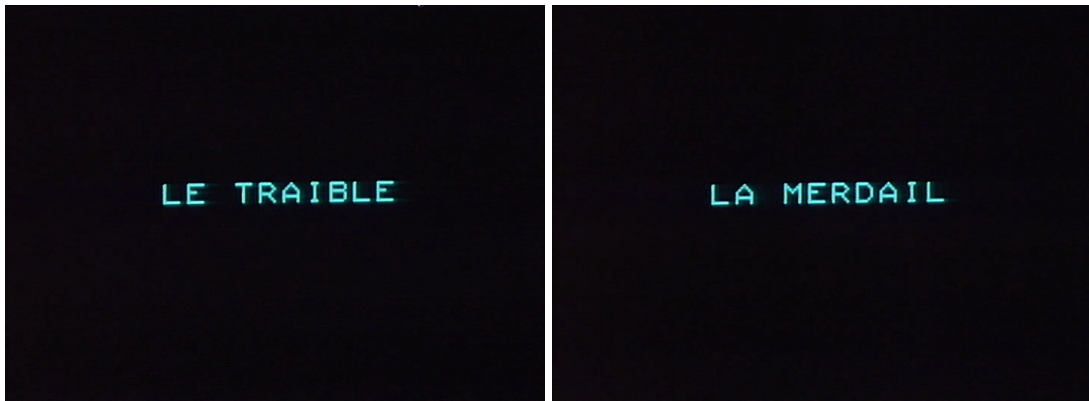
El trabajo también como lo *impossible*, como lo que jamás podrá ser reducido a sentido, comprendido, significado inequívocamente. Serie significante que no encuentra clausura:



Se podría argüir que en Godard sigue latente el ideal del “otro” lenguaje, que él no ha cesado de buscar nuevas funciones para las figuras gramaticales del cine clásico. Y hasta cierto punto esto es así. Sin embargo, por encima de eso, lo que hay en Godard es una ambición por devolver a las imágenes su lugar dentro del código. No hallar “otro” código válido, sino ir contra aquello que Metz decía que una película necesitaba para la correcta transmisión de su narrativa: invisibilizar las imágenes. Para Godard, una palabra es también una imagen³³¹. Godard quiere visibilizarlo todo; código e imágenes, palabras;

³³¹ En este sentido, Godard es digno heredero de Aby Warburg. En palabras de Didi-Huberman: “En tanto «iconología de los intervalos» misma, la disciplina inventada por Warburg se ofrecía como la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos donde, según él, podríamos acabar de «reconstituir el lazo de connaturalidad (o de coalescencia natural) entre palabra e imagen».” (DIDI-HUBERMAN,

todo son imágenes. Los intertítulos en sus películas arrancan un proceso dialéctico que resuena *entre* las imágenes. Leemos “trabajo” y pensamos en ello mientras vemos las imágenes. ¿Cuál es su trabajo, qué producen? ¿En qué trabajan? Las palabras son imágenes justamente por su condición dialéctica, la misma que posibilita la creación de palabras nuevas:



Y todo son imágenes porque nada cesa de “trabajar”, de resonar. Nada está detenido en las películas de Godard. Todo está en deuda permanente, en permanente movimiento. Sandrine y su marido están en deuda pero ésta nunca podrá saldarse porque lo que resta no está de un lado ni de otro de la dialéctica, está en ese no-lugar escurridizo que es el *entre*. La deuda no la ha adquirido Sandrine con su marido, ni su marido con ella. La deuda *está adquirida*, en los dos sentidos a la vez. Como el deseo, que ansía saciarse pero que se alimenta de su propia insaciabilidad. Como el niño que se tapa los ojos ante la escena primitiva pero deja una rendija abierta entre sus dedos.

En *Sauve qui peut (la vie)*, Godard continúa con su exploración de los intersticios de la expresión filmica (algo que no ha dejado de hacer hasta hoy)³³² y vuelve a tratar lo femenino en relación con el trabajo: Natalie Baye interpreta a una escritora (producción de sentido) e Isabelle Huppert a una prostituta (producción de deseo). En esta película,

Georges, “Cuando las imágenes tocan lo real”, en http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf, p. 3; consultado el 29 de junio de 2015)

³³² Ralentís operados sobre la imagen, intertítulos, detenciones de la música extradiegética y comentarios de algún personaje a propósito de la misma... Todo en Godard está para desnaturalizar la representación.

encontramos una escena que ilustra los mecanismos de producción de deseo y sentido cinematográficos. Robert Stam la describía de esta manera:

“We are shown a technocrat’s wet dream –the Taylorization of sexual production. [...] The orgy participants, like assembly-line workers, are reduced to well-defined jerks, twists, moans, and quivers. [...] There are no writhing bodies but only the empty multiplication of sexual signifiers in a kind of caricatural formula of an orgy, an orgy rendered as sign.”³³³

Podríamos interpretar esta “cadena de signos deseantes” como una caricatura de la construcción de la representación del deseo en el cine como organismo. Cada uno de los participantes está destinado a desempeñar una función “audiovisual”³³⁴ dentro de la cadena de producción, y sólo cuando estas “imágenes” se dan en serie y desempeñan una función definida a la perfección, el empresario ve su deseo satisfecho.



“Me pones el pintalabios sólo cuando él te chupe el culo y tú le chupas el culo sólo cuando ella te la chupe. Y tú chupas sólo cuando te ponga el pie en la boca.”

En la escena justamente anterior, hemos visto en plano general cómo una prostituta practicaba al mismo empresario una felación. No vemos en él ningún rastro de deseo satisfecho, ningún indicio del placer, tan sólo la gestualidad de un empresario abandonado al tedio.

³³³ STAM, Robert, “Jean Luc Godard's *Sauve Qui Peut (la Vie)*”, *Millennium Film Journal*, Otoño 1981/1982, num. 10/11. (pp. 198-9)

³³⁴ “Ya tenemos la imagen, ahora vamos a por el sonido”, dice el empresario una vez los “actores” de su fantasía conocen la acción que deben desempeñar.



En cambio, cuando en la “cadena de signos deseantes” los empleados completan la cadena de imagen y sonido, Godard introduce un cambio de planificación. Si antes se había mantenido en un plano medio de conjunto, en el punto justo de la culminación de la extravagante fantasía sexual, introduce un plano/contraplano de primeros planos de Isabelle y el jefe.



Aquí es donde Godard pone en evidencia el deseo en cadena que sus actores están escenificando en la diégesis. Justamente es en la figura del plano/contraplano donde el cine clásico cristalizó los mecanismos del deseo³³⁵. Pero esta escena no es en absoluto una escena “clásica” justamente porque Godard no deja de habitar ese territorio de la indecibilidad en el cual las figuras pueden ir en los dos sentidos a la vez. Para Godard, el plano/contraplano no es sólo la construcción gramatical que culmina el intercambio deseante, sino que, además, funciona como herramienta de sutura discursiva, de decir

³³⁵ BOU, Nuria, *Plano/contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

aquello que quiere decir a propósito del cine. El placer, el deseo, sólo circula en cadena, en el montaje en serie. La serie enlaza las imágenes y los cuerpos en flujos de deseo. El deseo es el que hace que unas imágenes se vuelquen sobre las otras. Sin embargo, Godard es consciente de que toda clausura es una impostura –no muestra la serie completa, la deja en fuera de campo: no hay imagen absoluta, clausura de la serie, sólo fragmentos– y de que la cadena está siempre amenazada de romperse, de interrumpirse –el teléfono no deja de sonar.

Para Godard, los mismos procedimientos que posibilitan la circulación del deseo son también los que pueden clausurar la representación. “A veces no deberíamos utilizar el plano/contraplano. Es como un partido de ping-pong, no es un evento”, dice en el *Scénario de Sauve qui peut (la vie)*. Es decir, cuando el plano/contraplano, o cualquier otra figura filmica, se usa por convención o para clausurar un sentido unívoco deja de producir, de generar. Cuando no se usa para *abrir* la imagen, sino para cerrarla, una figura muere. “Bucear en el sentido opuesto del sentido, en el sentido opuesto de la escritura”, dice también: explorar otras articulaciones imaginarias alternativas en ese momento en el que haríamos un plano/contraplano, como el encadenado³³⁶ y el ralenti³³⁷, pero no para establecerlas como nuevas normas, sino para hacer del código una imagen en perpetua mutación.

El plano/contraplano es una figura contradictoria, el producto de dos fuerzas que tiran de él desde posiciones opuestas. Por un lado, es la ilustración de una separación, de la ausencia del plano de conjunto. Por otro, es una tentativa de conjunción mediante la sucesión. Es la ilustración de una paradoja, de ahí que haga circular el deseo. Igual que él, todas las figuras de la gramática filmica clásica pueden entenderse como tentativas incompletas de satisfacción del deseo y, por ende, su alimento. De ahí que el Cuerpo sin

³³⁶ “Un encadenado nos da la idea de si algo puede pasar. Una imagen es como una puerta. [...] Un encadenado como idea de guión.” Un entre-dos: el volcado en serie, pero no una serie extensiva (imágenes unas al lado de las otras) sino en una serie intensiva (imágenes unas sobre otras). Toda imagen puede leerse entonces como un encadenado, una superposición de infinitas imágenes.

³³⁷ “Ralentizar para ver si algo puede verse, sobre lo que puede decirse algo, que altere el arco del relato.” Ralentizar para ver “el principio de la enfermedad o de la felicidad”. Es interesante ver cómo Godard efectúa un desplazamiento con respecto a Epstein. Mientras que el ralenti en montaje es un método de análisis de las imágenes, el ralenti en rodaje es un método sintético, de creación de temporalidades. Epstein aceleraba la toma de imágenes por segundo como método analítico de los cuerpos, de los rostros y sus expresiones. Godard, en cambio, no acelera la toma de imágenes sino que decelera las imágenes hasta encontrar el fotograma. Así, el ralenti en montaje no es un método de análisis de los cuerpos sino de las *imágenes como cuerpos*, en su movimiento.

Órganos siempre pueda hallar el primer plano en el plano general, el plano/contraplano en el plano de conjunto.

En el fondo, tras esto, hay una cierta idea de realismo: “no una imagen justa sino justamente una imagen” quiere decir también ser fiel a la realidad de la imagen dejando que la imagen despliegue todas las potencias que conserva intensivamente. Justamente ir contra aquello que Woody Allen caricaturizaba brillantemente en *Annie Hall*:



Annie Hall: Pantallas únicas...

- Ponme una risa bien grande aquí.
- ¿Te das cuenta de lo inmoral que es esto?
- Max, tengo una serie de éxito...
- ¡Pero estas añadiendo risas de mentira!
- Dame una risa tremenda aquí, Johnny... Hacemos el show en vivo, frente a una audiencia.
- Sí, pero nadie se ríe porque los chistes son malos.
- ¡Claro, por eso esta máquina es genial!”

Mientras que *Mediterrané*e suponía una tentativa de cine “paramétrico” con una fuerza de cohesión muy débil que se lograba prescindiendo de toda narrativa, pensada para desmembrar el cine como organismo e invocar otro tipo de articulaciones, la secuencia de apertura de *The girl with the dragon tattoo* muestra que sin renunciar a

vínculos narrativos, podemos hallar el punto de singularidad en el que las convenciones estallan, el punto en el que hay tanto estructura organizada, como disgregación, tanta divergencia como convergencia y ya no en busca de una autoestructuración, ni bajo el ideal de otro lenguaje, sino en función de la aceptación lúdica de un no-lenguaje de la sensación.

Godard, por su lado, pone en escena el trabajo por romper las convenciones, por extraer el “otro film” (Cuerpo sin Órganos) de “este film” (organismo) sin por ello provocar una detención significativa, sin dejar que el sentido deje de circular. Sin “decir” algo concreto (“bucear en el sentido opuesto del sentido”) pero provocando un decir incesante. Cuando hablábamos de la apertura en *Playtime* nos referíamos al hecho de que el espectador puede proponer lecturas diferentes con cada visionado y que esas lecturas variarán a lo largo de los años. Efectivamente, pues, *pueden darse lecturas*, estatificar un discurso a propósito de la película. Hay, por tanto, un trabajo del espectador que apunta en esta dirección. Pero, si lo hay, es porque desde el otro lado hay otra fuerza opuesta que tira de la película hacia lo aún no comprendido, hacia un resto incomprensible.

Una película siempre trabaja en serie pero, además, algunas se depositan como un rizoma, de forma multi-serial. Se *abren* al tiempo que se *muestran*. Una imagen puede simplemente llamar a la siguiente y a la anterior, o puede hacer resonar en sí imágenes muy alejadas de ella, e incluso un inimaginable que jamás podrá entrar en ella. El sistema quiere que sus imágenes trabajen en cadena, que cada una cumpla su función, entre la anterior y la posterior, y sigan la dirección y funcionen en el sentido adecuado. El Cuerpo sin Órganos quiere que las imágenes resuenen las unas en las otras, y hagan vibrar en sí el inimaginable que las relanza en todas direcciones.

Hay un trabajo que estatifica, que hace la “foto”, pero no puede darse sin otro trabajo que moviliza. Dice Eisenstein: “el montaje es la expansión del conflicto intratoma”³³⁸, pero, igual que la poesía no es la lengua fuera de la lengua, sino la lengua desgarrada, y el Cuerpo sin Órganos necesita al organismo³³⁹, el montaje no puede

³³⁸ EISENSTEIN, Sergei M., *La forma del cine*, op. cit (p. 217)

³³⁹ “El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. [...] Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo. [...] El organismo no es en modo alguno el cuerpo, el CsO, sino un estrato en el CsO, es decir, un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil. [...] Deshacer el organismo

vencerse al intervalo –ya que dejaría de ser montaje: aproximación y distancia simultáneas–, sino explorarlo bajo las formas más sutiles de su control³⁴⁰. Por eso, incluso en las expresiones más extremas de las potencias inorganizables de la imagen, existen aún puntos de estabilidad, pequeños anclajes. Por ejemplo, en Lynch no deja de haber una cierta adscripción a ciertos patrones y clichés de género.

Ambas operaciones (encuadre y montaje) definen el cuerpo del cine. Un cuerpo virtualmente presente en la película en el agujero negro (o “campo ciego”, en términos de Bonitzer) que para la diégesis es la posición desde dónde se encuadra y desde dónde se monta. El agujero negro que resta en ese mundo, oculto como el corazón del concepto, y que a su vez es el que le da sustento y consistencia. El fuera de campo absoluto, la eterna interrupción de lo diegético, está detrás de la cámara y en la mesa de montaje (o en el moderno ordenador). Y aunque lográramos ver el aparato y a la persona que detrás se sienta gracias a algún dispositivo reflector, esta interrupción seguiría presente en el corte y en el encuadre, seguiría presente más allá de los sentidos concretos atribuidos al corte y al encuadre como la eterna apertura de lo visible a lo invisible. El montaje y el encuadre son el cuerpo del cine, además de los cuerpos que el cine muestra y a los que se muestra. El montaje y el encuadre *dan cuerpo* a la imagen cinematográfica.

nunca ha sido m198atarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones.” (DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas*, *op. cit.* p. 164)

³⁴⁰ En la misma línea define Deleuze el trabajo de la pintura en Bacon. Mientras que la pintura abstracta acababa derivando en un código visual espiritual (Kandinsky) y el expresionismo abstracto (Pollock) dejaba que el “diagrama” (nombre que Bacon daba a todo elemento azaroso que quebraba la figuración) ocupase todo el cuadro en una catástrofe confusa, “Bacon no cesará de declarar la necesidad de impedir que el diagrama proliferare, la necesidad de mantenerlo en ciertas regiones del cuadro y para ciertos momentos del acto de pintar [...]. No todos los datos figurativos deben desaparecer; y sobre todo una nueva figuración, la de la Figura, debe salir del diagrama, y llevar la sensación a lo claro y lo preciso.” (DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena libros, 2009, pp. 111-2)

2.7 *Slacker*, *El congreso* y *Waking life*: la indolencia

El Cuerpo sin Órganos tiene consecuencias para los tres cuerpos del cine, para el cuerpo *que se muestra*, para el cuerpo *que mira* y para el cuerpo *del* cine: “Hay tres estratos o modos de organización a los cuales el CsO se opone. El primero es el organismo, el cuerpo en términos de sus funcionalidades biológicas, la relación con el cuerpo establecida. La segunda es la significación, las representaciones, los valores, los significados en los cuales nos organizamos. La tercera, la subjetivación, como conciencia psicológica del yo. La práctica del CsO constituye una experimentación que tiende a desestratificar estas tres dimensiones. Hacerse un Cuerpo sin Órganos implica dejar de ser un organismo, pervertir las significaciones y dejar de experimentarse como un yo.”³⁴¹.

Pero, ¿cuál es la actitud propia de estas consecuencias? ¿Qué modo de operar requieren?³⁴² En 1991, Richard Linklater dirige *Slacker*. Es una película que ya no debe nada a las estructuras, que no sigue patrones fijos, que no va en busca de logros estéticos. Una película que es más el retrato de una actitud, el rostro de una forma de ser. El “slacker” es el vago, el holgazán, el indolente. Pero “indolencia” no es la palabra *correcta* para definir el modo de operar de los cuerpos no organizados, es justamente *la palabra incorrecta*, porque en su etimología está la raíz “dolere”, por tanto significa “el que no sufre”, cuando lo que quiere el Cuerpo sin Órganos es justamente que se sufra, que nada pase desapercibido, que se sufra más si cabe. “Indiferencia” sería también otra palabra incorrecta, ya que, pese a que hemos de abstraernos de la diferenciación en unidades de composición propia de la labor de estructuración (encontrar las unidades mínimas conjuntables que puedan componer un estado de cosas fijo), no dejamos de operar diferenciaciones dialécticas, brechas, hendiduras. ¿Podría, entonces, “ingenuidad” ser una palabra apropiada? Ingenuidad parece ser lo que reclama Brecht en su afán de

³⁴¹ SALINAS, Adán, “¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos?”, en *Hermenéutica Intercultural*, Santiago de Chile, UCSH, 2003. (p. 299) Por un lado, cuerpos mutables, *cyborgs* y demás “nueva carne”; por otro, pervisión de las estructuras de significación tradicionales, de la escala de planos, de las leyes del *raccord*; por último, alteración de los patrones de lectura de las imágenes, de los procesos de proyección e identificación con los personajes y con las imágenes, así como perturbación de los hábitos de registro y consumo, del estatus del autor-espectador.

³⁴² Jean-Luc Nancy tiene su respuesta a esta pregunta: “Ver *un cuerpo* no es precisamente captarlo en *una* visión: la vista misma ahí se relaja. Ahí se espacia, no abarca la totalidad de *aspectos*. El «aspecto» mismo es un fragmento [...], la vista es fragmentaria, fractal, con eclipses. Por lo demás, es un cuerpo el que ve un cuerpo...” (NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena, 2003, p. 35)

pedagogía, ese “estado de no-recuerdo inherente al gesto de aprender”³⁴³. Haría falta desaprender todo lo aprendido, todo salvo una cosa: “Aprended a aprender y nunca lo desaprendáis”³⁴⁴. Hay, por tanto, demasiada lucidez en el ingenuo. Además, etimológicamente “ingenuus” quiere decir “natural de”, en referencia a los ciudadanos de un país, e incluso “puro” o “no alterado”, lo cual está muy lejos de lo que queremos decir, referir a lo corrupto, la ruina, el extranjero siempre de sí y de todo lugar.

Parece que sólo podemos nombrar esta actitud con palabras incorrectas, y justamente de eso se trata. Tal vez las palabras sólo denoten estados o fases: la indolencia contra el exhaustivo trabajo del organismo, la indiferencia contra la ambición coagulante de la interpretación; pero la *dolencia* ante los influjos afectivos de la imagen y la *diferencia* operativa sobre la composición cerrada. Dos momentos: dejarse llevar pero no sucumbir. Y la ingenuidad, siempre y cuando ésta no signifique candidez, estupidez, ni siquiera naturalidad. La ingenuidad como apertura a lo inmediato: “El ingenuo nunca empieza planteándose preguntas fundamentales. Simplemente mira *cómo se mueven los cuerpos*, y ya está.”³⁴⁵ Ver lo evidente es lo más difícil.

Si analizamos la relación del trabajo del cuerpo del cine y del cuerpo de quien mira el cine podemos observar su asimetría. Si el cuerpo del cine muestra una cierta laxitud, una cierta ambigüedad, si se mueve, por así decir, deambulando y con una cierta indolencia, el cuerpo de quien mira el cine ha de trabajar más si quiere estatificar un discurso y hacerlo comprensible. Pensemos en los ejemplos de *Millennium* y *Mediterrané* estudiados anteriormente. Si, por el contrario, éste último tiene que trabajar poco para comprender un texto filmico, es que el trabajo del cine por la cohesión y la continuidad es enérgico. De ambos lados hay una dimensión compresiva y extensiva del pliegue, de ambos lados el trabajo puede abrir o cerrar los sentidos, operar divergencias o convergencias.

Sin embargo, el trabajo de estatificación recae principalmente del lado del espectador, del lado del cuerpo que mira el cine. No hay obras “abiertas” porque toda obra lo es, en mayor o menor medida. Una “obra abierta” no es tanto “algo”, no define

³⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit. (p. 203)

³⁴⁴ BRECHT, Bertolt, *Kriegsfiel*, 1955, placa de la contraportada. Citado en DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit. (p. 185)

³⁴⁵ *Ibid.* (p. 208)

tanto una esencia, sino una operación o función de toda obra. Sería necesario, entonces, que el cuerpo de quien mira el cine se entregase a una cierta indolencia, a un cierto borrado o “apagado” de sus estrategias interpretativas.



“Juan Apagado spends too much time wondering around town.”

Juan Apagado es uno de los múltiples personajes que pueblan Austin, Tejas, en la película de Linklater. Un personaje ausente, cuyo cuarto ha quedado vacío –por lo tanto, abierto a llenarse–, dejando únicamente tras de sí unas postales con sugerentes inscripciones en la parte posterior. Dichas inscripciones, leídas por otro de los personajes –que además es una chica; de nuevo hay una referencia a la feminidad–, contrastadas con la imagen de la postal a la que pertenecen, generan el mismo efecto que los epigramas brechtianos de la *Kriegsfibel*³⁴⁶: “tiene lugar una dialéctica. Impide leer el poema [...] independientemente de la imagen que comenta”³⁴⁷.

³⁴⁶ Pese a esto, Linklater no escribe sus textos en forma epigramática. Linklater no es un poeta. Sus frases son simples, sin adornos, incluso sosas (a lo que ayuda la lectura del personaje, carente de todo acento o modulación, con un tono absolutamente plano). Linklater huye por completo de toda forma que pueda sugerir un trabajo de composición, al contrario que Brecht.

³⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit. (p. 38)



“He thinks the differences are minor compared to similarities.”

Lo que Juan Apagado parece sugerir con su serie dialéctica es, de hecho, un comentario acerca de los cuerpos que pueblan su ciudad, y quizá todas las ciudades (ya que la imagen que acompaña a la inscripción de su deambular por “la ciudad” no pertenece a Austin, no es más que una calle genérica de cualquier lugar). Cuerpos sin diferencias, sin aristas. Cuerpos dóciles en formación, cuerpos-engranaje dispuestos en una cadena de montaje; “apagados”.

Sin embargo, la propia figura de Juan Apagado es fruto de una autoconstrucción irónica que nada tiene que ver con la docilidad. Él, considerándose uno de los “apagados”, se ha marchado para “formar parte de una organización terrorista europea y volver pronto a Estados Unidos con nuevas armas de destrucción de fabricación casera”. Es decir, volverá para destruir las similitudes de la cultura de masas gracias a la influencia europea, además con armas “de construcción casera”, es decir, con la fuerza del *amateur*, del que no tiene una formación académica³⁴⁸, del que se educa a sí mismo. Del que no sigue un programa o normas establecidas. Del que explora y halla en la exploración misma sus mayores logros.

³⁴⁸ Linklater nunca estuvo matriculado en ninguna escuela de cine. Vivía muy cerca de la Universidad de Austin y allí atendió a algunas clases y participó en cierta medida de la vida del campus, pero nunca se adscribió a un programa educativo. De hecho, siempre ha resaltado las bondades de ser un cineasta autodidacta.



“He likes to sleep, sometimes he has good dreams.”

Cabe pensar en Apagado como un *alter ego* de Linklater cuya “influencia europea” es efectivamente la del cine europeo contra el cine hollywoodiense. Un *alter ego* al que “le gusta dormir”, como al durmiente de *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya³⁴⁹. ¿Qué significa “el sueño de la razón”? Por un lado puede ser la relajación de las estructuras conscientes, por otro las ambiciones de esas mismas estructuras. La explicación que se da de esta estampa en el Museo del Prado dice así: “La fantasía, abandonada de la razón, produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas.” La que se da en la Biblioteca Nacional: “Cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones.” Pero, dado que la serie de los *Caprichos* a la que pertenece el grabado es una visión satírica de la época, también podría interpretarse como la razón soñando con el poder y convirtiendo sus sueños en pesadillas.

Sin embargo, la inscripción no dice sólo que a Apagado le guste dormir, también dice que ese “sueño de la razón” le hace tener “buenos sueños”. Tal vez sea una mera ironía y todo lo que Apagado tenga sean pesadillas a propósito de su condición vital. Sin embargo, si vemos en el personaje una especie de “doble” de Linklater –ese *amateur* que quiere destruir lo comúnmente asumido desde los márgenes de lo académico–, podríamos llegar a pensar que la ironía no está dirigida tanto a la razón como a esos

³⁴⁹ Didi-Huberman ha interpretado de manera muy sugerente este grabado en el catálogo de la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* (DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010, p. 80)

“monstruos” que ésta produce cuando duerme. Que los “buenos sueños” no son sino esos monstruos y que es necesario que la razón duerma un poco, se relaje un poco, para que lo extraño, lo nuevo, lo diferente aparezca. Eso es justamente lo que hace Linklater, relajar sin abolir los vínculos narrativos y las leyes dramáticas.

Estamos personificando constantemente en Linklater los efectos de *Slacker* como en la figura de un autor. A veces, para hablar de algo, parece imposible alejarse de los clichés. Sin embargo, es evidente que si hay un cineasta contemporáneo que se “desautorice” con mayor ahínco, ése es Linklater. Sus obras son siempre construcciones colectivas, en la que sus actores tienen tanto que decir como él, y están completamente abiertas a la interferencia de factores incontrolables y refractarios a la figura de un demiurgo, como el paso del tiempo y la improvisación.

Cuando hablábamos de *Playtime* decíamos que no era la realidad cruda la que allí se muestra, que el autor no se borraba por el camino de la no intervención, pero tampoco por ello hay un demiurgo que dirija la mirada. Es más, la borradura del autor está en la propia diégesis encarnada en la figura de M. Hulot. Como decía Bazin, éste “puede incluso estar ausente en los *gags* más cómicos, porque M. Hulot no es más que la encarnación metafísica de un desorden que se prolonga mucho tiempo después de su paso.”³⁵⁰ Hulot –como Apagado– no es tanto un *alter ego* como una función de desorden, un operador del caos. Esta “personificación” se evidencia todavía más en su multiplicación. Hulot tiene una relación muy particular con la repetición, pero no con la repetición de lo mismo, sino de lo diferente (falsos Hulots). Este desdoblamiento múltiple no es sino la viva imagen de que Hulot no es Tati, de que es la borradura de Tati y de todo resto de atribución unidireccional del sentido. Hulot es quien pone en jaque la gramática por la vía del lenguaje –articulación, montaje–, pero un lenguaje siempre nuevo, siempre otro. Un lenguaje “en vacaciones”, que diría Eugenio Trías³⁵¹, porque “¿qué sería de M. Hulot sin las vacaciones?”³⁵²

³⁵⁰ BAZIN, André, “M. Hulot y el tiempo”, en *Qué es el cine, op. cit.* (p. 62)

³⁵¹ “Habrá que hablar de un ‘lenguaje en vacaciones’, esto es, un lenguaje liberado justamente de las reglas por las que el lenguaje ‘significa’” (MARTÍNEZ-PULET, José Manuel, *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, Madrid, Noesis, 2002, p. 98), “objetivado en un torrente de metáforas y metonimias” (p. 99, nota 32), “un pensar a la deriva, viajero, vagabundo, en constante desplazamiento y *dispersión*, esto es, un pensamiento enloquecido.” (p. 100)

³⁵² BAZIN, André, “M. Hulot y el tiempo”, *art. cit.* (p. 62)

En *Slacker*, el “operador del caos”³⁵³ no es solamente Apagado, sino esa figura a la vez simbólica y concreta que domina la narración: el holgazán, el perezoso. Todo personaje es la encarnación de esa figura, tanto como la propia imagen es ilustración de ella. La propia cámara holgazanea, va “a la deriva”, “viajera”, “vagabunda”, “en constante desplazamiento y dispersión”. El autor no dirige la mirada, abre su mirada a la dispersión, se deja imbuir por ella. Vagabundea, deambula, ella misma es Apagado de vuelta de su periplo europeo, dispuesto a destruir las normas y las convenciones con armas de fabricación casera.

En un célebre ensayo –que da nombre a su primera colección de escritos– titulado “Contra la interpretación”, Susan Sontag apelaba a una recuperación del valor de la sensación por encima del intelecto en lo que respecta al disfrute de las artes. “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más. [...] En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”³⁵⁴, decía, mientras alababa la capacidad “erótica” del cine:

“En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar. Muchas antiguas películas de Hollywood, como las de Cukor, Walsh, Hawks e incontables directores más, tienen esta cualidad liberadora antisimbólica, no inferior a la de las mejores obras de los nuevos directores europeos como *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim*, de Truffaut; *A bout de souffle* y *Vivre sa vie*, de Godard; *L'avventura*, de Antonioni, e *I fidanzati*, de Olmi. [...] El hecho de que las películas no hayan sido desbordadas por los interpretadores es en parte debido simplemente a la novedad del cine como arte. Es también debido al feliz accidente por el cual las películas durante largo tiempo fueron tan sólo películas; en otras palabras, que se las consideró parte de la cultura de masas, entendida ésta como opuesta a la cultura superior, y fueron desechadas por la mayoría de las personas inteligentes.”³⁵⁵

Lo que Sontag reclama no está en absoluto alejado de un “lenguaje en vacaciones”, de una relajación de las estructuras hermenéuticas y creativas que dominan la producción y la recepción de sentido. Sin embargo, no peca de ingenua: “Ninguno de

³⁵³ Este operador caótico lo acabaremos llamando en este trabajo, junto a Deleuze y Bacon, “diagrama”.

³⁵⁴ SONTAG, Susan, “Contra la interpretación”, en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984. (p. 27)

³⁵⁵ *Ibid.* (pp. 24-5)

nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué decía, pues se sabía (o se creía saber) qué hacía.”³⁵⁶ Tampoco *Slacker* es una película ingenua. No se trata de “poner la mente en blanco”, sino de explorar los puntos de indecibilidad en los que la singularidad de un texto o una imagen nos *toca*... Antes de interpretar.

Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas «reglas» de interpretación”³⁵⁷, dice Sontag. Y también: “La interpretación, aplicada al arte, supone el desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción. El intérprete dice: «Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?»”³⁵⁸ En realidad, de lo que se trata, entonces, no es de no interpretar, sino de no adscribirse a un único código de reglas interpretativas que buscan hallar bajo la “falsa” obra la “auténtica”³⁵⁹.

¿Y por qué el cine, para Sontag, es un medio especialmente propicio para explorar el momento erótico antes del hermenéutico? Por una cierta “espontaneidad”, dice ella. Y también porque posee una “forma propia” que no tiene por qué adecuarse a las reglas interpretativas del lenguaje: “el cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película”³⁶⁰. *Slacker* es una película entregada a esa espontaneidad y a la libertad de las formas que eluden el juicio y la interpretación, pero sin vencerse al caos. El “slacker” es un operador del desorden pero no un cuerpo dócil.

³⁵⁶ *Ibid.* (p. 17)

³⁵⁷ *Ibid.* (p. 17)

³⁵⁸ *Ibid.* (p. 18)

³⁵⁹ “El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta «más allá del texto» para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero.” (SONTAG, Susan, *art. cit.*, p. 19)

³⁶⁰ *Ibid.* (p. 25) Pese a todo, Sontag no parece ser muy sensible a la condición por la cual el “vocabulario” formal del cine puede instituirse como un código igualmente férreo y ajeno a la improvisación.



“- What is this, some kind of psychic T.V. type paralelism?

- We all know the psychic powers of the televised image, but we need to capitalize on it and make it work for us instead of us working for it.”

Igual que Hulot es el ingenuo o el inocente que viene a introducir la variación en el discurso y la diferencia en lo socialmente homogéneo, a desorganizar la ciudad-organismo, el *slacker* es aquel que quiere desorganizar la nueva imagen y reconstruirla dialécticamente, hacer de lo imaginario el lugar de una forma multiserial (series de imágenes contrapuestas, series de acciones que se bifurcan) en la que imperen las fuerzas espontaneas del Cuerpo sin Órganos en lugar de las férreas reglas de la interpretación. Todo ello siendo perfectamente consciente de la existencia de un fuera de campo al que jamás tendremos acceso:



El campo ciego...

En *Playtime* son los cuerpos en su embriaguez los que culminan la variación, el tropel de cuerpos de la fiesta desarrolla el caos –ciento veinte comensales en lugar de los cincuenta previstos– que Hulot desata –es él quien al coger una naranja convierte la rigidez arquitectónica del salón de banquetes en una escultura formalista. El gesto simbólico que culmina la transformación del organismo en Cuerpo sin Órganos es el nombramiento de Hulot como “nuevo arquitecto”. Él encabeza la liberación progresiva de los cuerpos de la línea recta, que alcanza su cumbre en el caos de la fiesta y que, una vez debe volver a organizarse, ya no lo hace igual, sino en la línea curva del carrusel. No se puede vivir por siempre en el caos, pero es necesario viajar al caos para convertir la línea recta en carrusel.

El montaje del primer segmento está evidenciado por la disposición de líneas y cristales, de cortes visuales entre capa de acción y capa de acción. En la fiesta, la película avanza hacia la disolución o la indolencia del corte –el cristal de la puerta del restaurante se rompe y el portero ha de sujetar el pomo–, el corte sólo está “en obras”, en esbozo, no es un abismo o una frontera sino una ralla de lápiz o de tiza en un tabique aún no enlucido. El corte ya no es signo de puntuación sino “entre” o tamiz permeable a las manchas de color.



Y al final, como hemos dicho, lo que ha cambiado ya no es la diversidad de líneas de acción, que incluso se ha incrementado, sino que la línea recta se ha vuelto curva y el cristal, en lugar de separación, devuelve un reflejo lúdico o se vuelve *trompe l'oeil*, como cuando el limpiacristales levanta hasta el cielo a los ocupantes del autobús. Esta embriaguez de los cuerpos es un camino para el trastorno de las estructuras, como una

cierta ingenuidad inducida que “articula ejemplarmente la ingenuidad con cierta capacidad de decisión, la debilidad con cierta capacidad de resistencia: [...] la manera en que un sujeto se propone *jugar con el mundo* a condición de que éste esté previamente desrealizado, *desplazado en la imaginación*, pensado bajo la perspectiva de un juego de formas locales más que de un contenido global.”³⁶¹ Brecht nunca se abandonaría a la embriaguez debido a su afán de toma de partido. Benjamin, sí. Vencerse un momento a la anarquía para renovar las formas. La toma de posición por revivificar el cuerpo del cine – a través del *Cuerpo sin Órganos*– como una toma de posición por la supervivencia del cine mismo.

En *El congreso*, de Ari Folman, el personaje del doctor habla de las películas del futuro como “estímulos eléctricos que el cerebro traducirá según el subconsciente de cada uno”³⁶². Desde este punto de vista, el cine y la embriaguez tienen una raíz común: generar impulsos eléctricos en el cerebro que produzcan sensaciones. En el extremo, esta generación de experiencias desemboca en la película en una suerte de alucinación colectiva.

³⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, *op. cit.* (p. 210)

³⁶² Quizá las predicciones del Dr. Barker no vayan desencaminadas. Según dice Gary Small, investigador de la UCLA, “los circuitos neuronales del cerebro [...] están preparados biológicamente para funcionar de forma digital. Cuando se produce cualquier pensamiento o sensación [...], se liberan múltiples neurotransmisores de una neurona, y todos intentan cruzar la sinapsis para comunicar su información a la neurona siguiente [...]. Sin embargo, sólo un número limitado de esos neurotransmisores se abre paso hasta el receptor [...]. Los que no logran conectar envían una señal «0», y los que sí lo consiguen, una señal «1».” (SMALL, Gary, VORGAN, Gigi, *El cerebro digital*, Barcelona, Urano, 2009, p. 28) Es factible, pues, que las neuronas y los microchips *se entiendan*. “Ya existen, por ejemplo, los llamados *biochips* o *wetchips* (chips húmedos), un nuevo tipo de microprocesador en cuya composición intervienen circuitos electrónicos y tejidos vivos. Ambos componentes se conectan e intercambian datos, porque operan con la misma lógica de la información digital. [...] Una molécula de ADN [...] es capaz de almacenar bits y procesar instrucciones lógicas, y por lo tanto puede integrar los circuitos de una computadora. [...] La tecnología de «clave biológica» desarrollada en la Universidad de Boston permite conmutar los genes entre las posiciones de encendido (*on*) y apagado (*off*), mediante productos químicos o alteraciones de temperatura.” (SIBILA, Paula, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 74)



“Ya no hay ego, la química nos ha liberado...”

Para Benjamin, la embriaguez podía “producir una experiencia del mundo que fuera más allá de la empatía y del distanciamiento [...]. Hay primero una *extrañeza* debida a la «metamorfosis incompleta» de todas las cosas [...]. La mano que enciende la vela puede ella misma volverse, en la embriaguez del hachís, «cerosa»: la identidad y la fijeza de las cosas cede el lugar a una alteración y una metamorfosis en las que el sujeto se encuentra como arrastrado, ahogado, empáticamente inmerso”³⁶³. Esta paradoja del estado de embriaguez, que podría definirse como un distanciamiento cercano³⁶⁴, remite a una relectura del concepto de *aura* en función de una “hiperestesia, una hiperacuidad del sujeto en cuanto al mundo visible y al mundo sensible en general”³⁶⁵. Es decir, a una primera *dolencia*, a un dejarse imbuir primeramente por las imágenes para después operar un procedimiento típicamente cinematográfico:

“Todo, en esta embriaguez de las formas, parece ocurrir entre dimensiones o movimientos asociados entre ellos en un modo típicamente cinematográfico: un movimiento centrípeto, voraz y focalizador de la *masa*, del primer plano considerado como un abismo de mirada («Máscara de su

³⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit. (p. 215)

³⁶⁴ Recordemos la definición que Benjamin daba del concepto de *aura* como “manifestación de una lejanía, por cercana que pueda estar”.

³⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit. (p. 216)

propio rostro. [...] La muerte se encuentra entre yo y mi embriaguez»³⁶⁶); el movimiento cortante de la *división*, del marco, del corte («La representación se divide ella misma y ofrece libre acceso a nuevos tesoros de imágenes»³⁶⁷); y, finalmente, la multiplicación, la digestión rápida o el *pasar* incesante. Aspectos característicos –¿acaso es de extrañar?– de una verdadera experiencia o *conocimiento a través de los montajes*.³⁶⁸

Es decir, anulación del ego en una suerte de reflejo especular interrumpido –un yo como agujero negro abierto a lo otro–, encuadre y series de imágenes volcadas las unas sobre las otras por las fuerzas del deseo: montaje. Sin embargo, quizá Benjamin esté definiendo mejor la experiencia cinematográfica misma que la embriaguez. Él habla de “dos automatismos simétricos: por una parte, el reflujo automático de las imágenes «interiores»; por otra parte, el flujo automático de las imágenes «exteriores»”³⁶⁹, y es cierto que, como vemos en *El congreso*, en el estado de embriaguez la alucinación surge en parte de las cosas del mundo –los paseantes, drogados, caminan por la misma ciudad, aunque transformada en sus imágenes interiores por la animación. Sin embargo, en una embriaguez intensa³⁷⁰ las imágenes interiores dominan sobre las exteriores, mientras que es en el cine donde las imágenes exteriores retienen la fuerza necesaria para que las interiores no se impongan. Aquí reside la fuerza del *autómata espiritual* que describiese tan bien Deleuze en *La imagen-tiempo* y cabe preguntarse si no es *lo* característico del cine, si en la situación que describe *El congreso* no estaremos pasando a una dimensión que ya no tiene que ver con él –quizá sí con el videojuego o la realidad virtual, esencialmente diferentes–, si no es esta imposibilidad de entregarse a todos los sentidos por igual, la necesidad de entrar por el ojo y el oído en el cuerpo, de invocar el cuerpo *no holísticamente sino por encuadres*, lo que caracteriza al cine. Es decir, de entregarse a la embriaguez pero sólo un poco, de no vencerse a ella.

De hecho, en un momento de *El congreso*, el personaje del productor intenta convencer a Robin de la obsolescencia del modelo filmico: “la gente podrá beberte, o

³⁶⁶ BENJAMIN, Walter, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue* (1927-1934), París, Christian Bourgois, 1993.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, *op. cit.* (p. 217)

³⁶⁹ *Ibid.* (p. 225)

³⁷⁰ Pensemos, por ejemplo, en las experiencias con alucinógenos como el peyote, la ayahuasca o el San Pedro, en lugar del consumo de hachís que describe Benjamin.

comerte como una tortilla. [...] Serás una fórmula química” con la que la gente podrá embriagarse. Entonces las imágenes interiores triunfarán sobre las exteriores y el cine morirá. Artaud, tras su desencanto con el cine, se quejaba de que, como espectador, éste quisiera pensar por él, impidiese que sus imágenes interiores fluyeran libremente. En *El congreso* la revolución química es también entendida como liberación: “la fórmula de la libre elección”. Pero resulta evidente que la única elección posible, una vez la “revolución” se ha establecido como sistema, es, como dice al final el Dr. Barker: “esperar a la muerte a este lado de la verdad o alucinar al otro lado”. La situación que describe el final de *El congreso* es justo lo contrario a la indecibilidad. Es, como veremos, la falsa elección, la elección única, de una vez por todas. En *El congreso* ya no hay “entres” y, por lo tanto, ya no hay dialéctica, ya no hay libertad. Cuando los polos están tan claros, cuando la elección es “uno u otro”, uno u otro son lo mismo. Y todo porque el cine, el estadio intermedio en el que algo impedía que las imágenes interiores proliferaran a placer –la distancia cercana–, ha desaparecido de la experiencia humana.

Lo que moviliza el cine es justamente la inmovilidad del pensamiento, la inmovilidad de la imaginación, el autómatas espiritual. Ésa es la relectura que de Artaud hace Deleuze. Hay, por tanto, un punto en el que una cierta embriaguez de las imágenes³⁷¹ puede generar un efecto de embriaguez en el cuerpo que percibe las imágenes, puede arrastrar su pensamiento hacia lugares que no han sido por él visitados antes. Y al revés, hay también un punto en el que cierta embriaguez hermenéutica del cuerpo que mira el cine puede arrastrar una película hacia significados que antes no tenía, a veces hay que volverse un poco loco para que una película “se abra” a su propia significancia.

El sujeto dispuesto al trabajo dialéctico “no teme ni ser fascinado por las imágenes, puesto que «habita» en ellas [sin permitir que se vuelvan cotidianas], ni manipularlas a placer, puesto que se siente «libre» de hacerlo. Se deja coger por el aura y la profana en el instante.”³⁷² Un sujeto para el que Benjamin pensó un nombre: el niño. En *El congreso*, Aaron reconstruye los impulsos que le llegan del exterior en función de

³⁷¹ “Ernst Bloch amplió el punto de vista al considerar el montaje mismo, ese complejo procedimiento formal, bajo la perspectiva de una *embriaguez de las imágenes en el tiempo de sus dislocaciones*: «El montaje aparece [...] como una forma actual de embriaguez»” (DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit. p. 212)

³⁷² *Ibid.* (p. 245)

sus intereses, crea su propia película. “En todas partes ve «virtualidades alusivas». Entonces se abandona libremente a la alegría de un suplemento de escritura, recubre con signos, «sobre-leyenda» cada leyenda y, al hacerlo, produce su propia condensación de las virtualidades.”³⁷³



El Dr. Barker le insiste en que se limite a repetir las palabras que él le dice, pero Aaron no es un oyente cualquiera, es un sujeto dialéctico. Le fascina volar sus cometas junto al aeropuerto. ¿Por qué? Le interesa la dialéctica (montaje) entre las cometas de colores y los aviones. Lo que maravilla a Aaron es situarlos en el mismo plano, *montarlos juntos*.



“I thought that at any minute they were gonna unite... Those colours, that red, that white, and the black clouds... It was really powerful.”

³⁷³ *Ibid.*

Por eso ante las palabras que el terapeuta sugiere, Aaron –como Godard– inventa palabras nuevas: a “table” responde “able”; a “car”, “far”; pero a “kite” y “sky” responde sin alteración y entonces entendemos que Aaron se encuentra, debido a su enfermedad, en el punto justo en el que imágenes internas y externas tienen la misma presencia en su mundo. Aaron está inserto en una hiperestesia debido a su enfermedad, *que aún no se ha extendido del todo*. Se encuentra en el punto de singularidad en el que una cierta invidencia y una cierta sordera despiertan en él al pensador y al creador: es el autómatas espiritual. Una vez su enfermedad –que puede ser vista como una forma de embriaguez– se haya extendido tanto como para que las imágenes interiores gobiernen a las exteriores, Aaron perderá ya toda esperanza de hallar de nuevo a su madre y se entregará al mundo de la alucinación.

En la embriaguez el tiempo no existe. Tampoco hay ego. Todo está en cambio, *perpetuum mobile*, puro devaneo. Lo que muestra *El congreso* es que no podemos abandonarnos a la embriaguez de la sensación si queremos conservar en nosotros la cualidad del pensador. Abandonado a la pura sensación, el pensamiento ya no formula nuevas soluciones, ya no dispone agenciamientos. La pura sensación no es fuerza de creación si no va acompañada por una síntesis del pensamiento. Ésa es la lección de Aaron, que hay que estar un poco ciego para ver del todo, un poco sordo para poder oír, pero abandonados a la ceguera y sordera de la embriaguez total o la enfermedad sin remedio la fuerza dialéctica de las imágenes exteriores se pierde en el flujo imparable del devaneo interior.

En su estudio sobre Francis Bacon, Gilles Deleuze recuerda cuán importante es para el pintor tanto huir de la figuración y de la narración³⁷⁴ como no permitir que la figuración desaparezca por completo. “El diagrama es una posibilidad de hecho, no es el Hecho mismo. No todos los datos figurativos deben desaparecer; y sobre todo una nueva figuración, la de la Figura, debe salir del diagrama, y llevar la sensación a lo claro y lo preciso.”³⁷⁵ Los conceptos clave aquí son el de *diagrama* y el de *Figura*.

³⁷⁴ “Figuración y narración son sólo efectos, pero tanto más invasores del cuadro. Eso es lo que hay que conjurar.” (DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, op. cit. p. 138)

³⁷⁵ *Ibid.* (p. 112)

“¿En qué consiste el acto de pintar? Bacon lo define así: hacer marcas al azar (trazos-líneas); limpiar, barrer o fregar puntos o zonas (manchas-color); tirar la pintura, bajo ángulos y a velocidades diversas.”³⁷⁶ “Estas marcas manuales casi ciegas dan testimonio, por tanto, de la intrusión de otro mundo en el mundo visual de la figuración.”³⁷⁷ El diagrama es la acción del Cuerpo sin Órganos sobre el organismo: “el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos.”³⁷⁸ El diagrama no es otra cosa que un operador del caos, Hulot o *slacker*, embriaguez transitoria, catástrofe representativa que no obstante es germen de orden o de ritmo: la Figura.

La Figura es lo que resta después de la deformación operada por el diagrama, es el carrusel de *Playtime* o el metraje en Super8 al final de *Slacker*. Es un nuevo orden, un nuevo ritmo, no un caos sin sentido o un estado de confusión. Deleuze insiste y Bacon lo repite una y otra vez: que la sensación module la figuración en una Figura clara y distinta. “Es preciso que la masa del cuerpo integre el desequilibrio en una deformación (ni transformación ni descomposición, sino lugar de una fuerza)”³⁷⁹. Así, la expresión fílmica encuentra también nuevas formas operando sobre las viejas fuerzas caóticas y recomponiéndose, reformulándose. Deformándose, pero no diluyéndose. Siempre que no se abandone al caos, siempre que el cuerpo del cine no se pierda en el desorden. Y siempre también que el cuerpo de quien mira el cine no se abandone a la embriaguez, no se deje llevar por el puro fluir narrativo de las imágenes exteriores ni se pierda en el flujo y reflujo del automatismo interior.

De nuevo es Linklater quien parece hallar en otra película el punto crítico en el que automatismo interior y exterior convergen: *Waking life* (2001). Aquí el dibujo se aproxima a la vida y la vida se imbuye diagramáticamente de dibujo. El dibujo opera sobre la imagen haciendo que el órgano se emancipe del cuerpo, que el ojo se desprenda de la cara; pero la vida también interviene en el dibujo haciendo que la narración no dependa de un guión, que se dirima entre una especie de programa previo y la improvisación.

³⁷⁶ *Ibid.* (p. 101)

³⁷⁷ *Ibid.* (p. 103)

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.* (p. 120)



Una vida en despertar constante, en constante duermevela, ni soñando ni despierto, en el *límite* del sueño, en su punto de singularidad. “The idea is to stay in a state of constant departure while always arriving. [...] Don’t worry about coloring within the lines. I say color outside the lines. [...] We are in motion to the ocean. We are not landlocked!”, dice el conductor del taxi-lancha al protagonista, de nuevo un *slacker*, no obstante, un *slacker* de los sueños o, como dice uno de los personajes de la película, un “oneironaut”, un explorador del mundo onírico.

Lo interesante es que en este estado de duermevela o de continuo despertar lo que habita no es algún tipo de mundo imaginario o universo ficcional, sino el discurso, la reflexión, el diálogo. Y no una forma de diálogo, o una opinión concreta, una teoría, sino la confluencia de una multiplicidad heterogénea: un agenciamiento teórico. Un *cuerpo* teórico. Pensamiento *multiplex*. En virtud del dibujo que opera como un diagrama sobre la imagen documental, los cuerpos fluctúan, no están atados a la gravedad o las fuerzas cuánticas, transitan entre la libertad y el destino en ese estado de perpetuo “despertar” en el que la imagen y el pensamiento pueden ir más allá de sí, deformarse hasta encontrar en sí mismos su propia alteridad. Como dice otro de los personajes: “The trick is to combine your waking rational abilities with the infinite possibilities of your dreams.”



No hay principio ni final, la película empieza en cualquier lugar y acaba en ningún lugar en concreto. El azar es una parte importante de todo esto, un desencadenante. Pero las elecciones también son importantes. Las elecciones reconducen las situaciones azarosas hacia el lugar del pensamiento, sintetizan los efectos del azar en hechos del pensamiento que trasgreden toda convención. El chico deambula al mismo tiempo que sale al encuentro, calla al mismo tiempo que participa de la conversación, despierta al mismo tiempo que sueña. Es como un espectador de cine, como el cuerpo que mira el cine: lugar de confluencia de dos automatismos, sujeto dialéctico, autómata espiritual.

Capítulo 3. De las imágenes y los cuerpos

“Mirar un mapa de bits no puede hacer daño. ¿O sí?”

Neal Stephenson

Snow Crash

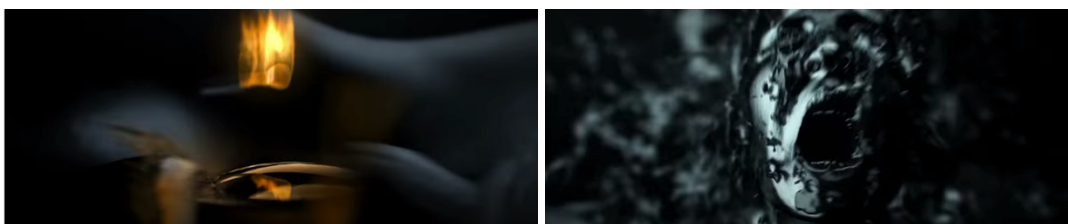
3.1 Pasar de la vista al tacto

Retomemos por un momento nuestra secuencia de los créditos de *Millennium*. Había ahí algo en lo que no nos hemos detenido todavía, algo que persigue al cine desde sus inicios: una recurrencia del ojo. Ojos quemados, atormentados, atravesados por avispa. Ojos por todas partes. Esto no es nada nuevo ni descabellado para un arte cuyo objetivo inicial fue mirar y ser mirado. Ya en 1929, Buñuel y Dalí hincaban su navaja surrealista en el órgano de la visión, reclamando una nueva forma de mirar, y desde entonces ha sido el favorito de todo tipo de directores como metáfora del propio objetivo de la cámara, como símbolo de una divinidad omnipresente o de un control omnipotente. No se recuerdan muchos planos detalle de una nariz o una oreja. Quizá alguno más de las manos, pero casi siempre con el resto del ladrón fuera del encuadre, o como mano del asesino que empuña un arma. Esta fetichización del ojo en el cine llega a la secuencia inicial de *The girl with the dragon tattoo* intacta³⁸⁰. Sin embargo, en ella podemos observar un ligero deslizamiento, como si el punto de vista cayera por el lado de una pirámide desde la cúspide ocular hasta la superficie de la generalidad del cuerpo penetrando a través de la boca, una boca que ya no emite palabra alguna, que no es ya tanto depositaria de sentido como un rasgo de animalidad, que ya no es la boca del rostro “ordinario” del cine que describía Jacques Aumont³⁸¹; una boca que grita³⁸².

³⁸⁰ Recientemente, también películas como *Orígenes (I Origins)*, Mike Cahill, 2014) o *Beyond the black rainbow* (Panos Cosmatos, 2010) recogen esta herencia.

³⁸¹ “Este rostro está hecho para hacer pasar, para emitir [...]. Este rostro parlante que denominamos rostro ordinario de cine es, desde este punto de vista, el momento de unidad que se supone perfecta entre boca, palabra y voz, pero *bajo la férula de la palabra*.” (AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 55)

³⁸² “Entonces la boca adquiere esa potencia de ilocalización que hace de toda la pieza de carne una cabeza sin rostro. No es ya un órgano particular, sino el agujero a través del cual el cuerpo entero se escapa, y por



Hasta la aparición del fuego en la secuencia de la película de Fincher todo es oscuro. Una cerilla se enciende y cae, como no podría ser de otra forma, sobre un ojo que mira aterrorizado. Así comienza el incendio. Todo se acelera. Múltiples cortes en pocos segundos hasta detenernos en un plano, al ritmo que marca la música: una cabeza o una crisálida, un amasijo de cables que se retuercen. Una cabeza sin órganos, “pieza de carne” tecnológica. Menos de un segundo antes, otra cabeza, esta vez perfectamente humana, ha sido devorada por las llamas... ¿Habremos asistido al nacimiento de un nuevo ser de las cenizas de otro? Prendiendo fuego a un ojo ha tenido lugar la mutación. A todas luces parece una reformulación de aquella imagen icónica de Dalí y Buñuel, sustituyendo la navaja por una cerilla encendida.

Sin embargo, aquí el corte ya no es limpio, el ojo es quemado; no hay una apelación a una nueva forma de mirar, sino más bien un desgarramiento o una destrucción de la mirada. El cine es eminentemente visual³⁸³, y es a través de la mirada que lo sensorial nos alcanza en primera instancia, pero de la mirada percibida como grieta. Como llaga. “Todo el cuerpo no es más que una llaga. [...] Llaga que no se cierra. [...] Por la llaga se escapa el sentido [...]”³⁸⁴ No se trata de representar de otra manera las cosas, o de intentar ver las cosas desde otro punto de vista, sino de abrir una grieta en la estructura del punto de vista en general, del sistema de representación. La generalidad de los sentidos nos asalta a través de la mirada cuando en ella se abre una grieta, una *síncopa*, y por ella se escapa un poco de sentido y penetra algo de sinsentido. Dejamos atrás el territorio de las definiciones y abrimos un espacio a la ambigüedad.

el cual descende la carne [...]. Eso que Bacon llama el Grito”. (DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, *op. cit.* p. 34)

³⁸³ Lo auditivo es ese invitado furtivo que siempre ha habitado el cine como su parte subversiva, de ahí le viene una fuerza que no va a dejar de reclamar. Lo auditivo es lo que, desde los bordes, *insiste*, a veces con más energía que lo visual mismo.

³⁸⁴ NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena, 2010. (p. 57-58)

La imagen contemporánea, la imagen configurada en torno a las tecnologías de la información, es una imagen agrietada, diferida en su propio seno. Steven Shaviro habla de cómo la idea de espacio asumida del Renacimiento y su sistema de perspectiva puede denominarse *visual*, ya que está construida sobre los cimientos de una mirada sobre el mundo *real*. Un sujeto es quien ilumina con su mirada la oscuridad de un mundo que le antecede, que estaba ya ahí, mudo, totalmente impasible hasta que él ha llegado, y seguirá ahí más allá de él. El espacio no necesita al sujeto para existir, pero éste ilumina en él un mundo vivido gracias a su mirada. En el vértice de la pirámide, el ojo. El espacio electrónico, en cambio –explica Shaviro–, es *táctil* o *audio-táctil*. Mientras que el espacio visual es un “contenedor homogéneo de objetos situados en puntos fijos”, el espacio electrónico se construye en función de intervalos que resuenan entre sí, superposiciones y elementos intercalados y, en consecuencia, “debe ser aprehendido poco a poco, fragmento a fragmento, y de momento a momento, a través de la acción constructiva de enlazar espacios entre sí, sintiendo materialmente el camino que uno mismo sigue de un espacio a otro.”³⁸⁵

La tesis de Shaviro –que también fue la de Fredric Jameson antes que él– es que, en la época contemporánea, las distintas facetas culturales se ven imbuidas por la lógica del capital. Jameson dirá que se da una desdiferenciación de los niveles culturales. Todo, estética, política, afectividad... es intercambiable y fluye por doquier³⁸⁶. Debido a esto, es imposible hacerse una imagen de la totalidad. “Un flujo transversal de cuerpos, bienes o dinero puede ir de un espacio a cualquier otro; pero no hay un registro permanente de estos flujos. No hay lugar para una visión sinóptica, no hay un punto arquimédico desde el cual sea posible percibir todos los espacios a la vez.”³⁸⁷, dice Shaviro. Esta lógica es perceptible especialmente en el ámbito de Internet, en el que “el conocimiento ha pasado definitivamente al lado de lo intotalizable, de lo indominable. La emergencia del ciberespacio no significa en absoluto que «todo» es finalmente accesible, sino más bien que el Todo está definitivamente fuera del alcance”³⁸⁸ y, por lo tanto, “los testimonios

³⁸⁵ SHAVIRO, Steven, *Post-cinematic affect*, op. cit. (pp. 37-38) La traducción es mía.

³⁸⁶ “La des-diferenciación señala la inmanencia del dinero, del beneficio, de la mercantilización, y, en general, de lo económico, respecto al resto del sistema [...]” (JAMESON, Fredric, *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada, 2012, pp. 76-77)

³⁸⁷ SHAVIRO, Steven, op. cit. (p. 46) La traducción es mía.

³⁸⁸ LÉVY, Pierre, *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*, Barcelona, Anthropos, 2007. (p. 133)

artísticos de la cibercultura son obras-flujo, obras-proceso, incluso obras-acontecimiento, que se prestan mal al archivo y a la conservación.”³⁸⁹

Es decir, el ojo, símbolo del conocimiento, punta del cono visual, se está viendo sacudido violentamente. El punto de vista pierde pie porque el propio espacio sobre el que se sostiene pierde consistencia. La imagen digital ha abandonado la necesidad de un espacio que la precede. El cine analógico siempre refería a un espacio preexistente, a la realidad ante la cámara. La imagen digital no necesita de tal espacio. Su “realidad” está en el intervalo abierto entre dos fragmentos, en la fuerza combinatoria de elementos alejados entre sí. El “realismo ontológico” que Bazin promulgaba del cine y la capacidad indexatoria de la fotografía a la que se refería Barthes se han visto subvertidas. Pero aunque las imágenes digitales hayan “perdido su negativo” y “el molde original que preservaba la huella del mundo físico”³⁹⁰ se haya difuminado, “lo que es verdadero son las sensaciones ópticas que genera la superficie de la imagen digital.”³⁹¹ La imagen deja de remitir a una verdad preexistente para constituir su propio régimen de verdad, su tiempo y espacio propios, y sigue conservando el “grano de lo real”, su corporeidad, en las operaciones de corte y encuadre.

En nuestra secuencia de *The girl with the dragon tattoo* ya no podemos hablar de figuras *en* un espacio. Ya no hay un fondo sobre el que ellas se recorten. Más bien definen un espacio relacional, inseparable de las conexiones o del circular del sentido entre ellas. El modelo visual muestra, pues, su insuficiencia tanto por la imposibilidad de generar una visión global del sistema actual como por la noción de espacio que de esto se deriva. El espacio definido por la secuencia de la película de Fincher es un no-espacio, un intervalo sin coordenadas en el cual conviven elementos heterogéneos que pueden, sin duda, desafiar las reglas de los espacios euclídeos. Así pues, del vértice del cono –o de la pirámide divina– desde el que todo se ve en profundidad, descendemos a la base donde todo ocurre en superficie. A la carne (a través de la boca). Donde los procesos definen un tipo de espacio que no cesa de reconfigurarse. Donde los sentidos se relacionan en régimen de igualdad, de sincronía polifónica.

³⁸⁹ *Ibid.* (p. 119)

³⁹⁰ QUINTANA, Ángel, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado, 2011. (p. 73)

³⁹¹ *Ibid.* (p. 78)

Aquí el ojo deja de simbolizar, el desgarrar del que es sujeto pervierte su función orgánica. Es forzado a un juego de relaciones que lo deforman, que extraen de él potencias no visuales. El ojo, convertido en flor, apela al olfato. Una avispa extrae todo lo háptico del ojo al atravesarlo, al convertirlo en piel, al abrir una herida en la piel. Los bustos están atados de pies y manos, y sus ojos, tapados con vendas, forzados a sentir el oído, a abandonarse al oído como único sentido posible. Shaviro habla del nuevo espacio como “audio-táctil”, y es que ya operaba antes de la imagen digital, en el celuloide mismo, una dimensión que generaba efectos de superficie, que *insistía* en la hegemonía del punto de vista con una multiplicidad de puntos de escucha simultáneos. Del sonido nunca hemos podido extraer una representación piramidal, en profundidad, más bien siempre ha permanecido en los bordes como una insistencia. Una insistencia con varias componentes –diálogo, sonidos concretos, música– que se diluyen las unas en las otras como capas tectónicas que emergen y se sumergen.

En nuestra secuencia de apertura, la banda de sonido ha sido conquistada por la música. La música insiste sobre la imagen imponiéndole un ritmo. Un ritmo que, como ya dijimos, ejerce la mayor de las violencias –la interrupción, el corte– pero también da lugar al *tacto*, deja que los planos *se toquen*. Deja que el sentido circule entre los planos al ejercer sobre ellos la violencia del corte. Ese ritmo frenético, insistente del corte, fisura lo visual. Gracias a que los cortes tenían que ver con el ritmo de la música y no con las leyes de la continuidad, las series pueden resonar entre ellas en régimen de igualdad. El corte no atiende a necesidades de una representación sistemática para la mirada instruida sino que más bien interrumpe con violencia dicha representación, dejando que el resto de los sentidos se vean afectados. Siempre deja lugar a un poco de sinsentido que posibilita que no cese la expresión. Dejando que circulen afectos, más que representaciones.

3.2 *Blade runner* y la decadencia del ojo



Veintinueve años antes de *Millennium* otro ojo ardía en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), o al menos *algo* ardía en su interior. La película de Scott se abre con un gran plano general de una ciudad que vomita fuego por sus chimeneas, cuyo contraplano no es otro que un plano detalle de un ojo –presuntamente el de la replicante Rachel–, un ojo sobre el que se refleja el fuego que surge de una sociedad en proceso de desintegración y desmembramiento. Aquí no es el ojo el que arde, sino el mundo. Una sociedad que, tras propagarse descontroladamente como un virus, busca ya fuera de este planeta una vía de escape a la desaparición de los recursos, la suciedad y la lluvia ácida. Un ojo que mira y que se ve en lo que mira, igual que lo que ve se refleja en él. Visión y mundo –en descomposición o recomposición–, dos polos especulares de una relación que parece incorruptible.



Podemos observar como la figura del ojo muestra su insistencia dentro de la Tyrell Corporation, esa organización cuyos productos, los replicantes, están poniendo en jaque todos los dogmas y presupuestos que juzgan la condición humana. El ojo no sólo

aparece en el plano detalle inicial, sino también en los imponentes ojos de la lechuza que todo lo observa silenciosamente y en las gafas de tamaño desproporcionado del propio Tyrell. La influencia del Gran Hermano de George Orwell es evidente³⁹². Es un mundo dominado todavía por la visión que, a modo de panóptico, se cierne sobre todo; restos de esa sociedad disciplinaria que, como demostró Michel Foucault en *Vigilar y castigar*³⁹³, es también una sociedad de la imagen y del punto de vista.

Sin embargo, toda esta insistencia del ojo señala, de hecho, una decadencia. El cine no es sólo un arte de la mirada sino también, sobre todo desde mediados del siglo XX, de la decadencia de la mirada, de la mirada imperfecta, dividida, confusa, inquisitiva. El hecho de que la gran corporación Tyrell tenga su sede en dos pirámides Maya ultratecnificadas no es casual: la vista no es unidimensional, es doble –dos ojos–, está diferida, y por tanto puede ser en profundidad. Es esta diferencia, esta síncopa en la visión la que introduce la tridimensionalidad. Puede así instituirse el punto de vista tal y como la tradición lo ha venido representando: un cono en profundidad. Ahora bien, cuanto más capacidad de visión, menos se mira. Cuanta más tecnología para ver, menos atención se presta al mirar mismo. Las pirámides son dispositivos hechos para ver pero que absorben toda luz, yerguen su negrura sobre la ciudad como un panóptico, una especie de panóptico “ciego”, un agujero negro, ojos que ven pero ya no miran, que sólo irradian su luz hacia arriba, hacia otro lugar. Visión muda, como la de la lechuza, que atiende silenciosa a la muerte y la decadencia del mundo, símbolo de una sabiduría del vacío.



³⁹² Ridley Scott dirigió en 1984 un importante anuncio publicitario para la empresa Apple inspirado también en la obra de Orwell.

³⁹³ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2008.

En la sociedad de *Blade Runner* el punto de vista de las fuerzas de control ha sufrido un desvío. Foucault estudió cómo el cuerpo y sus actitudes se definen dentro de las relaciones sociales y económicas, de cómo “las relaciones de poder operan sobre él de manera inmediata; lo invisten, lo marcan, lo conducen, lo torturan, lo reducen a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos.”³⁹⁴ En *Blade runner* son los replicantes los sometidos, los forzados a trabajar en las colonias espaciales, a abrir camino en la exploración del universo. Son a quienes se investiga. Todavía nos encontramos en una sociedad disciplinaria pero que ya no actúa sobre los seres humanos. Los seres humanos han desaparecido. Quién sabe dónde habrán ido, quizá buscando la luz que se ha extinguido en una noche eterna. Éste es ya un mundo de replicantes. Todo el mundo es susceptible de ser replicante. Incluso Deckard, nuestro protagonista, el guardián de la ley, sobre el que recaen nuestros procesos de identificación, es sospechoso de ello. “¿Nunca se ha hecho a usted mismo el test?”, le pregunta Rachel. Por supuesto que no...



No hay respuestas en la mente de los replicantes, sólo el cuerpo habla su verdad. Y lo que nos interesa a los humanos de los replicantes es, sobre todo, su cuerpo. O bien son cuerpos para el trabajo físico, o bien para el placer. Y precisamente porque son cuerpos nos son difíciles de controlar, ya que tienen experiencias y, por lo tanto, desarrollan emociones. Pris y Roy se aman, quizá por eso se alzaron en rebelión, para poder amarse más tiempo. Rachel también demuestra sentir deseo, ser un cuerpo deseante. Las emociones están vistas como un problema pues debilitan la cadena de

394 FOUCAULT, Michel, *op. cit.* (p. 32)

servidumbre de los replicantes. De hecho, son *el* problema, la razón por la cual deben morir pronto. Los replicantes están programados pero no son programas. Para surgir en un replicante, las emociones sólo necesitan tiempo. Las ideas, los recuerdos, el *background* imaginario puede ser programado, pero el resultado no es controlable, pues el cuerpo interviene en ello. Los recuerdos impuestos son una herramienta de defensa, creándoles un pasado consiguen justificar una inevitable respuesta emocional que sin un pasado el sujeto sería incapaz de comprender. Sin un marco comprensivo, las emociones flotarían en el cuerpo del replicante a falta de un origen asignable y éste andaría desorientado sin saber qué pasa con él, qué es eso que le turba³⁹⁵. Están encarnados, por lo tanto gozan, sufren e, incluso, aman.

Pese a todo, la meta de la Tyrell Corporation sigue siendo que, mientras exteriormente sea imposible distinguir entre humanos y replicantes, éstos sean “más humanos que los humanos” o “luz que brilla con el doble de intensidad”, en palabras del magnate-creador. Es decir, un paso más en la evolución hacia lo “post-humano”, que aspira a superar la condición humana por considerarla insuficiente por dos vías: o potenciando las capacidades corporales por medio de interfaces y prótesis, o denostando la materialidad del cuerpo en una apuesta por la duplicación digital de las estructuras neuronales, a fin de crear una conciencia electrónica que pueda prescindir de la carne para existir como entidad inmaterial. El cuerpo es la carne, lo sobrante, lo que está de más. Desde que se establecieron las pautas de un dualismo que ha regido buena parte del pensamiento occidental –idea del cuerpo como una máquina y del alma como algo inmaterial, con una naturaleza diferente–, para la filosofía, para la ciencia, para la técnica, el mal es siempre el mismo: el cuerpo. Quisiéramos desprendernos de este lastre, penetrar de lleno en la interconectividad sin límites, pero nuestra carne nos lo impide. El cuerpo se enfrenta a la razón y pone en peligro la coherencia del conocimiento.

Al amplificar el poder de su técnica aproximándolo a esa aptitud que hasta ahora sólo se atribuía a los dioses, la facultad de crear, el hombre se ve enfrentado a su propia condición de ser vivo. Está escindido de sí mismo por sus propias capacidades: él mismo

395 Esta condición de puro cuerpo deseante cuya memoria ha sido pervertida guarda una íntima relación con la condición contemporánea. No despojado de recuerdos pero viendo la estructura de su memoria alterada, recorriendo un presente sin permanencia, el cuerpo contemporáneo se descubre como un verdadero catalizador de intensidades afectivas.

ha creado a los replicantes, cuya existencia y la de sus recuerdos implantados pone en jaque toda certidumbre acerca de la “verdad” de la memoria, único garante de la humanidad. Entonces el hombre se instala en una zona de indiscernibilidad, sin saber si es hombre o replicante y es justamente en esa zona de indiscernibilidad donde la película toca su dimensión más corpórea.

Para Fredric Jameson, la característica fundamental de las ficciones posmodernas es que “el «significado» profundo de la película no residiría en ninguna de estas interpretaciones, sino en nuestra vacilación entre ellas.”³⁹⁶ Es decir, en que nos hace instalarnos en una zona de indiscernibilidad que atenta contra los significados definidos. También Deleuze daba gran importancia a este tipo de lugares o instantes de incertidumbre referidos sobre todo a los devenires animales. Para Deleuze, el animal es un fenómeno que permite, a pesar de su carácter de alteridad pero gracias a las relaciones de analogía que pueden establecerse, arrancar al hombre de la categoría de organismo y explorar otros territorios, o mejor, desarrollar procesos de territorialización y desterritorialización. Además, el arte para Deleuze tiene que ver con abrir esas zonas de indiscernibilidad en las que puede darse un devenir-otro. Un devenir-otro que privilegiadamente puede ser un devenir-animal –como en Bacon³⁹⁷–, pero también un devenir-mujer o un devenir-negro³⁹⁸ –como en las películas de Jean Rouch.

En estas zonas es donde se da el cuerpo. “Esta zona de indiscernibilidad ya era todo el cuerpo”; no el organismo, sino el cuerpo “en cuanto carne o pieza de carne. Sin duda el cuerpo tiene huesos también, pero los huesos son solamente estructura espacial [...]. El cuerpo sólo se revela cuando deja de estar sostenido por los huesos” y, aunque durante todo su metraje ha estado revestida de cine de género, sostenida por una estructura ósea consistente, *Blade runner* se hace cuerpo al final³⁹⁹. Es en esa imagen

³⁹⁶ JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós, 1995. (p. 173)

³⁹⁷ “Lo que la pintura de Bacon constituye es una zona de indiscernibilidad, de indecibilidad, entre el hombre y el animal.” (DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, op. cit., p. 30)

³⁹⁸ “Lo que se deja adivinar es más bien, en grados profundos, el «Yo es otro» de Rimbaud. Godard lo decía a propósito de Rouch: no sólo para los propios personajes sino también para el cineasta, quien «blanco igual que Rimbaud, declara también él que *Yo es otro*», es decir, *yo un negro*.” (DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 205)

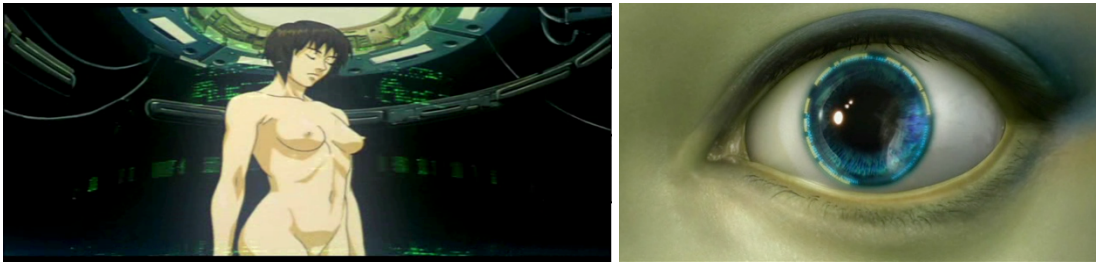
³⁹⁹ Las teorías acerca de si el personaje es o no un replicante son diversas y contradictorias, alimentadas por las múltiples versiones de la película, con sus respectivos cambios de final. En algunas entrevistas, Ridley Scott admite rotundamente que sí, mientras que Harrison Ford afirma que interpretó el papel sin tener conocimiento explícito de ello. Incluso el guionista y los productores no parecen ponerse de acuerdo.

desenfocada en la que Deckard coge el pequeño unicornio de papel en la que arranca su devenir-replicante y el personaje encarna la zona de indiscernibilidad en la que el hombre y el replicante *se tocan* –tocarse es lo propio de las zonas de indiscernibilidad–, y ya no se podrá ser nunca lo uno sin ser también lo otro. Ése es el justo momento en el que el ojo ya no ve a foco, ya no responde –ya no puede creer lo que ve, aquello que ve ya no le aporta conocimiento–, tan sólo mira atónito, rendido a su decadencia.



3.3 *Ghost in the shell* y la multiplejidad

Ghost in the shell (1995) y *Ghost in the shell II: Innocence* (2004), de Mamoru Oshii, retratan un futuro donde lo “post-humano” es ya un hecho. Ya no queda nadie completamente humano, todo el mundo tiene algún tipo de implante o prótesis para suplir las carencias del cuerpo en una sociedad completamente digitalizada. La máxima es, pues, la accesibilidad y la interconexión total.



En la secuencia inicial de *Ghost in the shell*, asistimos a planos de la creación de un cuerpo biónico alternados con líneas de código digital. Esta secuencia –y toda la película– avanza una problemática clave para esa corriente post-humanista que pretende volcar su conciencia en el ciberespacio para vivir una vida post-material: ¿puede el cuerpo tener una base digital?⁴⁰⁰ En *Ghost in the shell II*, la secuencia es casi idéntica, ambas siguen un mismo patrón, aunque observamos una modulación. En esta segunda parte el código ha desaparecido, por ejemplo, ya que la película se inserta, no ya tanto en la problemática del cuerpo electrónico –Kusanagi hace tiempo que asumió esa condición plenamente y desapareció en la Red–, como en la problemática del autómeta, del cuerpo-máquina –de nuevo el replicante. En este sentido hay como una regresión hacia una temática que parecía superada en la primera parte, como si los autores hubiesen sentido la necesidad de reflexionar acerca de algo que habían pasado por alto. Lo cual viene

⁴⁰⁰ Más adelante las preguntas irán aumentando en número y en alcance: ¿Puede un circuito integrado emular la estructura neuronal del cerebro? Si puede, ¿puede funcionar de la misma manera, tener las mismas cualidades? Y, si las tiene, ¿aparecerá la conciencia en ese circuito? Es más, ¿qué es la conciencia? ¿Es una cualidad emergente de la disposición espacial y la estructura de funcionamiento conjunto de la red neuronal? ¿Es un efecto de circulación, de acumulación?

corroborado por un cierto retorno al ojo, un viaje de vuelta del cuerpo al ojo –tal vez por ese retorno a las cuestiones clave de *Blade runner*.

En la primera parte, los *cyborgs* se definen por una cierta ambigüedad. Son máquinas pero también son carne. Vemos ya en los títulos de crédito cómo hay músculo pegado al metal. Son cuerpo, además, en su violencia y su sexualidad. El cuerpo de la Mayor es escultural y su desnudez no se esconde, es más, se exhibe. Es mucho más atractiva que los androides creados expresamente para la satisfacción sexual en *Ghost in the shell II*. Ella es *el* cuerpo en su sexualidad, pero también por su papel de líder en las fuerzas de seguridad de la Sección 9. En la segunda película, los *gynoids* tienen una célula en su origen pero el resto de su constitución es tecnológica, una célula que, a modo de glándula pineal cartesiana, garantiza la unión entre los sistemas mecánicos y los “fantasmas” humanos que la corporación Locus Solus⁴⁰¹ ha conseguido insertar en sus androides. Son “muñecos”, mucho menos avanzados tecnológicamente que la Mayor, representación de un estado original de la confluencia hombre-máquina y, por lo tanto, objeto de estudio propicio para las cuestiones éticas y filosóficas que la película quiere poner en juego –cuándo un muñeco deja de serlo y hasta dónde es capaz de llegar el hombre en su ambición de “jugar”. De ahí el retorno a la imaginaria ocular en su secuencia introductoria: el ojo como acceso al “alma” dentro de la carcasa inanimada de los muñecos pero también símbolo de un cierto conocimiento que se quiere transmitir.

Ambas películas tienen su razón de ser en esta zona de indiscernibilidad entre naturaleza y tecnología. “Vida y muerte vienen y van, como marionetas en una mesa. Cuando la cuerda se rompe, se derrumban fácilmente.” El aforismo del actor y dramaturgo nô Zeami Motokiyo, citado en la segunda película, expresa ejemplarmente la condición corporal en la sociedad que ésta define. El cuerpo es tanto natural –vivo– como tecnológico –mecánico, inerte. La vida y la muerte pierden así su naturaleza antitética. Lo que las mantiene en pie es la línea, el tránsito, la unión y separación simultánea, la zona

⁴⁰¹ *Locus Solus* es el título de una obra de Raymond Russel publicada en 1914. Es una más de las citas de una película que hace del aforismo un *leitmotiv*. El texto retrata la mansión de Martial Canterel, llena de invenciones extrañas y de una complejidad creciente según avanza la novela. La más novedosa y apreciada de estas invenciones es la “resurrectina”, un fluido que, introducido en cadáveres, les hace revivir para interpretar el evento más relevante de su vida. En la película, Bateau y Togusa también visitan, en su búsqueda de Locus Solus, la mansión de Kim, llena asimismo de invenciones extrañas y juegos de representaciones.

de indiscernibilidad en la que el cuerpo se mueve. El cuerpo está, efectivamente, vivo y muerto a la vez. O, mejor, es experiencia conjunta de la vida y la muerte.

“Cambiando de espacio, abandonando el espacio de las sensibilidades usuales, se entra en comunicación con un espacio psíquicamente innovador. [...] Este cambio de espacio concreto no puede ser ya una simple operación del espíritu, como sería la conciencia del relativismo de las geometrías. No se cambia de lugar, se cambia de naturaleza.”⁴⁰²

Con esta cita de Gastón Bachelard, Char Davies abre la presentación de su instalación *Osmose* en su página web⁴⁰³. Mediante un sistema de captura de movimiento y unas gafas de realidad virtual, Davies propone una experiencia de inmersión en un mundo creado por ordenador que cambia a partir de la respiración y las fluctuaciones en el equilibrio del participante. Este mundo alberga varios niveles, y momentos en los que reinan por completo la imagen y el sonido se alternan con citas y pensamientos escritos. El objetivo es someter al participante a un estado de autoconciencia del cuerpo y de pertenencia al entorno a la vez, participar del espacio circundante como si fuera una extensión del espacio interior en una experiencia cercana a la meditación.



Osmose, de Char Davies

Kusanagi flotando en la bahía de Tokio

En una escena en apariencia de transición de la primera película, la Mayor Kusanagi bucea de noche en la bahía de Tokio, buscando bajo la superficie marina tal vez la misma experiencia sensorial que propone la instalación de Davies: una reinención de su corporalidad y los procesos de subjetivación que conlleva. Una pequeña muerte.

⁴⁰² BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000. (p. 181)

⁴⁰³ <http://www.immersence.com/osmose/>. (Consultado el 29 de junio de 2015)

“¿Qué se siente al nadar en el mar?”, pregunta Bateau, su compañero. “Tengo miedo, frío, me siento sola; a veces incluso siento esperanza. Cuando floto, ligera, hacia la superficie, imagino que me convierto en otra persona.” Buceando intuye todo un proceso de despojamiento del yo hasta encontrar otra cosa. Sus inmersiones le permiten experimentar otra condición, otro tipo de corporalidad –que encontrará plenamente en la Red–: una corporalidad sin fronteras.

Bateau, su compañero, le recrimina que asuma los riesgos de sumergirse con un cuerpo tan pesado por el mero capricho de darse un baño. Un aspecto clave de los nuevos cuerpos mostrados en la imagen digital es esta “pesadez”. Los cuerpos aumentan de peso con las prótesis electrónicas. Sin embargo, esta densidad, este *aumento de corporalidad*, no les impide ser más ágiles. Por eso no estamos de acuerdo con Ángel Quintana cuando dice que “el cine espectáculo promueve la desgravitación de los cuerpos y forja una especie de retorno a la ligereza en la representación de la figura humana. El cuerpo de los superhéroes es un cuerpo ligero, ingrávido [...]”⁴⁰⁴ ¿Qué hay del Batman de Christopher Nolan y el Superman de Zack Snyder? Incluso en la saga *Matrix* la “desgravitación” de los cuerpos no tiene su raíz en una mayor ligereza, sino en una mayor fuerza y agilidad. Sólo hay que ver cómo el suelo se hunde bajo los pies de Trinity al saltar de una azotea a otra en *The Matrix* (Andy y Lana Wachowski, 1999).

Esta creciente contundencia de los cuerpos del cine de superhéroes y ciencia-ficción contrasta con el, cada vez mayor, empequeñecimiento de los dispositivos de filmación. La que verdaderamente se ha vuelto ligera, ingrávida, incluso hasta el punto de desaparecer convertida en un simple programa informático, es la cámara. Su presencia sigue ahí encarnada en el corte y el montaje, pero si el cine de los orígenes era esencialmente “un cine de cuerpos que se mueven”, como decía Jacques Aumont, el cine de superhéroes y ciencia-ficción contemporáneo es, esencialmente, *un cine que se mueve* todo él, cuerpos densos y ágiles, cámaras ligeras y flotantes, haciendo del espectáculo una verdadera “catedral de movimiento”, en el sentido que Edgar Morin daba a esta expresión.

Sin embargo, parejo a este incremento de movimiento, surge la necesidad de detener el tiempo. Ya en la primera película, pero con más insistencia en la segunda,

⁴⁰⁴ QUINTANA, Ángel, *op. cit.* (p. 114)

situaciones de una acción desenfundada se alternan con momentos de un estatismo casi desesperante, en los que reina el diálogo y la reflexión. Parece como si la urgencia, la violencia y la velocidad propias de lo que se ha llamado “imagen-exceso”⁴⁰⁵ se vieran contrarrestadas por una necesidad de sosiego y meditación representada por experiencias de realidad virtual como la de Davies, pero también por las películas de cineastas como Kiarostami, Naomi Kawase y gran parte del cine oriental y también del europeo.

Y ahí es donde el ojo adquiere su relevancia como símbolo del conocimiento. El ojo en *Ghost in the shell II* es, a la vez, elemento de la estructura ficcional como acceso al alma de los *gynoids* y síntoma de interferencia en lo ficcional de algo que – paradójicamente– lo fisura: el conocimiento. Hasta ahora hemos hablado del conocimiento como un elemento estructural de las películas ordinarias. Las películas, ficciones o documentales, suelen conllevar un paso de significación clara, suelen transmitir un mensaje, incluso una tesis o una “moraleja”. Sin embargo, el tipo de conocimiento transmitido por *Ghost in the shell II* está fisurado ya en su seno, contiene algo de des-conocimiento en sí gracias a una forma particular de transmisión: *el aforismo*. De nuevo, la presencia del ojo es, en realidad, signo de su decadencia.

Decía Friedrich Nietzsche, maestro moderno de la forma aforística, que un aforismo “no está aún descifrado porque se le haya leído; muy lejos de eso, pues la «interpretación» entonces es cuando comienza”⁴⁰⁶. El aforismo es una composición que no se da fácilmente a la significación sino que pone a circular la significancia. En el aforismo, el lenguaje *se hace cuerpo*: las palabras pierden su lugar fijo en la frase y “flotan” ante nosotros como en la instalación de Char Davies. En ese flotar previo a la fijación del significado las palabras *nos tocan*, se inscriben en nuestro cuerpo como un interrogante, zona de indiscernibilidad, y es justamente en la reivindicación de esta forma aforística como momento de interrupción en la vorágine de la acción, como instante en el que el sentido parece suspenderse, donde *Ghost in the shell II* se hace cuerpo también,

⁴⁰⁵ LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La pantalla global*, Barcelona, Anagrama, 2009. Estoy de acuerdo con los autores en muchos puntos de su estudio, aunque no en que el exceso reine sobre las nuevas imágenes. Se da un movimiento contrario igualmente poderoso hacia la transparencia, la calma y lo meditativo. Esta convivencia de imágenes antitéticas pone de relieve una característica que también señalan los autores y que sí me parece fundamental, como veremos más adelante: su carácter heterogéneo y *multiplex*.

⁴⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *La Genealogía de La Moral*, versión de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211756.pdf>. (p. 8) (Consultado el 29 de junio de 2015)

imagen cada vez más indiscernible, más *multiplex*, cada vez menos “una cosa u otra” y más una multiplicidad heterogénea de elementos en apariencia antitéticos, pero interconectados. En palabras de Josep María Català: “Vivimos en un tiempo paradójico en el que coinciden en una misma estructura social las más simples y las más complejas formas de pensamiento.”⁴⁰⁷ Habrá que ver cómo estas forman cohabitan y se interconectan.

⁴⁰⁷ CATALÀ, Josep María, *La imagen interfaz*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010. (p. 11)

3.4 El cuerpo como interfaz

El ojo biónico de *Ghost in the shell II* recuerda al de los replicantes de *Blade Runner*. “Replicante” es el término coloquial en la película de Scott para designar lo que industrialmente se denomina de otro modo: *Nexus*. “Nexus” es una palabra latina con una etimología importante para nosotros. Puede usarse de dos modos. El primero remite a una obligación para con alguien o debido a una ley. Es decir, el estar *atado*, sometido a un compromiso íntimo o interpersonal. Los replicantes, por supuesto, han sido creados en la obligación para con las disposiciones humanas. El segundo –más interesante para nosotros– tiene que ver con servir de enlace. De hecho, éste es el significado que se corresponde más con el uso nominal de la palabra, mientras que el anterior es más propio del uso verbal –como participio del verbo *necto*. Así pues, este segundo significado tiene más que ver con una manera de ser que con un estado. Es decir, con la identidad. Pero para que algo sea de enlace tiene que tener una facultad: ha de abrir un espacio. Enlazar significa dejar pasar, *espaciar*. Curiosa identidad la de estos cuerpos: su *ser* corresponde a un *espaciar*. Su identidad, el núcleo duro de su ser subjetivo, está hueco. Son, simplemente, vacío. Pero no *un* vacío. Sino más bien un vaciándose perpetuo, un dejar pasar, un *espaciamento*. Una zona de indiscernibilidad, habíamos dicho. “Los cuerpos no son de lo «pleno», del espacio lleno [...]: son el espacio *abierto* [...]. El cuerpo *da lugar* a la existencia,” dice Nancy⁴⁰⁸. El *Nexus* es zona de indiscernibilidad, extensión pura. Y, como en *Blade Runner*, ya nadie está exento de ser un *Nexus*...

Nexus, o lo que hoy denominaríamos, un *interfaz*. El cuerpo como interfaz. En *eXistenZ* (1999), David Cronenberg propone un mundo virtual al que no hay manera de acceder si no es a través del cuerpo, de la espina dorsal. A través de una abertura, de un espaciamento, el cuerpo puede acceder al programa instalado en un mando. Una abertura que no es una herida, sino un nuevo órgano, como la boca. Asimismo, el juego no es sólo una experiencia mental o imaginaria: el usuario es la fuente de energía del mando, éste no funciona bien si aquél sufre algún daño o se rinde al cansancio; cuerpo y tecnología en simbiosis. En *Matrix*, también las conciencias en la realidad virtual siguen unidas a su

⁴⁰⁸ NANCY, Jean-Luc, *op. cit.* (p. 16)

cuerpo natural y las máquinas son incapaces de criar cuerpos humanos sin conciencia para satisfacer sus necesidades energéticas, han de dormirlos o aletargarlos.



El cuerpo es el nexo, el punto de acceso y retorno, la interfaz. “La interfaz es precisamente el espacio de relación que surge del encuentro entre distintas partes, como lugar de comunicación que no pertenece a ninguna de ellas en particular y sí a todas en general”⁴⁰⁹, aunque no a la generalidad de todas, al Todo. El propio cuerpo es interfaz de acceso a nuestro mundo. El cuerpo ajeno: acceso especular a nosotros mismos –no podemos aprehendernos si no a través de la presencia del otro. El cuerpo no es sino una imagen-interfaz entre nosotros y el mundo que opera en ambos sentidos, que transita entre los ámbitos de la realidad explorando sus distancias, formulando y reformulando modelos de pensamiento y experiencia, y que afecta nuestros mecanismos de subjetivación y conciencia. Así, la forma interfaz se caracteriza, como decía Shaviro de la imagen contemporánea, por un modo de acceso “táctil” a la información, es decir, mediante tránsitos vividos físicamente, según el modelo privilegiado de lo computacional –“pinchar” con el cursor aquí o allí; esperar a que las nuevas páginas aparezcan, desplazar unos elementos en favor de otros en una estructura multicapa. El modelo del interfaz implica que el usuario recorre materialmente los intervalos de separación entre elementos –páginas– heterogéneos entre sí, intervalos que son más temporales que espaciales. El modelo del interfaz es válido sólo a condición de que sea complejo, hiper-complejo, y que la posición del usuario no sea panóptica, no sea el lugar desde dónde aprehender la totalidad, y no sea neutra, cambie y vea su identidad reformulada y pervertida por los desarrollos de su exploración.

⁴⁰⁹ CATALÀ, Josep María, *La imagen-interfaz*, op. cit. (p. 21)

“A medida que interactúo con la Red, me reconfiguro a mí mismo; mi extensión-red me define exactamente como mi cuerpo material me definía en la vieja cultura biológica; no tengo ni peso ni dimensión en cualquier sentido exacto, sólo me mido en función de mi conectividad.”⁴¹⁰ Es decir, este tipo de acceso a la imagen y a la información, esta forma interfaz, genera un nuevo tipo de cuerpo, un *cuerpo electrónico*. *Res extensa*, extensión electrónica, una extensión-red parece tener la mayor Kusanagi después de fusionarse con el Puppetmaster, un cuerpo más volátil y redistribuible que el biológico, pero que no deja de movilizar unas fuerzas energéticas, tener un soporte físico y una extensión. De hecho, necesita incluso ser engendrado, necesita incluir la variación en su seno. The Puppetmaster no quiere copiarse como un virus, quiere la espontaneidad y diversidad de lo vivo para habitar la Red como un cuerpo. Quiere fusionarse con la Mayor Kusanagi⁴¹¹, cuyo fantasma y cerebro son humanos, para dejar su descendencia en la Red. Introducir algo de cuerpo, algo humano en la Red para que pueda tener lugar el azar, la diversidad; la evolución, en fin.

En primera instancia podríamos imaginar un cuerpo electrónico como un robot o un *cyborg*, pero no parece que así se aprovechen todas las posibilidades de lo electrónico. ¿Qué es un robot sino una especie de cuerpo biológico más fuerte y resistente? En cambio, lo electrónico tiene más que ver con el acceso a la información que con la mera mejora de las cualidades biológicas. Un cuerpo verdaderamente electrónico tendría que ver más específicamente con una *antología de información* –y esto es lo que denotaría su extensión– a la que tendríamos *acceso*, y que determinaría nuestras facultades electrónicas. Bateau y Togusa no dejan de ser seres humanos mejorados. Son más fuertes, ágiles y eficientes en sus funciones específicas, pero sólo Kusanagi, una vez se fusiona con The Puppetmaster, consigue trasgredir esa frontera que lo biológico suponía para ella –la razón por la que se sumergía en la bahía de Tokio–, *hacerse dueña de su cuerpo*. Ella no rechaza su cuerpo, pues sigue siendo cuerpo en su fantasma, y puede hacerse cuerpo cada vez que lo necesita –en forma de *gynoid*, por ejemplo–, tan sólo rechaza restringir su rango de acción a lo biológico y lo político en virtud de la accesibilidad total a la Red.

⁴¹⁰ ASCOTT, Roy, “Cultivando o hipercórtex”, en DOMINGUES, Diana (comp.), *A arte no século XXI. A humanização das tecnologias*, San Pablo, UNESP, 1997. (pp. 339-344) Citado en SIBILA, Paula, *op. cit.* (p. 51)

⁴¹¹ Hay también en *Ghost in the shell* una insistencia del seno, quizá como símbolo de la maternidad de Kusanagi con respecto al nuevo cuerpo-Red, en una nueva metáfora biológica.

Por otro lado, en la Red también hay *peso*. Los archivos “pesan” más allá de la metáfora, son cuerpos, una extensión electrónica constituida de forma antológica. Son ellos mismos extensión electrónica, no otra cosa. Lo mismo, pues, que los cuerpos físicos, a su manera. El pesaje electrónico es a la transmisión lo que el peso físico al movimiento. Hay cuerpos más fuertes, más ligeros, más ágiles... Hay archivos más pesados, cifrados, comprimidos para su mejor distribución... El cuerpo físico de la Mayor Kusanagi pesaba toneladas, como le recordaba Bateau cuando se sumergía en el océano, sin embargo era ágil y se movía con rapidez. El cuerpo electrónico del nuevo ser al que da a luz junto a The Puppetmaster “pesa” enormemente –tanto que al “habitar” la *gynoid* en *Ghost in the shell II* para ayudar a Bateau, sólo puede descargar un “fragmento” de sí misma, dado que el cerebro electrónico “carece de capacidad suficiente”– pero es igualmente ágil, tanto que puede alcanzar a Bateau siempre que éste esté conectado. “No sé cómo debo llamarte”, le dice Bateau cuando la Mayor se presenta ante él en forma de *gynoid*. No hay manera de llamarla pues “ella no se concentra, «adentro», en «sí», su «sí» es el «afuera», *de donde se sigue que su dentro se expone*. [...] Se sostiene con extensión, no con concentración, con extensión, no con fundamento; a decir verdad, su principio y su espera no es la de pesar, sino *de ser pesada*. Pesar se hace únicamente sobre el soporte, y supone el montaje de un universo; ser pesado exige el concurso de otro cuerpo, y la extensión de un mundo.”⁴¹²

Los cuerpos electrónicos, como los físicos, pesan unos contra otros, *se extienden* en el mundo electrónico unos contra otros *sin ocupar* el espacio. Muy al contrario, espaciando el lugar de la trasmisión. Los cuerpos no ocupan un lugar en un espacio euclidiano como rocas en un jardín, impenetrables. ¿Cómo podrían transmitirse entonces los grandes cuerpos electrónicos a través de los pequeños huecos que dejan entre ellos? ¿Cómo podría la Mayor moverse con tanta rapidez? Los cuerpos electrónicos no *se encuentran en un lugar*, dan lugar al encuentro, a la transmisión y la conexión. Se superponen, se tocan sin confundirse. De ahí que la Mayor pueda estar presente en varios lugares a la vez, por estar en conexión con cuerpos distintos al mismo tiempo, a través de los cuerpos. Allí donde halla un cuerpo electrónico estará la Mayor, pues su conectividad y transmisividad son enormes. Bien pensado, no es que pueda alcanzar a Bateau siempre

⁴¹² NANCY, Jean-Luc, *op. cit.* (p. 65-66)

que esté conectado, sino, como dice ella misma: “Cuando accedas a la Red, *yo estaré ahí.*” En cualquier lugar, simultáneamente.

Pero, efectivamente, éste *ha de estar conectado*. La Red no puede dar cuenta de todas las dimensiones de la realidad, se superpone a ella como una nueva dimensión del sentido que se le puede dar, en relación con otras. “Desde el punto de vista «holístico», el entorno digital en su totalidad (podríamos decir en su virtualidad) es percibido y pensado como un cuerpo. Además, ese cuerpo es en esencia una extensión, en términos digitales, del cuerpo de un individuo o de un grupo. En otras palabras, aquí tenemos [...] la cristalización de una forma poshumana de lo corporal, que no es exclusivamente virtual o imaginaria, puesto que tiene efectos reales y concretos.”⁴¹³ Es decir, la Mayor Kusanagi – o el nuevo ser en que se convierte tras su fusión– vendría a ser la forma más radical de algo que ya tenemos todos en mayor o menor medida, pues hoy en día ya todos pasamos gran parte de nuestro tiempo conectados y “es muy posible que muy pronto el único tiempo en que no estemos *on-line* sea el que empleamos en dormir.”⁴¹⁴

Català destaca tres ámbitos clave de la nueva forma interfaz: “la estructura hipertextual, la conexión con la *World Wide Web* (Internet) y la digitalización de las imágenes.”⁴¹⁵ La forma interfaz, “es de carácter esencialmente audiovisual, pero su condición compleja le permite establecer una adecuada relación con la escritura, así como con el pensamiento relacional basado en los procesos simbólicos.”⁴¹⁶ Como en *Ghost in the shell II* o en los trabajos de Godard. Lo que se está extendiendo es la forma imagen en el sentido que le da Didi-Huberman al hablar de Benjamin: “He aquí a lo que hay que renunciar: a que la imagen sea «una», o que sea «toda». Reconozcamos más bien la potencia de la imagen como lo que la destina a no ser nunca «la una-imagen».”⁴¹⁷ En la Red, las imágenes son cuerpos electrónicos, pesan y se transmiten de la misma manera que los programas, antologías y otros habitantes de Internet. Es más, todo habitante de Internet asume la forma imagen, lo que reina en Internet son las imágenes (al menos hasta

⁴¹³ DOUEIHI, Milad, *La gran conversión digital*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010. (p. 69)

⁴¹⁴ SMALL, Gary, VORGAN, Gigi, *El cerebro digital*, *op. cit.* (p. 111)

⁴¹⁵ CATALÀ, Josep María, *La imagen-interfaz*, *op. cit.* (p. 12)

⁴¹⁶ *Ibid.* (p. 22)

⁴¹⁷ DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, *op. cit.* (p. 247)

que, como los personajes de la saga *Matrix*, los seres humanos seamos capaces de “ver” directamente el código).

Cierto es que, como decían Jameson y Shaviro, las imágenes y todos los productos culturales se diseminan siguiendo la lógica del capital, y nada hay más homogeneizante que el dinero. Sin embargo, ¿por qué no usar ese poder de vaciamiento del capital contra el capitalismo mismo? ¿No hay en realidad una cierta esquizofrenia en el seno del capitalismo mismo? Quizá pueda desandarse esa esquizofrenia para hallar en la lógica del intercambio capitalista potencias positivas.

Las imágenes, despojadas de su valor cultural, documental, utilitario e, incluso, exhibitivo, han asumido por completo un valor circulatorio, un carácter hueco que les permite expandirse con total libertad, en la proliferación descontrolada de los simulacros. Dejan de ser *Nexus* en el primer sentido etimológico que hemos traído a colación para serlo plenamente en el segundo, dejan de estar al servicio de lo re-presentado para ser ellas mismas lugar potencial de un acontecimiento –pueden decir lo indecible, mostrar lo invisible, como quería Godard. De ahí que Català diga que “la forma interfaz no está, en este sentido, ideológicamente determinada”⁴¹⁸. La imagen contemporánea puede ser, ciertamente, tanto instrumento fascista como operador de desórdenes. Lo interesante de esta libre circulación y proliferación es que, cada vez más, la imagen está al alcance de lo que podríamos llamar *amateurs*. Ya no hay élites culturales que gocen y produzcan la imagen de manera exclusiva, y cada vez la imagen está más lejos del fascismo –aunque el fascismo siga teniendo su régimen de imágenes, altamente reconocibles. El *amateur* es el actor fundamental de esta revolución.

“La posición del *amateur* no es la posición del ecléctico que opone la riqueza de la diversidad empírica a los grises rigores de la teoría. El amateurismo es también una posición teórica y política, es la posición que rechaza la autoridad de los especialistas reexaminando la manera cómo se trazan las fronteras de sus ámbitos, en el cruce de experiencias y saberes. La política del *amateur* afirma que el cine pertenece a todos los que, de una manera u otra, han viajado en el interior del sistema de diferencias que su nombre dispone y que cada uno puede permitirse trazar,

⁴¹⁸ CATALÀ, Josep María, *La imagen-interfaz*, op. cit. (p. 52)

entre uno u otro punto de esa topografía, un itinerario singular que enriquece el cine como mundo y su conocimiento.”⁴¹⁹

Es decir, el *amateur* es aquél que se enfrenta al cine como una forma interfaz, transita por su estructura multicapa sin privilegiar de entrada ninguna de ellas, de forma táctil, viviendo materialmente, corporalmente, los tránsitos de una capa a otra, recorriendo las distancias de un ámbito a otro con su pequeña cámara pegada al cuerpo, jugando a reformular las imágenes y los conceptos cinematográficos arrancándolos del privilegio de toda posición que quiera imponerse. El cine digital es ese cine entregado a esta forma interfaz: complejo, *multiplex*, fragmentado, y, pese a todo, conjugado y recompuesto por esa fuerza que hemos denominado montaje. Pese a la amenaza constante de la homogeneización publicitaria y propagandística, el digital no es otra cosa que un inmenso montaje de elementos heterogéneos y distantes construido bajo la política del *amateur*.

⁴¹⁹ RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.* (p. 15)

3.5 El cuerpo-memoria

En su artículo “Cuerpo electrónico e identidad”⁴²⁰ Javier Echeverría define tres entornos en los que las sociedades humanas se expresan de manera diferenciada. El primer entorno es la naturaleza, definido por la sociedad agraria. El segundo, la ciudad, definido por la sociedad industrial o mercantil. El tercero correspondería al definido por las tecnologías y la sociedad de la información: el espacio electrónico. El cuerpo es lo que actúa de nexo entre esos tres entornos. Un cuerpo electrónico no sería sino la extensión electrónica de un cuerpo que asimismo tiene extensión biológica y extensión ética y política. A lo que estamos asistiendo no es a la desaparición de lo material, sino a su ampliación hacia un nuevo plano de acción y sentido. Así como el cuerpo biológico se define por sus necesidades biológicas, y el cuerpo político es un catalizador de intensidades afectivas y relaciones de poder (como bien estudió Foucault), el cuerpo electrónico se define por su *transmisividad*. “La Red es vasta e infinita”, como dice la nueva Kusanagi, es una mayor capacidad de transmisión lo que amplía nuestro campo de acción.

Esta transmisividad de los cuerpos electrónicos nos pone sobre la pista de otro tipo de *seres* que habitan la Red y comparten dicha cualidad, “*cyborgs de segundo orden*, a saber: las *bases de datos genómicos y electrónicos*, [...] esos *quasi-objetos* que, sin poder ser considerados como seres vivos, son sin embargo la condición de posibilidad de la vida social de nuestros días, ya que son ellos los que regulan las configuraciones y preferencias sexuales, los sistemas de trabajo, las organizaciones políticas y religiosas, la banca y el sector de la alimentación, y *last but not least* la industria del espectáculo y la cultura. En este caso cabe hablar de una tendencia universal a la identificación de la *escritura, sensu lato*, con el cuerpo: un cuerpo generado por el sistema mismo de escritura.”⁴²¹ De nuevo señalamos la relevancia de la desdiferenciación generalizada contemporánea a la que hacían alusión Jameson y Shaviro: escritura, imagen, cuerpo. Efectivamente, la reciente reestructuración de la realidad en función de esa nueva

⁴²⁰ ECHEVERRÍA, Javier, «Cuerpo electrónico e identidad», en HERNÁNDEZ, Domingo (comp.), *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

⁴²¹ DUQUE, Félix, “De cyborgs, superhombres y otras exageraciones”, en HERNÁNDEZ, Domingo (comp.), *op. cit.* (p. 171)

dimensión electrónica deriva en la aparición de toda una serie de prácticas de virtualización de lo real. Sin embargo, y pese a que en un primer momento parecería que vienen a sustituir lo político o lo biológico, finalmente se revelan como una nueva dimensión de éstos que no puede independizarse, aunque los afecte profundamente. El ejemplo más flagrante de esto es la crisis financiera que azota a gran parte de Europa en este inicio de milenio. El dinero electrónico o virtual no deja de ser una faceta de algo que tiene su correlato en lo político y lo económico. El desajuste entre los activos virtuales que manejaban las sociedades bancarias y su capacidad real para satisfacer esos activos es la principal causa de esta crisis.⁴²²

Las bases de datos también son transmisibles, sin embargo no son auto-transmisibles, ocupan un espacio pero no recorren el espacio. Vamos a decirlo de una manera atrevida: *no son memoria*. Pensemos un poco sobre esto. Por ejemplo, tomemos a los replicantes. ¿De dónde vienen sus recuerdos? Ellos son el lugar de un desgarró, una fisura en el tejido imaginario entre la visión y la memoria. De ahí que estén obsesionados con las fotografías. Con lo “visto” mecánicamente como prueba de lo vivido. Siendo replicante, lo que viste en el pasado puedes no haberlo visto tú, sino simplemente ser una imagen introducida no sin cierta violencia en tu cerebro –bio-electrónico. Lo que has visto hace un momento puede no haber estado ahí, lo único que tienes es el ahora. Esto que veo, esto nadie lo ha introducido en mi cerebro. Son figuras de un presente perpetuo. El lado oculto del mundo de *Blade Runner* es un océano de imágenes sin fondo esperando a ser movilizadas –otra forma de llamar a Internet. Los seres humanos somos, sin saberlo, la fuente de recuerdos inagotable que nutre ese océano en el que los replicantes se bañan, dejando así de saber que lo son. Los cuerpos de ambos, registrando los intervalos que recorren, construyen la memoria del mundo. Sin embargo, la memoria

⁴²² Otro ejemplo de esto es el famoso caso del derivado financiero al que se refiere Jameson en *El postmodernismo revisado*. Aquí el Capital se genera gracias a que, efectivamente, la dimensión electrónica se conjuga con la dimensión política, se vale de ella. Imaginemos una gran empresa a escala mundial que hace subcontratas en diferentes países, con divisas diferentes, para fabricar algo que será distribuido globalmente. Para ello se contrata a una aseguradora que hará un tipo de seguro compuesto de muchas pólizas diferentes, capaces de garantizar, en la medida de lo posible, todas las variables. Ese contrato será el llamado “derivado financiero” y su característica fundamental es su unicidad. La variabilidad de sus componentes lo hace irrepetible e imprevisible, es un *acontecimiento* que sólo puede ser estudiado *a posteriori*. Al no poder normalizarse pues este tipo de instrumentos financieros, el Capital siempre fluirá libremente por ellos de manera incontrolable. Es algo así como un Capital sin sentido, el sinsentido del capitalismo.

de unos se pierde, la de otros permanece. “He visto cosas que no podríais imaginar. Todos esos momentos se perderán en el tiempo”, dice Roy al morir, en el tiempo de lo electrónico. El tiempo presente sin memoria, duración pura del ahora-aquí, del instante dilatado infinitesimalmente⁴²³.

Perece un contrasentido hablar de lo electrónico como lo *antimemoria*, pues hablamos siempre de “memoria” al referirnos a la extensión de los archivos digitales: “ocupa 1Gb de memoria...”, decimos. Sin embargo, no hay nada memorístico ahí, tan sólo extensivo, puro presente. Recordemos al personaje del Bibliotecario en *Snow Crash*, de Stephenson, un programa que nuestro hacker protagonista ha diseñado como acceso a una gran base de datos:

“El Bibliotecario lo sabe, pero no lo sabe. Si comprobase la Biblioteca, lo averiguaría al momento, pero no retendría la información porque no tiene memoria independiente. La Biblioteca es su memoria, y según el momento, tiene acceso a una fracción u otra.”⁴²⁴

El Bibliotecario es puro acceso, conexión pura. La Biblioteca, en cambio, es pura extensión. “Si esto es un aparato gestor de conocimiento, funciona sin trastienda, sin eco, sin figura y fondo [...]. Potencia de lo matricial de deslizarse infinitamente”⁴²⁵, dice Brea de la imagen electrónica. Pero, aunque Stephenson use ese término –como, por otro lado, hacemos todos–, ni el Bibliotecario ni la Biblioteca son “memoria”, porque ninguno de los dos puede guardar el registro espacio-temporal de un intervalo. La Biblioteca es pura *stasis*; el Bibliotecario, *dynamis*. “La extrema longitud del circuito intensivo no deja nada

⁴²³ Un instante contiene en sí una duración que le es propia. Vivir el presente no significa la ausencia de la duración, sino la presencia de una duración de otra índole en el seno del instante, o *de la instantánea*. Pese a que en *Blade Runner* aún habitamos un mundo analógico, su tratamiento diegético de las imágenes es enteramente digital. Por ejemplo, en la escena en la que Deckard busca en una fotografía para identificar a Zhora, vemos como toda superficie es ya una pantalla explorable de manera tridimensional. Incluso una fotografía puede *abrirse, hacerse una escena* para ser explorada. Las imágenes digitales no son objetos estáticos, detenciones del tiempo. Contienen una forma particular de tiempo dentro de sí, una duración que no tiene que ver con las figuras que ellas, por así decirlo, contienen, sino con el tiempo de la observación. Es decir, es una duración que clama hacia afuera, que abre la imagen hacia afuera, que des-limita la imagen y la arranca del marco para insertarla de lleno en una red de visionados aleatorios. Son imágenes que ya no están sujetas a un punto de vista. Lo que está aquí pervertido es la noción de punto de vista unificado. La imagen digital va más allá del sujeto que percibe, se abre a una infinidad de percepciones simultáneas, de puntos de vista simultáneos o de puntos de acceso deslocalizados. Por ello también ha perdido su valor de documento. La imagen ha dejado de ser “prueba” *de algo* –esos recuerdos no nos pertenecen–. Liberada de esta función, puede por fin *espaciar*, ser *Nexus*.

⁴²⁴ STEPHENSON, Neal, *Snow Crash*, Barcelona, Gigamesh, 2008. (p. 191)

⁴²⁵ BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010. (p. 81)

dormido, latente: todo está en línea, en todo momento”⁴²⁶, en la pura extensión de un presente perpetuo. La memoria-Red ha de venir de otro lugar, de otro tipo de ser electrónico. Efectivamente: del cuerpo que mira, que explora. La dimensión electrónica del cuerpo es conectividad y también extensión, memoria, pero una memoria que ya nada tiene que ver con el archivo, con la ordenación académica, pues todos los puntos de la extensión están conectados entre sí. La memoria electrónica se constituye más bien como un cúmulo, una nube (de órganos o palabras clave), una puesta en relación, sin jerarquías, de un conjunto de elementos recogidos de manera antológica. Ya no hay *un* punto de vista sobre el mundo, *todo está en línea*. En su transmisión, en sus idas y venidas, en los intervalos que recorre el cuerpo electrónico construye su esencia, su subjetividad, su identidad.

De hecho, la imagen se constituye aquí como el elemento resultante de estas operaciones memorísticas. Convertido en imagen para el usuario, el código se vuelve algo más que una acumulación de unos y ceros. Construyendo imágenes, viajando por la red de manera táctil, formamos y reformulamos nuestro cuerpo electrónico, afectando con ello, incluso determinando, nuestros cuerpos biológico y político. José Luís Brea, en su tipología de imágenes según el régimen tecnológico que las genera –imagen-materia, imagen filmica e imagen electrónica–, dice de las imágenes electrónicas que “no son buenas para invocar *memoria de origen*, [...] pero tampoco ya –como lo eran las filmicas [...] –para invocar Historia [...]. En sus escenarios ya no cabe ni la historia [...] ni la Historia. [...] Sino el de lo que en su diferirse al mismo tiempo se reconoce distinto, diferente. Un modo que obligará a romper la narrativa en todas direcciones”⁴²⁷. La Red impone una estructura no jerárquica o matricial a la que la narrativa y la figuración clásicas no pueden asimilarse sin pérdida. “Aquí las imágenes no están al servicio del rescate pasivo y la mera recuperación, sino entrando en un juego de recombinaciones – activado por el espectador, gestor del *output*– que da curso a nuevos fraseos, a una narrativa no lineal [...]. Aquí, y así, la memoria *recuerda* poco: [...] olvida casi a la misma velocidad que recuerda [...]. Memoria es aquí pura fuerza de proceso, [...] puesta en suspenso de toda *nomología*, de toda instancia clasificatoria [...]. Aquí el archivo

⁴²⁶ *Ibid.* (p. 87)

⁴²⁷ BREA, José Luis, *Op. Cit.* (p. 74)

enloquece, [...] retraza en cada uno de sus actos la malla matricial de sus acepciones, extendiendo el juego modular de las identificaciones a una lógica de fugas y desplazamientos, ascendida a pura superficie.”⁴²⁸

Igualmente, la identidad entendida como una constante, necesaria por ejemplo para el buen funcionamiento político de una sociedad, pierde su razón de ser en el entorno electrónico, en el que los cuerpos viven en esa ambigüedad temporal. La memoria entendida como fuerza de proceso, memoria no lineal y a corto plazo –fuerza *de olvido* tanto como de recuerdo– ha de venir del lugar del espectador-usuario, y si ya no importa tanto la capacidad de archivo o, incluso, la linealidad asociada a lo histórico, la memoria es, hoy, pura actividad constructiva. Podemos entender el cuerpo electrónico verdaderamente como la puesta en funcionamiento de esa memoria, como sus idas y venidas. Memoria y cuerpo inseparables. El cuerpo electrónico es ese pólipo de ceros y unos que se extiende cuando su memoria se pone a funcionar. Así pues, el cuerpo de quien mira la imagen, entregado ahora a ese disfrute “audio-táctil”, depositario del principal vector de memoria, está viendo cómo la particular naturaleza de las imágenes contemporáneas está operando en él cambios sustanciales.

Según *El cuerpo del cine*, de Raymond Bellour⁴²⁹, el espectáculo cinematográfico tiene que ver con la hipnosis, lo afectivo y el devenir-animal (es decir, reencontrarse con las pulsiones). Por un lado, como muy bien analiza el autor, los afectos implicados en el acto espectral no responden demasiado bien a emociones subjetivas identificables (tristeza, alegría, terror, angustia...) sino a lo que, con David Stern, llama “afectos de la vitalidad”, o afectos intermedios que remiten a intensidades afectivas (dinámicas y corporales) *entre* emociones, más que a estados concretos emocionales (subjetivas). Hay un fondo afectivo en el cine que puede reducirse, como quiso el modelo del cine clásico, en su ambición por hacer *legible* la imagen, a emociones fácilmente identificables (o clichés fácilmente manejables), pero que lucha por no quedar restringido (y puede no hacerlo siguiendo otra lógica). En cierto sentido, este fondo afectivo no-legible y que, precisamente por ello, despierta un función de lectura –refractario a la significación y

⁴²⁸ *Ibid.* (p. 79-80)

⁴²⁹ BELLOUR, Raymond, *El cuerpo del cine*, Santander, Shangrila, 2013.

entregado a la significancia– está ascendiendo a un primer plano de importancia en la complejidad de la imagen contemporánea.

Por otro lado, el proceso hipnótico al cual el cine sometía a los espectadores, convertido en tema por Lars von Trier en *El elemento del crimen* (*Element of crime*, 1984), *Epidemic* (1987) y *Europa* (1991), llevaba a estos a un estado de una cierta liberación de las pulsiones, esos rasgos psicológicos en los que el hombre deviene animal, o esa zona de indiscernibilidad entre el hombre y el animal. Ahora bien, este estado hipnótico se daba gracias a ciertas condiciones: el espectador de cine se situaba, a oscuras, frente a una gran pantalla, en un estado que Edgar Morin llamó “paraonírico”. Y estas condiciones conllevaban una contradicción: invocaban una intimidad profunda, la de las pulsiones, en un espacio público, en virtud de la oscuridad y el tamaño de la pantalla.

Actualmente esto está cambiando radicalmente. Lipovetsky y Serroy han estudiado cuidadosamente en *La pantalla global* cómo vivimos en una era de proliferación creciente de las pantallas. Por un lado, cada vez hay más y, por otro, cada vez son más pequeñas. Las condiciones espectatoriales propicias para el estado paraonírico que hemos citado cada vez se dan menos. El cine se ve cada vez más en casa, o incluso en las tabletas u otros dispositivos móviles. Por tanto, el devenir-animal que antes propiciaba la hipnosis cinematográfica está dejando de darse, un devenir-animal que, como muy bien señala siempre Deleuze, es esencialmente un devenir-otro.

Asimismo, la imagen cinematográfica digital está derivando en lo que Tom Gunning llamó “cine de atracciones”, un cine de impactos directos a la sensibilidad, aunque, en mi opinión, me parece más apropiado denominar el cine contemporáneo “cine de sensaciones”, ya que la apelación a la sensibilidad, siempre palpable, frecuentemente no viene en forma de “impacto”, sino de formas más sutiles –como en Kiarostami o Kawase. Lo importante de ambas fórmulas es que el plus de afección (el despertar de los afectos de la vitalidad) que recibía la experiencia espectatorial del modo en que se veían las películas (sala a oscuras, gran pantalla) se está trasladando a la imagen en forma de suplemento sensorial. La imagen misma se está cargando de afectos como contrapartida al disfrute restringido a lo privado y lo pequeño de la era de la multipantalla. La “ayuda” que el cine recibía del entorno en el que se disfrutaba para captar la atención del

espectador (más bien para *captar al espectador en su totalidad*, casi secuestrarlo de sí), una vez ha dejado de ofrecérsele, debe verse compensada por este desbocamiento de las sensaciones.

El disfrute cada vez menos hipnótico (la decadencia de ese devenir-otro provocado por el cine), y la alteración de las condiciones de disfrute de lo público a lo privado, contribuyen a la renuncia a la alteridad y tendencia al ensimismamiento que caracterizan nuestra sociedad. Quizá de ahí venga la proliferación de películas y documentales autobiográficos. Evidentemente, los antecedentes son Brakhage y Mekas; pero en la imagen electrónica el género ha encontrado su entorno propicio y se ha popularizado hasta banalizarse en sus casos más extremos. Hay toda una corriente de exploración de la identidad que ya no llega a resultados tan coherentes como un Alain Berliner o un Ross McElwee, sino que genera una identidad hueca, problemática o fundada sobre una ausencia permanente en virtud de un origen ausente, como en Naomi Kawase. El acto memorístico se muestra entonces incapaz de construir una historia, personal o familiar, pero demuestra sus capacidades para procesar imágenes que lo reformulen y reafirmen para el cuerpo un ámbito de existencia posible en el que pueden darse nuevos nacimientos.

Y esta creciente importancia de la autograbación denota un fenómeno tan o más importante que la multipantalla: la generalización del uso de las cámaras digitales. Nobuhiro Suwa explora ejemplarmente esta cuestión en *Un couple parfait* (2005), mediante la inserción, en su película grabada en alta definición, de algunos planos registrados con una pequeña cámara digital que le permite aproximarse a los cuerpos de los actores hasta casi tocarlos. En esta película, Suwa es, a la vez, el director sentado en su silla tras la gran cámara que graba su escena y el espectador-creador que con su pequeña *handycam* es capaz de trasgredir la representación para *tocar visualmente* los cuerpos. De esta manera, efectúa dos aproximaciones fundamentales que el digital opera: la del autor y el espectador (en la figura del *amateur*) y la de las imágenes y los cuerpos.

La distancia entre el productor de imágenes y el espectador se está acortando, lo cual es equivalente a decir que el nudo gordiano que enlaza los cuerpos del cine se está apretando. La relación del espectador con el aparato de registro es mucho más cercana hoy de lo que lo ha sido nunca. Las cámaras de vídeo están al alcance de cualquiera; rara

vez alguien que no fuera un profesional manejó una cámara de cine, y hoy las imágenes se llenan de *marcas de amateurismo*: esa ligera vibración de la imagen derivada de la inestabilidad del soporte, o la línea de color e iluminación reconocibles de las cámaras digitales domésticas. En la película de Suwa hay una dialéctica muy marcada entre el trabajo con la alta definición digital y otro tipo de imagen que bien podríamos denominar *amateur* con el que el autor quiebra el discurso de planos generales fijos que gobierna la mayor parte del metraje para *explorar una distancia de manera táctil*.



En la escena en la que el personaje de Valeria Bruni-Tedeschi, Marie, visita el Museo Rodin por primera vez, una pequeña cámara digital franquea la barrera que el plano general y la alta definición habían instaurado para seguirla, en un primerísimo primer plano casi violento por intrusivo, hasta que una lágrima desciende por su mejilla. Aquí el formato digital es utilizado *para comprimir distancias*. Por un lado, la distancia entre la imagen y el cuerpo mostrado: la pequeña cámara digital se sitúa donde una cámara de cine jamás podría haberse situado, casi pegada a la actriz. Y, por otro, la que separa al espectador del productor de imágenes: no es baladí que la cámara que se aproxime de esa manera al rostro no sea la de alta definición, sino una pequeña cámara que cualquiera en sus vacaciones familiares podría utilizar. El espectador se aproxima a la actriz como nunca antes había hecho. Está más cerca que nunca, y *es él* quien se acerca, con *su* cámara digital, su propio cuerpo, moviéndose y circulando alrededor del cuerpo de Marie. Un poco como las esculturas de Rodin; un poco como esas manos entrelazadas, imagen-cuerpo pasando de la vista al tacto, de una forma visual de la imagen a una forma táctil, en virtud del digital.

3.6 El mundo que nos mira

“Ha habido *cosmos* [...]. Ha habido *res extensa* [...]. Ahora viene *mundus corpus*, el mundo como poblamiento proliferante de los lugares (del) cuerpo.

Lo que viene no se parece en nada a lo que pretende el discurso débil de la apariencia y del espectáculo (un mundo de apariencias, de simulacros, de fantasmas, sin carne y sin presencia).

[...] No es quizá nada diferente, nada sino esto: viene *lo que nos muestran las imágenes*. Nuestras miles de imágenes nos muestran miles de cuerpos –como nunca los cuerpos fueron mostrados. Muchedumbres, amontonamientos, refriegas, bultos, columnas, aglomeraciones, pululaciones, ejércitos, pandillas, graderíos, procesiones, colisiones, masacres, depósitos de cadáveres, comuniones, dispersiones, un lleno hasta el tope, un desbordamiento de cuerpos siempre a la vez en masas compactas y en vagabundeos polvorientos, siempre congregados [...] y siempre abandonados a una confusión aleatoria de los mismos lugares, a la agitación, que los estructura, de una incesante *partida* generalizada. He aquí el mundo [...], sin nada que lo domine ni lo sostenga, sin Sujeto de su destino, teniendo lugar solamente como un prodigioso tropel de cuerpos.”⁴³⁰

Un tropel de cuerpos es lo que nos muestra *Guerra Mundial Z* (*World War Z*, Marc Forster, 2013). Cuerpos hambrientos, cuerpos en desbandada. La película se inserta de lleno en esta corriente del cine contemporáneo que restituye a los cuerpos la movilidad que tenían en la época del cine primitivo. Todo es movimiento en la película de Forster, frenesí de los cuerpos, hasta el punto de pervertir las características de una de las figuras clásicas del cine fantástico: el *zombie*. Estos *revenants* se mueven rápido, son tan ágiles como el Buster Keaton de *Siete ocasiones*, o más. Sin embargo, estos cuerpos ya no hallan satisfacción en el movimiento mismo, sino que su desplazamiento veloz está orientado al aplacamiento de su hambre. Estos cuerpos son consumidores insaciables.

⁴³⁰ NANCY, Jean-Luc, *Op. Cit.* (pp. 32-33)



Y, como buenos consumidores, van allí donde el volumen de las proclamas es más alto, todos a una. Los zombies de *Guerra mundial Z* actúan como un solo organismo, expandiéndose como pequeños engranajes de un cuerpo unitario: el hambre consumista que quiere engullir todo sin contemplaciones. Así, lo único que puede plantar cara a la “epidemia” es, paradójicamente, el organismo enfermo, el cuerpo insano, en decadencia. Los zombies de *Guerra Mundial Z* no son la alteridad, el otro que me hace preguntarme acerca de mí mismo –como sucede en las películas de George A. Romero–, sino la homogeneidad operativa del sistema capitalista mismo.



Powaqqatsi (1988) de Godfrey Reggio y Philip Glass, se abre con una secuencia que es puro “tropol de cuerpos”, “desbordamiento de cuerpos siempre a la vez en masas compactas y en vagabundeos polvorientos”. Esta vez son cuerpos sometidos, dirigidos, forzados, acuciados por las rigideces del trabajo, sin embargo, mostrados en su materialidad, en ese ralenti que densifica la materia, como queriendo rescatar el sustrato que subyace a las relaciones de poder. La carne, la masa corpórea. El barro que lo cubre

todo, que hace aparecer todo, cuerpos y bultos, sacos y tierra, como miembros o partes de un mismo cuerpo. “El mundo está hecho con la misma tela del cuerpo.”⁴³¹ Piel del mundo. Cuerpo del mundo, *mundus corpus*.

No hay sujetos, no hay individuos, es todo masa de cuerpos o cuerpos como masa, como en *Guerra Mundial Z*, con la salvedad de que éstos son los cuerpos que han de someterse para que los zombies puedan saciar su hambre. No hay sujetos pero la unidad de la masa se quiebra cuando aparece un rostro. Un rostro que ya no es el rostro ordinario del cine, es un rostro que nos mira directamente a los ojos cargando con nuestra culpa a sus espaldas. Un rostro ético. Hay esa mirada que reclama de nosotros una ética –a la vez personal y mundial–: la mirada del otro. Hay en Reggio y Glass una resonancia latente entre el rostro, el cuerpo y el mundo. Formando un tríptico.

No hay ninguna voluntad de narración en la trilogía *Qatsi*. Sí hay una voluntad, como la había en Bacon, de trasgredir lo meramente narrativo o ilustrativo a través de la sensación. “Pintar la sensación, que es esencialmente ritmo...”⁴³² La música de Philip Glass, cual respiración o impulso cósmico, es lo que efectúa la transformación de las cosas –las nubes como si fueran espuma, la piel como si fuera barro– imponiendo un ritmo a la imagen. El “ritmear” del ritmo, el cambiar de ritmo o establecerse un ritmo propio, un tiempo propio de las imágenes y la música, es lo que resuena entre rostros, cuerpos y mundo. El ritmo es la manera en que la alteridad *se toca* en Reggio y Glass. Rostro, cuerpo y mundo se tocan *danzando, sin dejar de ser Otro absolutamente*.

El rostro en Reggio es siempre un rostro que mira a cámara, que reclama una postura ética. Cuando un personaje mira a los ojos del espectador con la insistencia con la que lo hacen los rostros de Reggio, éste se ve interpelado con una cierta violencia, pero es incapaz de situarse del lado del otro, de participar de su vivencia, y encuentra lo Otro a través del rostro de otro del cual le separa un abismo insalvable. Sin embargo, en esta distancia que se establece se erige también un encuentro. Es la distancia *el lugar* del encuentro.

⁴³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, barcelona, Paidós, 1986. (p. 17)

⁴³² DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, op. cit. (p. 77)



Reggio exploró en profundidad el primer plano en el cortometraje *Evidence* (1995), en el que estudiaba los efectos de aturdimiento que la imagen catódica tenía sobre los niños. La manera que tiene de presentar sus rostros y la fascinación con la que los observa con su cámara de cine contrasta con la expresión que éstos muestran ante la televisión. Asimismo, el hecho de que los niños mirasen directamente a cámara, hacía partícipe al propio espectador de su aturdimiento. Haciendo esto, reclamaba – elusivamente, como siempre en Reggio– una cierta ética de las imágenes televisivas en relación a la infancia y un cierto régimen de control.

Nuestro cerebro está variando, *naturalmente*, por el mero hecho de exponerlo a lo digital. Ésa es la principal tesis del Dr. Gary Small y también de Neal Stephenson en *Snow Crash*: es la propia naturaleza del cerebro, su maleabilidad, su adaptabilidad, lo que *digitaliza* a los seres humanos sin necesidad de prótesis alguna más allá de una pantalla. Case, héroe de *Neuromante*, de William Gibson, “vivía para la inmaterial exultación del ciberespacio”, lo que implicaba “un cierto y desafectado desdén por el cuerpo. El cuerpo era carne”⁴³³. Sin embargo, la clave para Hiro, protagonista de la novela de Stephenson, está en su cerebro material:

- Eres hacker. Eso significa que también tienes que preocuparte por la estructura profunda.
- ¿La estructura profunda?
- Tus conexiones neurolingüísticas cerebrales. ¿Recuerdas la época en que empezaste a familiarizarte con el código binario?
- Claro.

⁴³³ GIBSON, William, *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 1997. (p. 14)

– Eso te formó conexiones en el cerebro: la estructura profunda. Cuando se usan los nervios, se crean sinapsis: los axones se escinden y abren nuevos caminos entre las células gliales en división. El bioware se modifica; el software se incorpora al hardware.”⁴³⁴

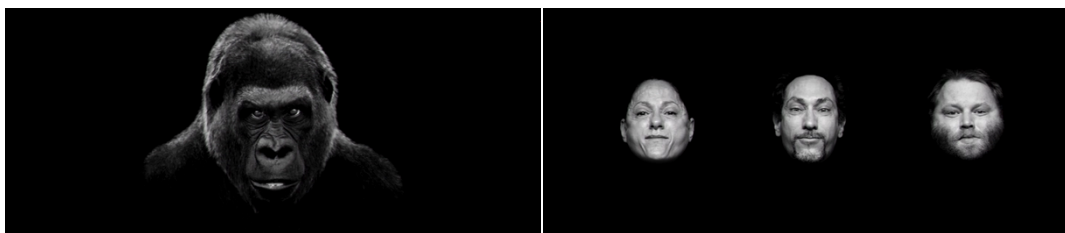
“Cualquier estímulo que se repita con la suficiente frecuencia [...] establecerá un consiguiente conjunto de caminos en la red neuronal del cerebro, que se pueden convertir en permanentes.”⁴³⁵ Así pues, no es descabellado pensar que el cerebro de quienes pasan innumerables horas programando y exponiéndose a lo electrónico sufre alteraciones. Hoy los jóvenes son, en palabras de Small, “yonquis del estímulo”, pero esto no significa que estén desarrollando una patología crónica, la clave está en variar el tipo de estimulación para reforzar las redes neuronales que pueden quedar obsoletas. Más que un trastorno, lo que se está definiendo es un nuevo “estilo cognitivo”: “El ADHD [Trastorno de Déficit de Atención, según sus siglas en inglés] no constituye una enfermedad, sino que simplemente es el resultado de los nuevos patrones de cableado que el cerebro actual establece al adaptarse a la omnipresente tecnología.”⁴³⁶ Así pues, nuestra sensibilidad se está viendo alterada por los estímulos cambiantes que pueblan nuestro día a día. Más que una enfermedad o un virus, estamos redefiniendo nuestra capacidad de sentir.

No obstante, en Reggio siempre hay una relación problemática con la tecnología. Lo interesante es que, en su caso, no encontramos un discurso simplista de vuelta a lo biológico o de enaltecimiento de lo natural. Sus películas han sido producidas echando mano de los más avanzados sistemas tecnológicos y su elección de dejar fuera las palabras hace que su mensaje no se cierre sobre sí en una mera significación. Más bien, Reggio insiste en preservar un único aspecto fundamental. La tecnología existe, no la podemos obviar. Las guerras también. Los desequilibrios económicos, la desigualdad social. Pero mientras mantengamos un aspecto concreto en funcionamiento, la diversidad puede tener lugar, las diferencias pueden sobrevivir, lo nuevo puede desafiar los sistemas demasiado rígidos. Este aspecto es la alteridad. Lo Otro. Las distancias.

⁴³⁴ STEPHENSON, Neal, *op. cit.* (p. 121)

⁴³⁵ SMALL, Gary, Vorgan, Gigi, *Op. Cit.* (p. 19)

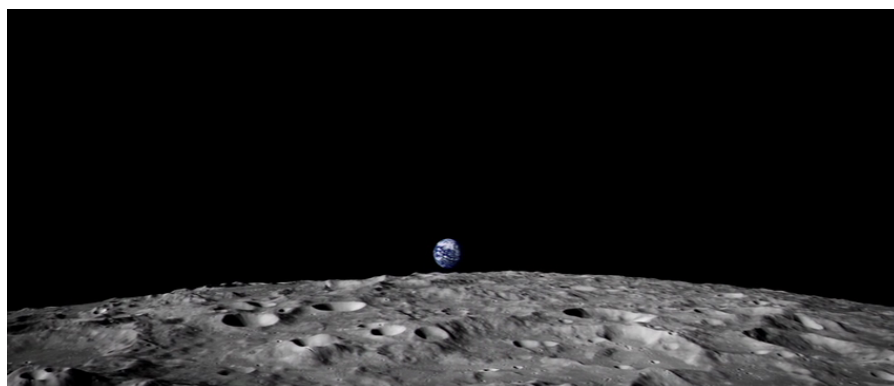
⁴³⁶ *Ibid.* (p. 88)



La mirada de lo Otro

La alteridad en nosotros

Visitors (2013) es la última colaboración entre Reggio y Glass, y se funda justamente en la exploración de las relaciones de alteridad, entre el espectador y el rostro de un personaje y entre el ser humano y la tecnología. Como en *Evidence*, Reggio filma rostros que miran directamente a cámara, pero lo hace mediante un sistema de espejos, porque los rostros de aquellos que filma no miran a cámara, sino un espectáculo de algún tipo (audiovisual, deportivo...). En ocasiones los rostros aparecen ligeramente deformados, desencajados, asombrados, pero siempre observantes, especialmente el rostro del gorila que se yergue como el testigo privilegiado de las derivas de lo humano. Él es la alteridad que nos cuestiona nuestra humanidad. El mundo se nos presenta como un paisaje lunar en blanco y negro. La Tierra, la única imagen en color, se nos muestra en la distancia, como un paraíso ya inalcanzable.



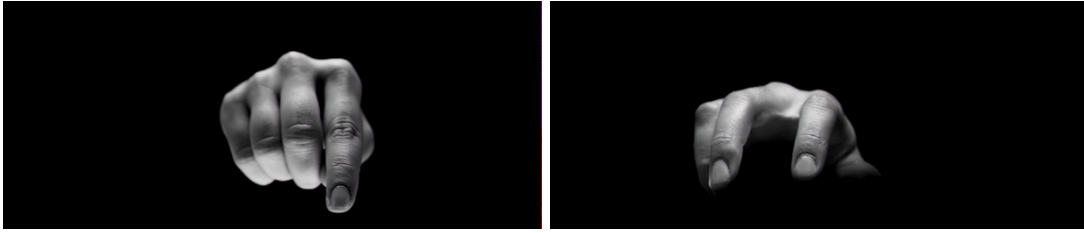
No es que hoy seamos “visitantes” de nosotros mismos, *aliens*. Es necesario que entendamos que siempre lo hemos sido: el hombre es el animal fuera de su territorio,

ajeno a sí. Además, “el hombre es el animal que va al cine”, decía Giorgio Agamben⁴³⁷. Y un rostro de cine que nos mira pone en evidencia ejemplarmente esa distancia que nos fisura. Nos escinde estableciendo, no obstante, la posibilidad de lo común, la necesidad del otro.

Pensemos en el rostro hoy. Hemos hablado de cómo actualmente el concepto de interfaz es fundamental. Detengámonos en esta palabra. “Interfaz” proviene de “interface”, en inglés, que algunos traducen como “entre caras”, refiriéndose a la parte en común de dos superficies, pero que, más literalmente, puede ser traducido por “la cara entre”, es decir, *rostro del entre*. No lo común sino más bien esa imposibilidad que es el espaciamiento de la comunidad. Eso es, verdaderamente, el rostro. La alteridad irreductible que da lugar a la comunidad. Yo soy la grieta que abre tu rostro en mí y pone en marcha un nosotros. Si, según la fórmula de Serge Daney, “toda forma es un rostro que nos mira”, cada vez que alguien nos mira –y ése es el estado privilegiado de los rostros de Reggio, el de alguien que mira– desde el otro lado de la pantalla, el cine duplica la distancia que ya instauro el rostro por sí mismo, la eleva a alturas cósmicas, constituye una comunidad a escala mundial. Cada vez que un rostro clava su mirada en nosotros desde la diégesis de *Powaqqatsi*, es el propio mundo el que nos mira. Es el descubrimiento de un Gran Plano General interior al Primer Plano. Cada rostro es rostro del mundo.

Y, por supuesto, cada rostro es rostro de un cuerpo. Detrás del rostro hay siempre un cuerpo. Y no simplemente porque veamos en nosotros mismos que bajo nuestra cabeza hay un tronco, y brazos, y piernas, sino porque ese espaciamiento que es nuestro rostro es también lugar de los sentidos. Ojos, nariz, boca, orejas y piel (aunque sólo un poco). Así, el rostro como lugar de los sentidos remite a un cuerpo sintiente. También como lugar de una pequeña ausencia, la del sentido que falta en parte, el tacto, remite a ese otro lugar donde el sentido perdido ha de encontrarse –la mano.

⁴³⁷ AGAMBEN, Giorgio, “Le cinéma de Guy Debord”, en <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/cinedebo.htm> (consultado el 23 de enero de 2015)



Visitors: epifanía de la imagen táctil

Y así, rostro, cuerpo y mundos son conjugados y conjurados por el ritmo de la música de Glass, como si de Figuras de un tríptico de Bacon se tratase. Pero aún falta algo, un último elemento que hemos obviado: el “testigo”. Siempre hay un elemento que actúa de testigo en Bacon. “No significa un observador ni un espectador-mirón (aunque también lo sea desde el punto de vista de una figuración que aún subsiste). Más profundamente, el testigo indica solamente una constante, una medida o cadencia, en relación con la cual se estima una variación. [...] Es necesaria una Figura-testigo para la Figura-variación.”⁴³⁸ Por supuesto este testigo es el espectador de cine, que se inscribe así, de lleno, en el ritmo que instaura la película. Que resuena en la película de la misma manera que rostro, cuerpo y mundo. De ahí que podamos decir con Daney que toda forma es un rostro que nos mira.

⁴³⁸ DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación, op. cit.* (p. 76)

3.7 Los cuerpos conspiran

Esta corporalidad mundial que viene trae consigo algo inquietante. Fredric Jameson, en *La estética geopolítica*, hace un análisis ejemplar de lo contemporáneo a través del cine de conspiración. Jameson quiere, al menos en la primera parte de su obra, “documentar la figura de la conspiración como intento [...] de pensar un sistema tan vasto que no puede abarcarse con las categorías de la percepción [...]”⁴³⁹ Recordemos que la fenomenología, especialmente Merleau-Ponty, situó la percepción en el centro de la reflexión filosófica. El sujeto percipiente para Merleau-Ponty era propiamente el modo de ser fundador de todo ser. Sin embargo, en la situación actual, Jameson habla de cómo nuestra percepción es incapaz de formarse una imagen de la totalidad. El sistema mundial es ya demasiado complejo. El signo de los tiempos es “construir una narrativa de alguna forma análoga y sustitutiva de la inimaginable sobredeterminación del propio ordenador. [...] En el momento en que nos damos por vencidos y ya no somos capaces de recordar de qué bando son los personajes y en qué relación se les ha mostrado con los demás, es cuando seguramente hemos comprendido la verdad profunda del sistema mundial.”⁴⁴⁰

En realidad, lo que está en crisis es el punto de vista, la facultad de reducir lo real a un conjunto cerrado de significación con fundamento en el sujeto, lo que significa que, más que un sujeto percipiente –pues la percepción remite en última instancia a la unidad de lo percibido– el sujeto contemporáneo sea un sujeto *sintiente o afectivo*. La sensación o el afecto tienen un papel mucho más central en la constitución de la subjetividad, de ahí que lo subjetivo deje de tener un núcleo duro y se convierta en algo más volátil. Por ejemplo, es a esto a lo que se refiere Jameson cuando habla de un “ocaso de la emoción”, entendidas las emociones como “conscientes e intencionales, fenómenos psíquicos orientados al objeto”, y de una preponderancia de los afectos, los cuales “son corporales: lo cual no quiere decir que no sean conscientes, pero sí que no son conceptuales.”⁴⁴¹ Ha de entenderse el cuerpo “como una última realidad superviviente al agotamiento de la

⁴³⁹ JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica*, op. cit. (p. 22)

⁴⁴⁰ *Ibid.* (p. 37)

⁴⁴¹ JAMESON, Fredric, *El postmodernismo revisado*, op. cit. (p. 37)

cultura burguesa; la mutabilidad, el carácter cambiante y la variabilidad del humor, que estaría reemplazando a las autocomplacientes posturas del viejo sistema emocional”⁴⁴².

En la trilogía *Qatsi* lo colectivo en lo contemporáneo ya no existe en un plano de evidencia. Aparecen cuerpos sometidos por el trabajo, aparece la posibilidad de una comunidad en la persistencia de la mirada del otro, pero lo colectivo ha desaparecido. La colectividad hoy es conspirativa, está oculta. “Me parece que el mundo de Pakula se introduce en un espacio sensorial nuevo y más generalizado [...]: la conspiración gana, cuando gana (como en *El último testigo* [1974]) no porque posea cierta forma especial de «poder» de la que carecen las víctimas, sino sencillamente porque es colectiva y las víctimas, tomadas una a una en su aislamiento, no lo son.”⁴⁴³ Oculta y, no obstante, ineludible. Rivette dijo que cuando Resnais hizo *Toda la memoria del mundo* (1956) “quería mostrar que lo único que tenía que hacer la humanidad en la búsqueda de esa unidad de la cultura era, a partir del trabajo de cada individuo, intentar reunir los fragmentos dispersos de la cultura universal que se está perdiendo.”⁴⁴⁴ Sin embargo, hoy ya no existe la posibilidad de reconstituir esta “unidad de la cultura”. “El hecho social, globalmente, se puede observar desde fuera, por así decirlo, como una superficie percibida de alguna manera por Otro, pero que nosotros nunca veremos. O puede rastrearse, como en un crimen, cuyas pistas acumulamos sin saber que nosotros mismos somos parte y órganos de esta monstruosidad zoológica que se mueve y agita descaradamente.”⁴⁴⁵ Efectivamente, aunque metodológicamente hagamos “como sí” pudiésemos llegar a él –inevitablemente abordar algo es intentar abarcar su generalidad–, ya no podremos acceder a ese punto de vista general. “La dinámica de lo visual y de la mirada proyecta siempre un espacio de «poder» –el Otro ausente, la torre de vigilancia del panóptico– que es de algún modo inmune a la mirada y que escapa de su propia lógica refugiándose tras los aparatos de grabación.”⁴⁴⁶

La nueva dimensión de la realidad digita ha hecho que todo lo anterior se reconfigure. La matriz computacional se ha vertido sobre lo humano y ahora todo es

⁴⁴² *Ibid.* (p. 41)

⁴⁴³ JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica, op. cit.* (p. 92)

⁴⁴⁴ HILLIER, Jim (comp.), *Cahiers du Cinéma, vol. 1 (the 1950's)*, Harvard university Press, 1985. (p. 60)
Citado en JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica, op. cit.* (p. 109)

⁴⁴⁵ *Ibid.* (p. 141)

⁴⁴⁶ *Ibid.* (p. 92)

“rizoma” o “cuerpo sin órganos”. Conspiración. Lo digital, superponiéndose a lo político y lo biológico, lo resitúa, establece un nuevo juego de recombinaciones. Es entonces, cuando la realidad, sobredimensionada, *conspira*. Totalidad no totalizable, percepción de un todo que no puede reducirse a suma de las partes. *Corpus* de partes como antología inacabada. *Mundus corpus* es la conspiración. La ausencia de una imagen de la totalidad y la proliferación de imágenes parciales. Pensemos en las películas que hemos estudiado hasta ahora. Desde *Millennium* hasta *Matrix*, pasando por *Blade Runner*, *Akira* y *Ghost in the shell* describen una realidad conspirativa. Y, como decía Jameson, esto remite a una decadencia de la “dinámica de lo visual y de la mirada”.

Parece un contrasentido decir algo así en una época como la nuestra, en la que las imágenes se han liberado y proliferan sin control. “La *era de la imagen del mundo* sería, en esta acepción singular, aquella en que el sistema de respuesta construido por los hombres a su desmedido potencial de fantasear ha generado un sistema-red tan recargado de posibilidades, de «oferta» –eso que llamamos «mercado»–, que su circunscripción extendida ya no cabría en el propio *espacio* [...] de los objetos [...]. Ellas mismas [las imágenes] alcanzarían *autonomía operativa*. [...] El deseo no recorrería tránsito alguno desde el *phantasma* –o la forma efectuada del deseo– al objeto tocado por el Capital, a la mercancía. Sino que habitaría de lleno este sistema fosfénico y puramente etéreo –de las imágenes circulando–. Desde, por y para – el *deseo*, en estado puro.”⁴⁴⁷ Brea piensa en la historia de la imagen como un proceso de emancipación. Sin embargo, una emancipación de la imagen no puede sino ir emparentada con una emancipación del hombre, ya no como mente que imagina sino como cuerpo viviente y sintiente: el deseo liberado es el lugar de encuentro entre el cuerpo y la imagen. La realidad conspirativa es, curiosamente, el reino del deseo “en estado puro” como fuerza viva circulando entre las imágenes y los cuerpos.

Es cierto que las imágenes ya no caben en el espacio de los objetos, sin embargo, su nueva naturaleza define para ellas un espacio propio, ya no visual, sino *háptico*. En *eXistenZ*, por ejemplo, toda la trama conspirativa se dirime entre los llamados “Realistas”, es decir, los que defienden el espacio euclidiano y las relaciones físicas entre objetos no virtuales –que tienen su guarida en el “campo”, *The countryside* en inglés– y

⁴⁴⁷ BREA, José Luis, *Op. Cit.* (pp. 71-72)

la industria del videojuego, máximo exponente de este nuevo tipo de imagen proliferante. La conspiración aquí se complica por el hecho de transgredir los distintos niveles de realidad. Nunca sabemos en qué nivel estamos. *eXistenZ* no es un juego, es un “metajuego”, un entorno donde pueden desarrollarse múltiples actividades, incluso juegos dentro del juego, lo que complica asumir los niveles de realidad. Tanto que Pikul los confunde al volver por primera vez a lo que hemos considerado real en un primer momento: “no estoy seguro de que aquí, donde estamos, sea en absoluto real. Se siente como un juego y tú me estás empezando a parecer un personaje.” Para complicar las cosas, al final, cuando Cronenberg nos ha devuelto al que parece verdaderamente el nivel de lo real –ahí donde *eXistenZ* se llama *transCendenZ*⁴⁴⁸–, en el último plano de la película un personaje cuestiona directamente al espectador: “decidme la verdad, ¿estamos todavía en el juego?”

De hecho, Cronenberg estructura de tal manera su película que se puede decir que *es la propia realidad la que conspira*. Hay fuerzas que dominan y rigen las acciones de los personajes más allá de su voluntad, planteadas por momentos a un nivel casi metafísico: “No sé lo que pasa. Estamos dando tumbos juntos en este mundo de reglas y objetivos desconocidos, al parecer indescifrables o posiblemente inexistentes. Siempre bajo la amenaza de muerte a manos de fuerzas que no entendemos.” Pikul resume su experiencia del juego, lo cual puede extrapolarse a su experiencia de lo real: “No va a ser fácil encontrar salida comercial a este juego.” “Todo el mundo ya está jugando”, responde Alegra.

Todos estamos ya insertos en un mundo imaginario que ya no es eminentemente visual sino polisensorial y, muy especialmente, *háptico* o táctil. En *eXistenZ* se degusta, se olfatea, se escucha y, por supuesto, se desea mucho más de lo que simplemente se ve. De hecho, hay una corriente sexual inevitable circulando entre los jugadores. Cuando introduce el dispositivo de Cortical Systematics en el biopuerto de Alegra, Pikul siente la irresistible necesidad de introducir la lengua en el orificio. Asimismo, la experiencia corporal al jugar es como una excitación intensa, cuando está en el juego el cuerpo se sitúa en un nivel de enervamiento similar al del acto sexual.

⁴⁴⁸ Lo que hoy es transcendencia mañana será existencia.

Si “el género canónico de la cibercultura es el *mundo virtual*”⁴⁴⁹, si el mundo virtual es el lugar privilegiado de aquello que Brea llamaba –parafraseando a Heidegger– “era de la imagen del mundo”, Cronenberg muestra cómo en el límite de esta lógica, *la realidad conspira*. Es decir, la realidad no se deja subsumir bajo un punto de vista, bajo una mirada. Se nos escapa. No existe ya el suelo real de lo real, sino superficies superpuestas en distintos niveles de realidad.

Para Cronenberg, la victoria del realismo significa la muerte de *eXistenZ*, la muerte de la existencia, de la experiencia del cuerpo como acceso a nuevos niveles de realidad. Su cine está muy relacionado con algunas de las experiencias corporales del arte contemporáneo, experiencias de desgarro y manipulación. Ni el arte ni Cronenberg buscan un estado prístino del cuerpo, sino desvelar las fuerzas que lo subyugan y, a la vez, lo constituyen. No existe *la* naturaleza como estado previo a la técnica y ajeno a ella, ni la técnica como dimensión opuesta a lo natural. Los mandos de *eXistenZ* son cuasi-animales y se conectan a la espina dorsal de los jugadores mediante un cordón umbilical que se introduce en un puerto biológico situado en la base de la columna vertebral. Las pistolas son de hueso y disparan dientes humanos. La tecnología es biológica. Técnica y naturaleza se autoproducen y se articulan en una comunión desgarradora; en ocasiones, pero siempre ineludible.

Para Cronenberg el desgarro corporal es un paso previo a la liberación. Pikul tiene fobia a que perturben la cerrazón de su cuerpo. “Rompe tu celda, Pikul, rómpela ahora”, le dice Alegra. Más adelante él insiste: “Me siento muy vulnerable, descorporeizado.” Es más, en el restaurante chino Pikul llega a sentirse “desconectado” de su vida real hasta tal punto que pausa el juego. Se siente “algo así como *perdiendo el contacto* con su textura...” Y hay un nivel de locura necesaria para acceder a esa existencia totalmente: “Siento que hay un elemento de psicosis aquí...”, dice Pikul. A lo que Alegra contesta: “Eso es estupenda señal, significa que tu sistema nervioso se está enlazando totalmente con la arquitectura del juego”. Esta pérdida de contacto, este distanciamiento delirante, es la experiencia de una realidad que ya no puede reflejarse en ningún ojo sino que se extiende por la piel como un picor o un hormigueo.

⁴⁴⁹ LÉVY, Pierre, *op. cit.* (p. 117)

“Perdidas las mitologías que lo sublimaban, impugnado el conocimiento que lo sostenía, debilitada la trama simbólica que lo sustentaba, [...] el cuerpo se ha abierto a una red de preguntas y posibilidades, de nuevas formas de existir y construirse, privilegiando la extrañeza, la diferencia, la vulnerabilidad y la alteridad frente a un cuerpo único social, cultural e históricamente modelado.”⁴⁵⁰ El mundo de hoy no está hecho a escala del hombre –de un ideal de Humanidad– sino según el modelo del cuerpo. Dice Nancy que “ver *un cuerpo* no es precisamente captarlo en *una* visión: la vista misma ahí se relaja.”⁴⁵¹ Si tratamos de ver su generalidad, si tratamos de ver el sistema mundial, la vista se eclipsa. Sólo puede entregarnos el fragmento. Estamos insertos en lo imaginario, el sujeto es él mismo imagen, elusiva y fragmentaria. Y además, convive con otros sujetos, con otros cuerpos. “El entre-los-cuerpos no reserva nada [...]. El entre-los-cuerpos es su tener-lugar de imágenes. Las imágenes no son apariencias, aún menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo [...]. Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, [...] cráneos, costillas, [...] penas y alegrías, y yo, y tú.”⁴⁵²

Proliferación, pues, de imágenes y cuerpos, pero sin llegar nunca a *la* imagen ni a *el* cuerpo. La nuestra ha sido, al menos en la Modernidad, una civilización de la mirada. Nuestro acceso al mundo ha sido, previamente a cualquier otro sentido, a través de la vista. Y el mundo no es sino cuerpos. El cuerpo, antes de oler, saber, moverse, actuar..., antes de todo eso, *apareció*. Y apareció como un punto de vista. Porque es también la mirada la que apareció gracias al cuerpo. El cuerpo aparece ahí para ser visto y la mirada se posa sobre el cuerpo como un naufrago sobre tierra firme. Había un lazo inquebrantable entre los dos. Como entre dos amantes. Cuyo amor tiene también su celestina: la luz. “No se trata, pues, sobre todo de buscarles asiento en un saber «oscuro», «pre-conceptual», «pre-ontológico», o «inmanente» e «inmediato». Lo he dicho: están de golpe en la claridad del alba, y todo es nítido.”⁴⁵³ Captar los cuerpos en su primera aparición, envueltos en el aura telúrica de su nacimiento, antes incluso del color, en ese

⁴⁵⁰ SOLANS, Piedad, “Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad.”, en HERNÁNDEZ, Domingo (comp.), *op. cit.* (pp. 144-5)

⁴⁵¹ NANCY, Jean-Luc, *op. cit.* (p. 35)

⁴⁵² *Ibid.* (p. 83)

⁴⁵³ *Ibid.* (p. 68)

momento primero entre la luz y la sombra. Ver aparecer el cuerpo cuando éste es un finísimo perfil a contraluz, cuando el rostro empieza a adquirir volumen y, finalmente, cuando una luz densa lo baña todo como una planicie al rayar el alba. Vivir el cuerpo no como “el ensamblaje de sus partes, una contra otra, ni por supuesto el descenso en el autómata de un espíritu venido de otra parte [...]. Un cuerpo humano está aquí cuando [...] se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible [...]”⁴⁵⁴ Ése es el viaje a emprender, de la vista al tacto. Dar cuenta de una imagen *que toque*. Porque, efectivamente, un mapa de bits puede hacer daño.

⁴⁵⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.* (p. 18)

3.8 El cine del cuerpo

a) Claire Denis y los géneros.

Kent Jones, en una aportación a *Movie Mutations*, decía:

“A mi criterio, en la generación precedente predominaba la idea de que la dirección consistía, necesariamente, en una suerte de fuerza externa, organizativa, desplegada sobre la acción. [...] Para nosotros, la dirección es una cuestión de compromiso con la vida del film; no la vida capturada por el film, sino la materia viva creada por la confluencia de la cámara, la realidad y el montaje.

Jonathan (Rosenbaum) dijo acertadamente que todos nosotros sentimos un especial parentesco con realizadores como Ferrara, Garrel, Hellman y Eustache. Pero me aventuraría a decir que el cineasta que realmente llevamos en nuestros corazones es Cassavetes. En Ferrara, Garrel, Hellman y Eustache todavía hay una mano que domina la acción desde fuera. En Cassavetes, por el contrario, se siente la mano del cineasta dentro de la acción. Cuando Cassavetes volvió a montar *Opening Night* porque era “demasiado buena”, pensó, supongo, que el *fluir* de la acción y la emoción no eran lo suficientemente autónomas, que había una estructura demasiado reconocible generada desde fuera de la vida del filme.”⁴⁵⁵

También Deleuze, cuando en *La imagen-tiempo* se propone caracterizar el papel del cuerpo en la imagen, recurre al cineasta de origen heleno, cuya “grandeza”, dice, “es haber disuelto la historia, la intriga o la acción, pero también el espacio, para alcanzar las actitudes como categorías que ponen al tiempo en el cuerpo, tanto como al pensamiento en la vida.”⁴⁵⁶ Si recordamos la escena del amanecer resacoso y suicida de Lynn Carlin y Seymour Cassel en *Faces*, ahí vemos cómo el blanco y negro tan contrastado, el grano evidente de la película de 16 mm. y la escala de los planos convertían el espacio en un fondo difuso casi inexistente, o, en cualquier caso, totalmente dependiente de los comportamientos de los cuerpos, comportamientos presentados “como rostros que llegan a la mueca”⁴⁵⁷, como cuando Cassel, tratando de captar la atención de ella, a la que acaba

⁴⁵⁵ JONES, Kent, *Movie Mutations: Cartas de cine*, Buenos Aires, Nuevos Tiempos, 2002. (pp. 29-30)

⁴⁵⁶ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, op. cit. p. 255.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

prácticamente de resucitar, se queja de que ya “nadie tiene tiempo de mostrarse vulnerable al otro”.



“An armour comes out like a shield that goes around us
and we become like mechanical men.

Honey, it’s absolutely ludicrous how mechanichal a person can be!”

Y entonces parece como si Cassel estuviese haciendo un comentario de la propia tarea del actor de cine, que ha de comportarse como un autómeta, bajo las órdenes de un demiurgo externo, y cuyo contracampo es el rostro desencajado e hinchado de un cuerpo al borde de la muerte. Por eso la mueca de Cassel podría ser vista como auténtico *gestus*⁴⁵⁸ brechtiano, ya que está sintetizando el sentir o la condición de una comunidad: la de los cuerpos que el cine muestra, atrapados en la imagen convencional por un cuerpo del cine excesivamente riguroso.

“Cuando Cassavetes dice que los personajes no deben venir de la historia o de la intriga, sino que la historia debe ser segregada por los personajes, resume la exigencia de un cine de los cuerpos: el

⁴⁵⁸ “Lo que llamamos *gestus* en general es el vínculo o el nudo de las actitudes entre sí, su coordinación recíproca pero en cuanto no depende de una historia previa, de una intriga preexistente o de una imagen-acción” (DELEUZE, *La imagen-tiempo*, *op. cit.* p. 255). Es ese gesto exagerado que se carga de fuerza poética y política por suponer la revelación de la fuerza patética de una cierta comunidad y reunir en sí las potencias de toda una gama de relaciones sociales. “For Brecht, a gestic acting minimises psychological traits and offers a simplification of character through an exposition of attitudes and postures which allow the audience to place emphasis on the social characteristics of the individual instead of the psychological ones.” (KOUTSOURAKIS, Angelos, “Cinema of the body: The politics of performativity in Lars von Trier’s *Dogville* and Yorgos Lanthimo’s *Dogtooth*”, en *Embodiment and the body. Cinema, journal of philosophy and the moving image*, Lisboa, Universidad de Lisboa, 2012, p. 86) El *gestus* no se halla en los clichés ni en la gestualidad estereotípica, sólo hallando aquel gesto sutil o inesperado puede el actor escapar a la ideología de la representación dominante.

personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el *gestus*, es decir, un «espectáculo», una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga.”⁴⁵⁹

En el “cine del cuerpo”, tal y como lo entiende Deleuze, no se trata de que los cuerpos ilustren un guión, sino de que *se muestren*, que de sus comportamientos y sus gestos se destile el espectáculo, más allá de cualquier intriga. De hecho, para que el gesto del cuerpo se imponga, lo que sucede es que ha de ir *contra* la intriga. A la contra. En Cassavetes o en cualquier otro cineasta del cuerpo, éste no elabora una narrativa a partir de sí, sino que supone, por el contrario, una suspensión del relato, algo así como un instante puro de epifanía, de revelación. El cuerpo *se da a ver*, más allá del discurso narrativo, como un resto inasimilable a éste, en un gesto incoherente o inexplicable.

Justamente en esa calidad inasimilable encaja el privilegio que Cassavetes concede a los estados intermedios, a los *entres*, a lo no conjuntable. En *Shadows*, por ejemplo, los conflictos entre blancos y negros los incorpora la protagonista, que no es ni una cosa ni la otra: mestiza, ambas cosas a la vez. En *Opening night*, la imagen no es ni cine ni teatro ni vida real, sino todas esas cosas a la vez. Y, en cuanto a la plástica misma de la imagen, la cámara busca constantemente, tendiendo al primer plano, al plano medio, pero sin hallarlo nunca por completo, a medio camino. Los cuerpos frenéticos no le permiten detenerse en la imagen asimilable a la escala y desarrolla su actividad de registro en los pasos intermedios.

Estas dos características, la de los momentos de suspensión discursiva y la del privilegio de los estados intermedios, generan un tipo de cine no lineal, discontinuo y desequilibrado, entregado a las pulsiones y los devenires-animales. Como cuando en *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo, las personas se comportan con la misma ligereza y levedad que los gatitos que campan a sus anchas por la cubierta⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, op. cit. (p. 255)

⁴⁶⁰ Resulta sorprendente que Raymond Bellour en su análisis de las animalidades del cine en *El cuerpo del cine* obviara el devenir gatuno de la película de Vigo.



O como cuando, en el camarote de Père Jules, Juliette intenta chupar la sangre de la herida que él mismo se ha causado con una navaja para impresionarla. Puro gesto pulsional en el cual la mujer no se distingue del animal. Gesto sin restricciones, que remite a la expresión, dentro de un mundo reglado, de un mundo originario informe y salvaje⁴⁶¹. No es de extrañar que acto seguido aparezca un gato en el encuadre... Es un gesto difícilmente explicable sino como expresión de una pulsión, sexual o tanática. El gesto como extraña expresión libidinal.



⁴⁶¹ "Una casa, un país, una región, son medios reales de actualización, geográficos y sociales. Pero se diría que, en todo o en parte, se comunican desde dentro con mundos originarios. [...] Se lo reconoce [a un mundo originario] por su carácter informe: es un puro fondo, o más bien un sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos. En él los personajes son como animales: el hombre de salón, un pájaro de presa; el amante, un macho cabrío; el pobre, una hiena. No es que tengan esa forma o ese comportamiento, sino que sus actos son previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal. Son animales humanos. Y la pulsión no es otra cosa: es la energía que se apodera de pedazos en el mundo originario." (DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, *op. cit.*, p. 180)



Sin embargo, dice Deleuze: “El mundo originario no existe con independencia del medio histórico y geográfico que le sirve de médium. Es el medio el que recibe un inicio, un fin y sobre todo un declive. Por eso las pulsiones están extraídas de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio.”⁴⁶² Cada uno de los cineastas del cuerpo ha interpretado a su manera este medio en el cual han situado las derivaciones del mundo originario. Para Cassavetes, el medio es casi siempre la familia y las amistades cercanas, pero también el mundo del teatro. Olivier Assayas, en *Irma Vep*, hará del cine este medio. Para Denis la familia es también muy importante – como también lo es para el Grandrieux de *Un lac* (2008)– aunque también a veces lo ha sido la danza, el ejército o la frontera.

El género cinematográfico no es otra cosa que la forma que en el cine adquieren estos medios reglados. El melodrama sería aquel género determinado por la familia como medio. El género bélico aquel medio determinado por el ejército como medio. El *western* por la América post-colonial como medio. El género necesita un cuerpo codificado, unos personajes reconocibles, unas actitudes precisas para existir. Denis devuelve al cuerpo su capacidad de romper con el sentido para producir sentidos nuevos. El cine de Denis tira de las imágenes y las transporta a medio camino entre el territorio del género y el territorio del cuerpo. Reduce (sin abolir) la distancia entre cuerpo y cine.

Ya desde sus primeras películas, aunque con más evidencia en las últimas, trabaja desde el género y más allá del género: melodrama familiar en *Nenette et Boni* (1996) o *J'ai pas sommeil* (1994), “women’s pictures” en *Vendredi Soir* (2002) y *White material*

⁴⁶² *Ibid.* (p. 181)

(2009), vampírico en *Trouble every day* (2001) o de espionaje en *L'intrus* (2004). El sistema de géneros fue, precisamente, uno de los pilares del clasicismo. Mediante un código más o menos laxo de componentes, las películas se clasificaban principalmente para su distribución –aunque el sistema genérico fuera asumido de la literatura mucho antes de que el cine fuese un entretenimiento global. Esto implicaba que, según a quien fuera dirigida, la película debía contar con determinados elementos necesariamente, que se fueron institucionalizando. Aún hoy, las películas “de género” son aquellas que no proponen líneas de fuga, sino que utilizan las vestiduras y patrones de este tipo de narración para, en sus mejores ejemplos, dar tal o cual discurso acerca de la situación social o cultural que vive el momento histórico, o, a escala más universal, para dar un punto de vista acerca del hombre mismo. Esto es algo que la crítica moderna supo ver: el género no estaba exento de una voluntad discursiva y, a menudo, panfletaria.

Beau travail (1999) fue la película que lanzó a Denis a la dimensión de gran cineasta. Es una película de guerra sin guerra, aunque constantemente vemos a los personajes prepararse para el combate. Es un retrato de un *entre-guerras*. La guerra verdaderamente está presente como anverso, como situación amenazante futura o pasada. Sin embargo, no hay acción bélica y, cuando la hay, se nos oculta –como, por ejemplo, en el estallido del helicóptero. En lugar de la sangre se nos muestra la sensualidad de los cuerpos de los soldados en sus prácticas bajo el sol africano; sensualidad y, a la vez, liturgia de los cuerpos, en sus desplazamientos coreográficos. También se nos muestra la sensualidad de unas jóvenes bailando en la discoteca, explorando y perfeccionando su poder de provocación ante el espejo. Lo importante para Denis no es juzgar la ineptitud de determinados hombres para el mando, ni la corrupción del poder militar. Se trata más bien de explorar la sensualidad y riqueza de la vida en un contexto en el que tan sólo esperaríamos muerte, y es el cuerpo el lugar de esa riqueza.

Dos años después, Denis filmaría *Trouble every day*, una extrañísima muestra de género vampírico. En ella, igual que en *Beau travail*, las acciones cotidianas, como asearse, hacer la cama o hacer turismo por París, adquieren protagonismo, definiendo un medio social en el cual estallan las pulsiones carnívoras en las que Denis ha transformado

lo vampírico. La película mantiene los rasgos visuales del género vampírico⁴⁶³ aunque lo que aquí se nos presenta no son vampiros, sino caníbales. Shane es capaz de caminar bajo la luz del sol y si renuncia al sexo con su mujer es para no comérsela. Han sufrido, tanto él como Coré, un proceso regresivo de deshumanización que los ha conducido a la licantropía y el insomnio. No se comen literalmente a sus víctimas, sino que las destrozan y se bañan en su sangre. Denis vuelve a explorar la sensualidad de los cuerpos, esta vez a través de un erotismo de la carne abierta, como pulsión de muerte desatada por una enfermedad; cualidad, la del cuerpo enfermo, que todo cuerpo puede tener. Lo vampírico ya no es una condición sobrenatural, sino un estado de los cuerpos banales que desata sus pulsiones.

En Denis, además, es el propio montaje el que se deja imbuir por el mundo originario, arrebatado por efectos de interrupción y desnaturalización. La linealidad temporal se quiebra, los *flashbacks* asaltan la realidad sin solución de continuidad; el relato no acaba, o, mejor, acaba inconcluso; aparecen personajes que no tienen peso en la trama y, tal como vienen, se van sin dejar una impronta relevante (como la mujer amiga de Shane a la que June visita); todo en favor de una heterogeneidad creciente, de una imagen *multiplex* también gracias al uso de diferentes formatos de filmación.

L'intrus será, sin duda, la película de Denis que más lejos llevará esta tendencia, la más digresiva y críptica. Inspirada en un ensayo de Jean-Luc Nancy, en absoluto puede considerarse una adaptación. Más bien, este texto germinal le sirve a Denis como fuente de conceptos que poner en juego libremente, tratados como *límites*. La película se debate entre lo familiar, lo intrusivo, el rechazo o la identidad al tiempo que atribuye a estos conceptos diferentes formas y los hace funcionar en diferentes situaciones, explorando sus paradojas y correspondencias (por ejemplo, así como la casa de la montaña de Louis es habitada por un intruso, la chica joven, su propio cuerpo será habitado por un intruso, el corazón transplantado, y él mismo se convertirá en un intruso cuando se traslade a las islas en busca de su hijo; por otro lado, él será rechazado allí por su hijo, así como su cuerpo rechazará el corazón transplantado).

⁴⁶³ Los planos que denotan el deseo de los personajes son siempre de cuellos (la limpiadora del hotel perseguida por los pasillos, la mujer del autobús...), en el beso inicial Denis corta el plano justo en el momento en que el amante acaricia con su mano el cuello de la chica y en la escena de Notre Dame Shane bromea con su mujer imitando a Nosferatu. Por otro lado, es en el imaginario vampírico donde el deseo sexual está más presente relacionado con la sed de sangre.

La narrativa es tan presa aquí del mundo originario que no sólo es el protagonista el que parece ir a la deriva, sino que la película misma, en su comienzo, deriva de personaje en personaje hasta encontrar a su protagonista: vemos a Golubeva en la cueva, después a Antoinette, después a Sidney... Así hasta dar con Louis, que será nuestro foco de atención no sin las ocasionales fluctuaciones por personajes adyacentes, como los interpretados por Béatrice Dalle, Bambou o Alex Descas. De hecho, pese a ser una película de intriga, nuestra cineasta no duda en emplear tiempo en factores adyacentes a la narración principal, en detrimento de un cierto suspense o ritmo narrativo al uso, y las escenas no tienen concatenación causal, sino que se relacionan mediante vínculos difusos, como los que se establecen entre ciertas escenas “tonales” u oníricas, acaecidas sobre un manto de nieve, que nos asaltan sin avisar, escenas que resisten toda asimilación a una línea de sentido unívoca (¿son sueños?, ¿*flashbacks* tal vez?) y apuntan a una dispersión que favorece la multiplicidad de interpretaciones, sin que ninguna de ellas se imponga sobre las demás.

b) Olivier Assayas y las zonas intermedias

Aunque Jones relegara a una posición secundaria en su corazón a aquellos que como Ferrara, Eustache o Garrel todavía tienen una mano exterior dominante hasta cierto punto, es interesante estudiar estos casos que llevan la relación entre vida y cine hasta la paradoja, entre los que se encuentra Assayas. Para estos cineastas “a medio camino”, el cuerpo no aparece como respuesta a una carencia de las imágenes sino que se expone como campo problemático a explorar por éstas. A este respecto es interesante establecer una comparación entre dos escenas hermanas de *Irma Vep* (1996), película en la que Assayas homenajea el cine de los orígenes al tiempo que reclama para el cuerpo un papel más determinante en el cine contemporáneo, y *Demonlover* (2002): las escenas en las que las protagonistas de ambas películas, de forma muy parecida, se introducen en habitaciones ajenas de un hotel para llevar a cabo un robo.

Assayas ha hecho suyo el precepto de Jean Renoir por el cual la cámara ha de ser destronada del altar del dios Baal para traerla del lado de los cuerpos:

“El cinematógrafo, en la actualidad, me ha enseñado [...] que su religión es la cámara. Hay una cámara plantada sobre un trípode, sobre una grúa, que es exactamente como el altar del dios Baal: alrededor de ella, los grandes sacerdotes, que son los directores, los cámaras, los ayudantes. Estos grandes sacerdotes llevan niños a esta cámara, en holocausto y los echan a la hoguera. Y la cámara está allá, casi inmóvil, y cuando se mueve es siguiendo las indicaciones de los grandes sacerdotes y no de las víctimas.

Ahora voy a intentar llevar más lejos mis antiguas creencias y hacer que la cámara sólo tenga un derecho: el de registrar únicamente lo que ocurre, nada más. [...] Yo no quiero que el movimiento de los actores esté determinado por la cámara. Quiero que el movimiento de la cámara esté determinado por el actor. [...]

El autor de la película no es en absoluto un ordenador, no es en absoluto el señor que decide, por ejemplo, la forma en que va a llevarse a cabo un entierro. El autor de cine es justamente la persona que se encuentra ante un entierro imprevisto; se encuentra con que el muerto, en vez de estar en el ataúd, se pone a bailar, que la familia, en vez de llorar, se pone a correr en todos los sentidos; él, con sus camaradas, debe captar esto y, a continuación, en la sala de montaje, debe hacer una obra de arte.”⁴⁶⁴

Sin embargo, a la vez que Assayas quiere rescatar para el cine “la carne y la sangre” de los cuerpos, en *Irma Vep* no deja de evidenciarse un amor incondicional a la ficción. A lo largo de toda la película hay vaivén que va de la absoluta afirmación de la necesidad de recuperar esa carne y esa sangre para el cine a su absorción o su vampirización por los mecanismos de la ficción. En la escena que más nos interesa aquí, el personaje interpretado por Maggie Cheung ha vuelto a su habitación de hotel después de haberse entrevistado con René (Jean-Pierre Léaud), el director de la película que ha empezado a rodar, el cual ha sufrido una crisis nerviosa después de ver los primeros *rushes*. Es en esa reunión cuando el director hace explícitas sus verdaderas intenciones con respecto a la película, intenciones que podemos correr el riesgo de presumir son también las de Assayas con respecto a la suya propia.

“Feuillade had the right eye, had the right distance. If you change the distance everything is fucked up”, afirma René en su inglés afrancesado. Él mismo es extranjero

⁴⁶⁴ Entrevista a Jean Renoir y Roberto Rossellini André Bazin, Jean Herman, Claude Choublier, *France-Observateur*, n.º 442, 23 de octubre de 1958, recogida en ROSSELLINI, Roberto, *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, 2000.

dentro de la lengua que habla, igual que se siente extranjero dentro de la película que quiere rodar. Él quiere volver al cine que ama pero su distancia “no es la correcta” porque él ya está más aún que Feuillade del lado de los cuerpos y, a la vez, más aún que el director de *Les Vampires* del lado de la ficción. René, como Assayas, está en una encrucijada que es también la encrucijada de la imagen contemporánea: cada vez más del lado de los cuerpos, cada vez más determinada por el largo linaje de los códigos ficcionales. René es, como incorporación del productor-espectador de imágenes, el punto de fisión de esta implosión dialéctica entre imagen y cuerpo. Y lo cierto es que la crisis nerviosa está justificada porque efectivamente ya no hay distancia “correcta”, ya todo está jodido.

Ahora bien, en puntos de máxima tensión como éste es donde nacen los universos. El *big bang* de la película está a punto de tener lugar y comienza justo cuando termina esta escena en casa de René. “I’m interested in you. You. You are more important than the character. But, in the end, there’s nothing for you to act. Irma is an object.” René está convencido, pero Maggie trata de persuadirle esgrimiendo argumentos propios de una escuela de interpretación, analizando su personaje como tal, como elemento dentro de una narrativa, describiendo su arco de desarrollo, remarcando su función dentro de la historia. Pero la idea de René es diferente: Irma Vep no es un personaje, es la función misma del deseo. “When the Count of Kerlor is the head of the Vampires, she fucks Kerlor. When Moreno takes over she fucks Moreno. When it is Satanas, Satanas gets her. And so on. She passes from the hand of one chief to the hands of the other. That’s all.” El deseo circula, eso es todo.

“La primera maldición del deseo, la primera maldición que pesa como una maldición cristiana, que pesa sobre el deseo y que se remonta a los griegos, es que el deseo es carencia. La segunda maldición es: el deseo será satisfecho por el placer, o estará en una relación enunciable con el goce”⁴⁶⁵, dice Deleuze. El Yo no desea en virtud de una carencia y no se satisface una vez hemos alcanzado el placer. René deseaba ver a Maggie enfundada en un traje de latex pero eso no calma su deseo porque, en realidad, el deseo no tiene objeto. Hallando el objeto de su deseo, René descubre la insuficiencia

⁴⁶⁵ DELEUZE, Gilles, “Antiedipo y Mil mesetas”, curso en la universidad de Vincennes, en <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=224&groupe=Anti+Oedipe+et+Mille+Plateaux&langue=3>. (Consultado el 15 marzo 2015)

misma de tal objeto. “Se asciende un flujo, se absorbe un flujo, se define un puro campo de inmanencia del deseo, con relación al cual placer, orgasmo, gozo están definidos como verdaderas suspensiones o interrupciones. Es decir, para nada como satisfacción del deseo [...]. El deseo es concebido como producción de flujo”⁴⁶⁶. El psicoanálisis clásico, el de Freud, conlleva un aparato representacional importante que la relectura lacaniana no abandona. “El psicoanálisis opera una descodificación absoluta, traduce los códigos en flujos en estado bruto, y ahí, el psicoanálisis se opone a los códigos. De hecho, al mismo tiempo, y desde el comienzo, inventan un nuevo código, a saber: el código edípico que es un código aún más codificado que todos los códigos; y he aquí que los flujos del deseo pasan en la codificación de edipo, cualquier flujo de deseo, se lo abate en el grillete edípico. En ese momento el psicoanálisis se muestra cada vez menos capaz de comprender la locura, pues el loco es verdaderamente el hombre de los flujos descodificados.”⁴⁶⁷ En cambio, para Deleuze, la energía libidinal es puro flujo sin representación. “Flujos, siempre flujos, y una persona siempre es un corte de flujo. Una persona, es un punto de partida para una producción de flujos, un punto de llegada para una recepción de flujos, de flujos de todo tipo; o bien una intersección de muchos flujos.”⁴⁶⁸ El Yo dentro de esta concepción no es más que un punto de singularidad intensiva o fuerza deseante, un punto de tensión, *big bang* o nacimiento de un universo.

Pero lo que Irma Vep ha sido hasta este momento es justamente representación: “it’s just images about images.” René insiste en ello: “everything is fantasy, it’s deceiving.” “Irma has no flesh, no blood. She is just an idea”, afirma antes de tomar los tranquilizantes que le llevarán al borde del desmayo. Es entonces cuando un gesto en apariencia accidental hace que la película, una vez se ha desprendido de la película dentro de sí misma, coquetea con el cuerpo no representable, que “no tiene nada que ver con el cuerpo propio, o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes.”⁴⁶⁹ Pero ¿cómo acceder a este cuerpo en el cine si el cine no es otra cosa que imágenes? A través de la “falla”, de la interrupción o la no-clausura que la imagen opera sobre sí misma. “Hay una especie de torrente o de falla del cuerpo, quizá eso es, después de todo, el cuerpo sin

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Antiedipo, op. cit.* (p. 17)

órganos, cuando sobre el cuerpo, o del cuerpo, manan, por polos de entrada y de salida, flujos sobre los cuales no se puede operar extracciones porque ya no hay códigos sobre los que se puedan operar las separaciones.⁴⁷⁰



Maggie debe marcharse para que René pueda descansar, pero en lugar de salir por la puerta, salta por una ventana que da directamente a la calle. En ese momento se produce la falla, la anomalía en los comportamientos reglados que abre el cuerpo de Maggie al flujo intensivo que personifica Irma Vep. El cuerpo de la actriz incorpora al personaje, que deja así de ser imagen de imagen para devenir carne y sangre. Es a través de esta desorganización del cuerpo que Maggie deja pasar el deseo a través de ella e Irma Vep, que ya no puede aparecer porque su película no verá la luz, puede fluir en ella sin restricciones, poseyendo a Maggie como fuerza pulsional, entregándose ésta por un instante al flujo imparable de los gestos asignificantes en su habitación de hotel.

La escena de casa de René no parece sino un largo preámbulo aclaratorio de este plano-escena que tiene lugar en la intimidad de Maggie. Vemos cómo su cuerpo se contorsiona, deambula, vencido a la música como fuerza afectiva y a impulsos que parecen presionar a la actriz desde dentro del traje negro que se ha vuelto a poner, no obstante, prescindiendo de la máscara, dejando a la luz su rostro –también extranjero; cúmulo de alteridades y extranjerías. Es entonces también cuando la cámara parece dejarse llevar por una fuerza extraña, mostrando una actitud que ya no es ni siquiera la que Renoir reclamaba, que ya no es ni siquiera la de un ojo entregado al objeto de su mirada, sino la de un cuerpo poseído que no sabe ya donde mirar. La cámara va también

⁴⁷⁰ DELEUZE, Gilles, “Antiedipo y Mil mesetas”, *art. cit.*

de aquí para allá, dando cuenta de los elementos de la habitación sin detenerse en ninguno de ellos el tiempo suficiente como para que devenga significativo, encontrando a Maggie como de pasada, sin aprehenderla, desenfocándola y volviéndola a reencontrar. *Sin hacer de ella una imagen*. Por un instante la puesta en escena no tiene centro, sino que se dirige en el *entre* de dos cuerpos: cámara y actriz. Por una fracción de tiempo la película se entrega a un *entre-dos*...

...hasta que Assayas lleva a cabo la maniobra de reajuste para reencontrar el cine, triunfando allí donde René fracasó. Maggie, ya entregada en carne y sangre a Irma Vep, se desliza en el interior de otra habitación, casi como si, de hecho, se deslizase en el interior de otra película, de otro género: el melodrama que podemos imaginar a Arsinée Khanjian interpretar en otro lugar. Maggie tienta su suerte en esa habitación y se escabulle con un botín más valioso que el collar que roba –y que acaba arrojando al vacío desde la azotea del hotel–: la experiencia de haberse dejado llevar por sus afectos, de haber incorporado el deseo como flujo, de haber desafiado a la representación.



Este pequeño pero importante logro del cuerpo en “la vida de la escena” en *Irma Vep*, contagia a la totalidad de la puesta en imágenes en *Demonlover*. Ahí hay un triunfo del cuerpo ya en todos niveles. En *Irma Vep* hay todavía, como decía Jones, la mano que controla desde fuera. En *Demonlover*, en cambio, esa mano no es que haya desaparecido sino que se ha vuelto ella misma cuerpo, ha incorporado las potencias sin órganos del cuerpo. La diferencia es un componente nuevo que aparece y que hace de *Demonlover* una película de una época diferente, o más sensible a los modos de vida de su época: la conspiración.

Volviendo por un instante a Claire Denis, podemos recordar las palabras con las que comienza *L'intrus*, pronunciadas por esa extraña mujer, personificación de la idea de intrusión, interpretada por Katia Golubeva (en un personaje similar al que interpretó en *Pola X* (1999) para Leos Carax): “Tus peores enemigos están en el interior. Escondidos en las sombras. Escondidos en el corazón.” Y seguidamente asistimos a una escena en la aduana franco-suiza. El enclave en el que nos situamos de inicio alude al problema de la inmigración ilegal y la violación fronteriza⁴⁷¹. Denis parece establecer así una correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos, entre el mundo y el cuerpo, idea en la que va a incidir durante todo el metraje, sobre todo en el elemento que más aproxima esta película al género de intriga: el *complot* o la conspiración, del cual ya hemos hablado.

Bajo la superficie de las imágenes parecen habitar redes a escala mundial de espionaje y tráfico de órganos –órganos emancipados del organismo, transitando por el mundo como si tuviesen vida propia; todo un flujo de órganos bajo la superficie... Nuestro protagonista forma, decididamente, parte de una de estas redes ocultas de las cuales no puede trazarse un mapa preciso, aunque tengamos ciertas partes constitutivas. Aquí se pone en evidencia la filosofía del cuerpo de Denis, que es también la de Nancy: somos cuerpo, pero no nos es posible una visión omniabarcante del cuerpo, ésta sólo puede acceder a un conjunto de órganos. El cuerpo no puede reducirse a una totalidad finita, no podemos hacer con él un plano general. Es refractario al plano general, como la conspiración. Nuestros órganos se han emancipado y circulan; pueden trasplantarse y no dejamos de ser nosotros. Tomados ese conjunto precario de órganos, ¿dónde está *el* cuerpo? *El cuerpo está afuera*, dice Nancy⁴⁷². ¿Dónde está la red complotaria? En ninguna parte y por todos lados. La realidad, como decía Jameson, conspira. El cuerpo conspira (“tus peores enemigos están en tu interior...”). Vivimos en una conspiración de la que sólo recibimos imágenes fragmentarias, imposibles de remitir a una unidad global. Imágenes por doquier, al acecho. Pero también imágenes liberadas, maleables, frágiles,

⁴⁷¹ “El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano.” (NANCY, Jean-Luc, *El intruso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 11)

⁴⁷² A modo de paralelismo, recordemos aquel epígrafe, “la verdad está ahí afuera”, que abría una de las series complotarias más célebres de la historia: *Expediente X (The X-Files)*, Chris Carter, 1993-2002).

abiertas a nuevas construcciones y más cercanas que nunca a la naturaleza y las flexiones de los cuerpos.

Es posible pensar junto a Assayas y Denis un tipo de película que no sea una película *de* o *sobre* una conspiración –como son las películas que analiza Jameson en *La estética geopolítica*–, sino para la cual la no-clausura constitutiva de lo conspirativo suponga un trazo definitorio. En términos del propio Jameson podríamos decir que sería posible pensar una película que no fuese una *alegoría* de la realidad social de la que surge sino la forma de esa propia realidad hecha película. *Demonlover* parte de una situación conspirativa para trasladar a sus imágenes el efecto de no-clausura. En este sentido, supone llevar los mecanismos de liberación del cuerpo hasta el extremo al que Assayas no quiso llegar en *Irma Vep*. Y no es de extrañar que lo haga justamente en la película en la cual explícitamente se ocupa de las derivas de la imagen en la era digital.



La decisión con la que Diane irrumpe en la habitación de Elaine (Gina Gershon) tiene poco que ver con los titubeos de Maggie en *Irma Vep*. La escena es igualmente determinante como punto de inflexión. Mismo atuendo, rostro igualmente descubierto, pero actitud muy diferente. Diane demuestra por qué ha sido capaz hasta ahora de ejercer el control sobre la situación, en beneficio de Mangatronics, la multinacional que quiere hacerse con el mercado del anime japonés. Sin embargo, a partir de este momento, la película entrará cada vez más en el terreno de la desconexión narrativa y la disgregación.

Cuando Diane intenta pinchar los teléfonos de Elaine y poner micrófonos en la habitación, ésta la sorprende y se enfrentan en una pelea. Usando uno de los cristales que quedaron desperdigados por el suelo cuando Diane rompió la ventana por la que entró,

ésta corta en el cuello a Elaine, la cual se levanta y sale de la habitación, dejando marcas de sangre por todo el pasillo. Diane sale detrás de ella y la arrastra a un cuarto contiguo. Mientras intenta ahogarla con un almohadón los visibles restos de sangre que Elaine ha dejado por el pasillo pasan totalmente desapercibidos para varias personas que lo recorren.



El detalle no es baladí porque desde este mismo momento el estatus de la imagen entra en el territorio de la sospecha. ¿Esas manchas están ahí en realidad? Diane cree entonces haber ahogado a Elaine y sale al pasillo, y una primera resurrección de la película tiene lugar cuando Diane se desvanece por los golpes que una Elaine vuelta de entre los muertos asesta sobre su cabeza. La segunda resurrección es la de Diane misma, quien acto seguido se despierta en su habitación, como si nada hubiese pasado. Su cuerpo está limpio, su ropa no es la misma. Todo rastro de sangre del pasillo ha desaparecido también y no hay ningún indicio acerca de los motivos por los que le han permitido seguir con vida. A partir de aquí, la Diane que conocíamos, dueña de la situación, se verá inmersa en una sucesión de acontecimientos que escapan a su control.

La película hasta aquí se ha adscrito a los patrones del género conspirativo, Diane era, ante todo, una espía. “Para mí el espía es el personaje más cinematográfico de todos. La idea de que alguien no es lo que parece, que está interpretando un papel, es muy emocionante. Además creo que demuestra una verdad humana: de alguna manera u otra todo el mundo es un espía en su propia vida.”⁴⁷³ El espía es agente de la conspiración. Sin embargo, *Demonlover* muestra como el agente es, a la vez, paciente cuando a partir de la secuencia del hotel, los rasgos de la conspiración muestran su verdadera cara. Todos

⁴⁷³ Entrevista a Olivier Assayas en La higuera, en <http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/1840/entrevista.php> (Consultado el 15 de marzo de 2015).

somos agentes y pacientes de ese complot que es nuestra propia vida, el mundo que nos rodea, que nos priva de la visión total y con ello despierta la sospecha.

Si hacemos caso de la tesis de Jameson según la cual en el mundo contemporáneo las fronteras entre los distintos ámbitos de la cultura se están desdibujando⁴⁷⁴, la imposibilidad de una visión total nos aboca inevitablemente a vivir en la sospecha de ser, a la vez, agentes y pacientes de un complot. Si ya las esferas económica, jurídica y gubernamental no son ámbitos distintos sino que todas se rigen por una misma lógica, la del capital, entonces como ciudadanos estamos inmersos inevitablemente en una situación complotaria que se cierne sobre nosotros, como proveniente de una gran corporación que nos acecha, pero a la vez ejercida por nosotros mismos como fuerza legitimadora de las esferas del poder. La figura clave de la conspiración, que era la gran corporación, ha pasado a ser el gobierno mismo que nosotros legitimamos. La vida ciudadana conlleva la legitimación de la conspiración, somos a la vez agentes y pacientes, y vivimos inevitablemente en la sospecha.

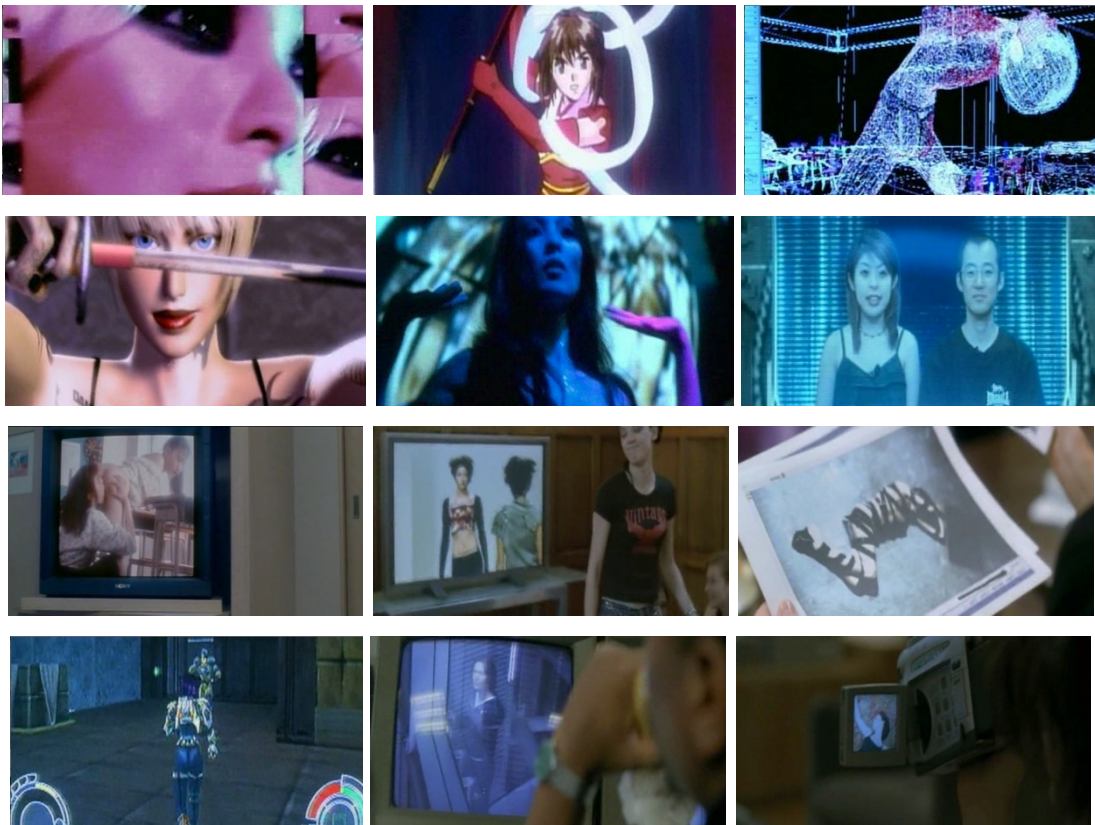
Esta sospecha conspirativa es, a todas luces, un callejón sin salida. La esencia de la conspiración es ese efecto de no-clausura, ese resto inimaginable o falta de centro que impide la visión global. La conspiración es siempre un puzzle al que le falta una pieza. “El acto de sospechar se refiere directamente al discurso, puesto que ‘conjetura’, del latín *coniectare*, que comparte la misma raíz con *connectare*, ‘conectar, unir’, reenvía a la construcción o elaboración de un juicio sobre algo. Por tanto, la sospecha es un discurso”⁴⁷⁵ que jamás puede encontrar su fin, pues aquello acerca de lo que discurre es en esencia no discursivo.

El acento entonces cae del lado de lo visual. Por supuesto, no de lo visible –pues ese centro ausente de la conspiración es algo que por definición “no vemos”– pero sí del lado de todo aquello que podríamos ver, las cosas de este mundo. Efectivamente, la

⁴⁷⁴ “Si la modernidad consistía en [...] una diversa, a veces gradual, diferenciación de cosas [o especialización], de campos, de actividades, de experiencias, etc., reemplazando la identificación simbólica de unos niveles con otros que procedía del pensamiento tradicional o religioso, entonces la postmodernidad bien puede ser vista como un colapso (*rebattement*) de todos estos niveles unos con otros, en una igualmente inmensa desdiferenciación [...]” (JAMESON, Fredric, *El postmodernismo revisado*, *op. cit.*, p. 22)

⁴⁷⁵ GONZÁLEZ, Rayco, “La sospecha: una historia de las intenciones”, en http://semioticagesc.com/wp-content/uploads/2013/01/La-sospecha_una-historia-de-las-intenciones.pdf (Consultado el 16 de marzo de 2015)

conspiración no remite a una trascendencia, es una cosa del mundo por mucho que escape a nuestra visión parcial, y por tanto de naturaleza visual. De hecho, la transformación de Diane de agente a paciente en *Demonlover* –transformación que es más una toma de conciencia– viene acompañada por un desplazamiento en el estatus de la mirada. Hasta aquí la película ha explorado todos los modos de disfrute voyeurístico contemporáneos. Es el gran análisis de Assayas de los modos de visualización del cuerpo: Internet, videojuegos, fotografía, pornografía, concursos televisivos...



Estos son modos de visualización *a distancia*, por así decir. Sin embargo, a partir de la secuencia del hotel la distancia voyeurista se reduce y el cuerpo de Diane entra en la imagen –literalmente: la graban en vídeo–, y entonces comienza a sufrir las potencias de la imagen pero sólo a condición de que la imagen desarrolle también las potencias de desorganización del cuerpo. Lo interesante de la concepción de Jameson es que, para él, el origen de la conspiración o su causa final no es un elemento trascendente al propio sistema, es justamente la inmanencia del sistema como tal, su condición colectiva.

Lo que también Deleuze prolongará a las sociedades disciplinarias de Foucault es que en las sociedades de control los mecanismos de dominación no provienen de un gran Otro ausente sino *de las propias relaciones interpersonales*. Es decir, la conspiración es interna, no remite a una causa exterior. Su causa es justamente el hecho comunitario. La conspiración está en la relación. Este sistema de inmanencia es, en *Demonlover*, experimentado en el momento en que la cámara o la imagen deja de observar la realidad desde la distancia del voyeur y se inserta en la red de relaciones como *un cuerpo más*. Asume entonces las limitaciones de la visión parcial, de la ausencia de plano de conjunto. Y los vínculos causales del sistema narrativo se disgregan. Es como si los cuerpos, que hasta este momento únicamente han sido vistos, empezasen a ser experimentados, *tocados* por la imagen, y en ese toque el cuerpo contagiara a la imagen sus operaciones asignificantes. “Pasar del ojo al cuerpo” tiene que ver con ese *toque*.

En este momento podemos imaginar a Assayas frente a su película como a Francis Bacon frente a sus cuadros, tratando de operar la huida de la figuración y la narración. Esta huida es efectivamente la que emprende *Demonlover*: de su condición de exponente de género conspirativo a la asunción deliberada de la no-clausura conspirativa en su propia naturaleza y el desarrollo en su funcionamiento de las potencias desorganizadas del cuerpo. Mientras que Bacon trasgrede la representación para llegar a la Figura a través de marcas al azar efectuadas sobre el lienzo, Assayas deja que los restos de una ficción que se diluye cada vez más no cesen de infligir heridas en un personaje cada vez más desorientado. Ambas son operaciones figurales: la conspiración hecha forma a través de los cuerpos. ¿Pero cómo puede ser, si lo figural es, justamente, la reacción del pensamiento ante la subordinación de lo visual al discurso⁴⁷⁶ y la conspiración es justamente *lo que no vemos*?

Ya lo hemos dicho, no es que la conspiración no sea visual, por supuesto que lo es, es del orden de lo visual: vemos sus efectos por todas partes. Lo que es imposible es integrarla en un plano de conjunto, en un gran plano general que nos dé la visión total. La visión “total” es un asunto del discurso, es el *locus* del discurso en lo visual. Cuando

⁴⁷⁶ “This book protests: the given is not a text, it possesses an inherent thickness, or rather a difference, which is not to be read, but rather seen; and this difference, and the immobile mobility that reveals it, are what continually fall into oblivion in the process of signification.” (LYOTARD, Françoise, *Discourse, figure*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 25)

Bacon opera lo figural sobre el cuadro para extraer de él la Figura no trabaja el cuadro como plano general sino como conjunción heterogénea de planos detalle, opera transfiguraciones parciales sobre pedazos del cuadro. Es muy importante para él también la división del cuadro en partes o etapas (el cuerpo, el círculo, el color liso...). En Bacon no hay plano general porque el plano general es ajeno a la Figura, que es pedazo de carne, en el sentido en el que Deleuze también habla de los derivados pulsionales en los medios reglados como “objetos” o pedazos: “El objeto de la pulsión es siempre «objeto parcial» o fetiche, trozo de carne, pieza cruda, deshecho, braga de mujer, zapato. [...] La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula.”⁴⁷⁷

El complot es figural, por lo tanto inasimilable al plano general, que es en realidad el plano del “Discurso”, el que viene a situar “cada cosa en su lugar” y al espectador como punto de fuga ausente del cuadro. El complot se hace visible en sus pedazos, en los fragmentos que arranca de la representación, ahora ya desarticulada. El cuerpo se muestra entonces tanto depositario de los efectos del complot como operador de las funciones figurales. “Los cuerpos conspiran”, habíamos dicho, el cuerpo mismo es ya un complot, sus potencias son también las de cientos de devenires (devenir-mujer, devenir-animal, devenir-otro...) que desarticulan el discurso hegemónico; pero, a la vez, son quienes sufren las consecuencias directas de la conspiración: los disparos, las heridas, las torturas y las deformaciones que sobre él se ejercen.

Asimismo, inicialmente incapaz de ofrecer un plano general de la magnitud de la red complotaria, perdida en los vericuetos de una tendencia del cine de género de espionaje industrial, la imagen se torna activamente agente de lo figural sobre el cuerpo de Diane una vez la existencia de *Hell Fire Club* se desvela. Ambos, cuerpo e imagen, agentes y pacientes de operaciones figurales que denotan la intensidad dialéctica en la que una y otro se encuentran insertos en la cultura contemporánea. La imagen no puede verse alterada si no es a través de alteraciones de los cuerpos mismos, que la imagen pase de la-una-imagen a lo figural como imagen implica que los cuerpos devengan de una vez por toda Figura, sometidos a torturas, manipulaciones, deformaciones y transfiguraciones –según las potencias de lo falso, el disfraz y la fábula que los distinguen dentro de la

⁴⁷⁷ DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, op. cit. (p. 186)

web—, aislados por un “redondel” hecho cama-máquina-de-tortura de las amenazas del “color liso” o las fuerzas sociales externas que se ciernen sobre él.



Con todo, el final de la película sugiere que vivir a espaldas de todo este desorden es posible, que la distancia voryeurística puede siempre restablecerse, que el cuerpo puede –de hecho, es necesario– siempre reencontrar el organismo, que el discurso puede seguir con sus operaciones –ese niño haciendo las tareas escolares– pero siempre bajo el asedio de la conspiración que amenaza los cuerpos. En esa imagen dialéctica se resume el estatus corporal en el sistema conspirativo: cuerpos visibles entregados a la conspiración, cuerpos de conocimiento que son agentes –quizá inconscientemente– de las fuerzas conspirativas que escapan a su control.

c) Philippe Grandrieux y las distancias

Los niños con los que da comienzo –tras unos planos de un trayecto en coche– *Sombre* (1998), el primer largometraje de Philippe Grandrieux, poco tienen que ver ya con un cuerpo entregado al conocimiento, ni siquiera con esos rostros entregados a la hipnosis catódica de *Evidence*. Son cuerpos sintientes, violentados por la sensación que un espectáculo –que sólo más tarde sabremos que es de marionetas– inflige sobre ellos a través de su percepción. El terror en forma de gritos y ademanes es lo único que nosotros, como espectadores, conocemos de ese espectáculo: su contracampo especular. “¡El bosque, el bosque!”, gritan. ¿Qué bosque?

Está claro desde el principio que lo que a Grandrieux interesa no es tanto el relato como la experiencia ante un espectáculo. Las emociones a las que apela su cine son, pues, principalmente esas emociones de carácter “intensivo” que Bellour identifica ya en los Lumière, muy cercanas (si no iguales) al afecto. Emociones “sin nombre”. Emociones de las cuales las emociones “de dispositivo” son casi un subconjunto⁴⁷⁸, y que tan cerca están de los efectos de extrañamiento que dieron lugar al nacimiento de cierto cine, como el género de terror en los 30, o, sin más, del propio “cine” a partir del cinematógrafo con las transformaciones de Méliès, según Edgar Morin.

“La intensidad primera es naturalmente la de los movimientos dentro del plano”⁴⁷⁹, dice Bellour. Es decir, antes que ciertas emociones que requieren de un efecto de repetición de situaciones o de una codificación en un sistema simbólico, y por tanto están vinculadas a la memoria, existe una emoción primaria que nace del instante en las modulaciones plásticas de la imagen. Una primera emoción fruto del movimiento mismo. “Pero la segunda modalidad de emoción es más interesante, porque va más lejos que la primera. Sabemos ahora con todo lujo de informaciones que, contrariamente a la doxa propia de los dos hermanos, un cierto número de cintas Lumière no se presentan compuestas por un solo plano sino por varios, ya se deba la decisión al dueño de la sala o al operador. Algunos de estos cortes son extraordinarios, sobre todo estos últimos, producidos por la detención de la cámara: permiten captar en su estado bruto y primario el choque que nace del paso íntimo de un plano a otro.”⁴⁸⁰ Si esto se da, es por el carácter accidental del corte: “Contrastes plásticos, organizados por la realidad pero amplificados por la elección o el azar del instante en el que ha tenido lugar la detención de la cámara, contribuyen también a amplificar el efecto perceptivo del corte.”⁴⁸¹

Se produce con estos cortes inesperados y accidentales “un efecto de jadeo repentino, que se transmite de la imagen al cuerpo que la recibe.”⁴⁸² Es, en efecto, el cuerpo del cine *tocando* el cuerpo de quien mira el cine, estableciendo un vínculo afectivo, que no sentimental, un vínculo primario, salvaje, violento y animal. Un

⁴⁷⁸ Implican “un efecto de dispositivo, debido a la novedad de la situación de cine”. BELLOUR, Raymond, *El cuerpo del cine, op. cit.* (p. 158)

⁴⁷⁹ *Ibid.* (p. 157)

⁴⁸⁰ *Ibid.* (p. 158)

⁴⁸¹ *Ibid.* (p. 160)

⁴⁸² *Ibid.* (p. 159)

parpadeo forzado, un parpadeo imposible pues la imagen que vemos tras cerrar los ojos proviene de otro lugar –no es tanto una modulación como un salto o una falla–, como si la cabeza se hubiese desprendido del cuerpo y hubiese echado a volar por voluntad propia.

El argumento de Bellour va más allá: no es sólo que esa emoción primaria y extraña sea consecuencia de estos cortes imprevistos, sino que “la realidad del corte, tangible para el ojo, atestigua la invención del cambio de plano por la intensidad propia de la emoción que suscita.”⁴⁸³ Es decir, que la aparición del montaje probablemente tuvo que ver con el intento de repetición o sistematización de dichos efectos emocionales, tan fuertes que no pudieron ser pasados por alto, y cuya singularidad “radica en que son un núcleo sin nombre, [...] una falla viva que se abre en la experiencia, perceptiva en su centro, del espectador de cine.”⁴⁸⁴ El corte, que fue la magia de Méliès, según Morin, la hechicería que convirtió al cinematógrafo en cine, no deja de tener en sí un resto opaco, por muy sistematizado que lo encontremos en las producciones comerciales bajo las leyes del *raccord* y más de ciento veinte años de cine, televisión, videoclips, clips publicitarios... Trae consigo, amortiguada, esa emoción que a fuerza de repetirse hemos aprendido a pasar por alto en favor de los vínculos narrativos.

Ya no somos el espectador de cine de los inicios, pero “hay que decidirse a pensar una fuerza que no tiene nombre”⁴⁸⁵, dice Bellour. Una fuerza que aparece enérgicamente en los primeros cortes de la historia del cine, ante los cuales, como insistía Santiago Fillol, se posaba la mirada de ese espectador para quien todo discurría con los visos de lo nuevo. Pero una fuerza que está también primariamente en los efectos de modulación plástica del encuadre y del movimiento de cámara, como cuando “en el plano de *La señorita Oyu*⁴⁸⁶ [*Oyu-sama*, Kenji Mizoguchi, 1951] no se puede nombrar el afecto que conmociona al pasar de un bambú a otro, si no es formando estas mismas palabras que intentan, un tanto desesperadamente, volver a captar lo concreto de la cosa”⁴⁸⁷.

⁴⁸³ *Ibid.* (p. 161)

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Bellour se refiere al plano en el que Shinnosuke (Yûji Hori) se encuentra por primera vez con Oyu (Kinuyo Tanaka) y Shizu (Nobuko Otowa) en el jardín de casa de su tía.

⁴⁸⁷ BELLOUR, Raymond, *El cuerpo del cine*, op. cit. (p. 161)



Emociones por modulación y emociones por falla, las del encuadre y las del corte, que remiten a un núcleo oscuro o a lo “concreto de la cosa”, a un “grano” de lo real presente en la imagen no tanto por lo que muestra sino por los efectos de extrañamiento que genera. Por los *toques* que es capaz de infligir en el cuerpo del espectador, suscitando emociones sin nombre: “el movimiento, de cámara o no, que viene de la película como de un cuerpo y por eso se vuelve plegando el cuerpo del espectador sobre sí mismo. Ese movimiento puede ser también una interrupción [...] cuya inflexión se abre al pensamiento.”⁴⁸⁸ Ésa es la cuestión clave, cómo es a través de esas emociones que el pensamiento puede relanzarse a pensar lo nuevo, cómo a través de los afectos del cuerpo interrumpimos el discurrir natural y vago del pensamiento.

Es una cuestión a la que Grandrieux está totalmente entregado, su cine anhela –sin nostalgia, pues sabe que ahí siguen– estas emociones intensivas. Las busca. Más que buscarlas se abre a ellas. Rueda o graba y cuando las encuentra se deja imbuir por ellas, y hace de ellas su motivo. Esas emociones son el tema de sus películas. “¿Qué significa para ti hacer películas?”, preguntaba Nicole Brenez a su admirado colega durante el diálogo que ambos sostuvieron en el Congreso Internacional de Cine Europeo Contemporáneo celebrado en el CCCB de Barcelona en 2005⁴⁸⁹. “Para mí hacer películas es estar vivo. Entender cada día la energía vital que hace que el sol se eleve. [...] Es el ser-ahí de las cosas lo que se filma.” En efecto, puede parecer una respuesta de una inconcreción alarmante, pero es la única respuesta posible para un cineasta como Grandrieux, para quien “*La vie nouvelle* (2002) [su segunda película] es un film arrancado de la tierra. [...] Es el bosque oscuro, es un camino en el bosque oscuro en el que yo me vuelvo ciego, sin poder ver.”⁴⁹⁰ Una ceguera que, no obstante, es una visión o,

⁴⁸⁸ *Ibid.* (p. 165)

⁴⁸⁹ El diálogo completo está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Z53dqvLFp60>. (Consultado el 19 de marzo de 2015)

⁴⁹⁰ *Ibid.*

mejor, una apertura a la visión: “Una manera de, repentinamente, ver las cosas. Y verlas es un surgimiento, como si, de golpe, brotasen. Como algo súbito. Y en ese momento el plano está ahí, dentro de los ojos.”⁴⁹¹

“¡Cuidado con el bosque!”, gritaban los niños en el espectáculo de marionetas de *Sombre*. Hacer cine para Grandrieux es penetrar en ese bosque no exento de peligros, volverse ciego, aceptar una opacidad inherente a los cuerpos, *para ver y para dar a ver*. Es situar en el centro mismo de la película un resto opaco, un “campo ciego”, en términos de Pascal Bonitzer. Grandrieux lo expresa así: “una especie de mero estar en el mundo, «ser ahí». Y de opacidad, que es una palabra que utilizo mucho cuando pienso en el trabajo que trato de hacer. Intento que el núcleo más resistente del filme resulte opaco de tal manera que ni yo pueda conocerlo. [...] Se trata de llegar a batirse con ese agujero negro, que tenemos en nuestro interior. Pues, desde cierto punto de vista, estamos llenos de oquedades. Pienso que vivir una relación de artista con el mundo es aceptar situarse en ese lugar en el que precisamente no sabemos nada y nos sentimos amenazados, a la vez que libramos con todas nuestras fuerzas un combate contra nosotros mismos. Y es un extraño ir y venir desde lo que podríamos saber a lo que nunca sabremos.”⁴⁹²

“La noche del cuerpo”, decía en otro lugar⁴⁹³. Lo inimaginable, opaco u oscuro; para Grandrieux es en efecto el cuerpo mismo. Hay en su cine un trabajo intensivo desde lo oscuro. ¿Pero por qué lo inimaginable no puede ser claro, como en *El proceso de Juana de Arco* (1927) de Dreyer? Porque lo claro sólo puede ser lo inimaginable en un sistema de trascendencia. Dios es claro. En el sistema de inmanencia del cuerpo no hay *lo claro*. Hay, eso sí, alba, claridad emergente desde un fondo oscuro. No hay, en Grandrieux, un trabajo desde la luz a la oscuridad o desde la oscuridad a la luz, hay siempre un *entreluz*: penumbra o alba. Aquí el cine de Grandrieux rinde tributo a Jean-Luc Nancy: “La puesta de los cuerpos en el mundo, su fotografía, se hace en la claridad que viene *después* de la luna y *antes* del sol. [...] El alba es el único medio de los cuerpos, [...] dispone los contornos del aparecer”⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ MASOTTA, Cloe, “Entrevista a Philippe Grandrieux”, en <http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/>. (Consultado el 19 de marzo de 2015)

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ BRENEZ, Nicole, “The body’s night. An interview with Philippe Grandrieux”, en <http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>. (Consultado el 19 de marzo de 2015)

⁴⁹⁴ NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, *op. cit.* (pp. 36-37)

En ese estado intermedio, ese *entre* que es el alba, esa claridad previa a la definición precisa de los contornos, puede captarse, sin aprehenderse, el cuerpo. Y también, para Nancy, el cine puede ser un lugar para ese aparecer: “El cuerpo es la imagen –[...]el destello plástico del espaciamiento. [...] El cuerpo no es imagen-*de*. Pero es *venida a presencia*, a la manera de la imagen que viene a la pantalla de televisión, del cine, viniendo *del* nulo fondo de la pantalla, *siendo* el espaciamiento de esta pantalla, [...] no como una idea dada *a* mi visión de sujeto puntual [...] sino *directamente sobre* mis ojos (mi cuerpo), [...] ellos mismos pantalla, y menos «visión» que *video*. (No «video» = «yo veo», sino *el video* como un nombre genérico para la *téchne* de la *venida a presencia* [...].) [...] Este cuerpo-vídeo, este cuerpo-claridad-de-pantalla es la materialidad gloriosa de la *venida*. [...] Así la *venida* misma no se termina, ella *va* mientras viene, ella es ir y venir, ritmo de los cuerpos que nacen”⁴⁹⁵.



Nancy está reconociendo en las imágenes o bajo ellas esa opacidad de la que Grandrieux es tan consciente, esa falla de fuera de campo en el campo mismo que no es sino el punto de fisión de las imágenes *de* cuerpos, y el punto de fusión de imágenes y cuerpos. Imágenes y cuerpos se encuentran en el “aparecer”, o mejor, en el *apareciendo* al que un cineasta como Grandrieux quiere abrirse. Captar las cosas en “su puro ser-ahí” no es más que eso: dejarse imbuir por las emociones intensivas que un bambú que pasa en primer término de un lado a otro del encuadre o un corte inesperado puede causar. Captar la “pura presencia” no significa mostrarse definitivamente o en todas dimensiones, más bien lo contrario: es dejar que las imágenes emprendan su huida de la figuración y la narración en virtud de las modulaciones y las fallas de los cuerpos.

⁴⁹⁵ *Ibid.* (pp. 46-47)

Grandrieux es como el niño que en su *Sombre* anda a tientas con los ojos cerrados, internándose en el bosque con las manos extendidas. Figura, la del niño, que posee gran importancia en el cine del francés, y que en ésta, su *opera prima*, aparece encarnada figurativamente ya desde el principio, en esos niños-espectadores... ¿El niño como espectador o el espectador como niño? El niño es importante para él no tanto como personaje sino como portador de un cierto devenir, de una intensidad que estira las imágenes y las deforma: cada una de sus películas está “hecha para todo pequeño bebé. Está hecha para un momento en el que no es posible emplear palabras, simbolizar los afectos, las emociones, lo que nos sitúa en el mundo. Es un film que he hecho desde la pura sensación de las cosas que están presentes.”⁴⁹⁶

El niño es, pues, el primero de los devenires presentes en Grandrieux en su huida de la figuración y la narratividad, como aquél que habita la claridad previa a los sistemas simbólicos. No es accidental, asimismo, que emplee el término “sensación” para referirse al material con el que están hechas sus películas: Grandrieux es un gran deleuziano⁴⁹⁷. El propio Bellour reconoce que su idea de la emoción “intensiva” está muy cerca de la “sensación” de Deleuze⁴⁹⁸, aunque para él es más apropiado el término “emoción” porque “hablar de emoción es apuntar a la vez a la fuerza íntima del afecto como forma sensible del cuerpo que la experimenta, y a la conciencia espiritual o mental que más o menos la

⁴⁹⁶ Diálogo en el CCCB.

⁴⁹⁷ Deleuze y Guattari ya señalan en la Meseta 10 de *Mil mesetas* la importancia del niño en relación al otro devenir que marcará el cine de Grandrieux y que no tardaremos en encontrar, el devenir-animal: “Schérer y Hocquenghem han puesto de relieve ese punto esencial, al reconsiderar el problema de los niños-lobo. Por supuesto, no se trata de una producción real, como si el niño hubiese devenido «realmente» animal; tampoco se trata de una semejanza, como si el niño hubiese imitado a animales que le habrían realmente criado; tampoco se trata de una metáfora simbólica, como si el niño autista, abandonado o perdido, sólo hubiese devenido el «análogo» de un animal. [...] ellos invocan una zona objetiva de indeterminación o de incertidumbre, «algo común o indiscernible», un entorno «que hace que resulte imposible decir por dónde pasa la frontera entre lo animal y lo humano», no sólo en los niños autistas, sino en todos los niños, como si, independientemente de la evolución que le empuja hacia el adulto, hubiese en el niño espacio para otros devenires, «otras posibilidades contemporáneas», que no son regresiones, sino involuciones creadoras, y que hablan «de una inhumanidad vivida inmediatamente en el cuerpo como tal», bodas *contra natura* «fuera del cuerpo programado». Realidad del devenir-animal, sin que uno devenga animal en realidad. En ese caso, de nada sirve objetar que el niño-perro sólo hace el perro en los límites de su constitución formal, y lo que hace de canino es algo que otro ser humano hubiera podido hacer si hubiera querido. Pues lo que hay que explicar es precisamente que todos los niños, e incluso muchos adultos, lo hacen más o menos, muestran una connivencia inhumana con el animal”. (DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas*, *op. cit.* pp. 275-6)

⁴⁹⁸ “Hablar de emoción más que de sensación, o de afecto, para expresar la experiencia de las películas y del cine, es una elección de connotaciones en parte opacas.” (BELLOUR, Raymond, *El cuerpo del cine*, *op. cit.* p. 152)

acompaña.”⁴⁹⁹ Es decir, hablar de emoción es aludir a la unidad indisoluble de cuerpo y conciencia. El término “sensación” parece inclinarse más por el primero de los polos de esa dialéctica, y la preferencia que Deleuze muestra por él quizá tenga que ver con su convicción de que es en el cuerpo, y no en el pensamiento, donde hay que “sumergirse” para hallar lo nuevo⁵⁰⁰.

En cualquier caso, devenir-niño significa abrirse a esa sensación o a esa emoción intensiva que proviene de un sustrato concreto más que simbólico⁵⁰¹ y que posibilita también la apertura de la película a experiencias ajenas al relato: “El cine está ahí simplemente para aproximarnos a la energía de un campo de amapolas bajo el sol, sin que exista necesariamente la sumisión a una forma emanada de la narración, sin que pase necesariamente por la psicología del personaje, por la cuestión misma del personaje...”⁵⁰² El niño es ese ser del alba que, como el espectador de los primeros años del cine, se siente arrobado ante el movimiento de las cañas de bambú que pasan de un lado a otro del encuadre en *La señorita Oyu* o entre los cortes accidentales que en las películas Lumière sacuden su percepción y parecen arrancarle la cabeza de los hombros.

Devenir-niño no significa de ningún modo atontarse, uno deviene-niño también en el análisis, como Bellour. Al detenerse en cada plano *como si fuera la imagen definitiva*, y analizar sus efectos de desencuadre, sus desafíos al sistema figurativo y al relato. Devenir-niño es, ante todo, una cuestión —como quería Deleuze— de pensamiento: el pensamiento surge de la interrupción, del efecto de no-clausura que esas intermitencias plásticas producen junto a las emociones que las acompañan. Ése es el *toque* del cuerpo — como imagen— sobre el pensamiento que relanza a este último hacia nuevas direcciones, el toque procurado por las cercanías peligrosas que el cine de Grandrieux instaura.

Llegamos así al núcleo de la cuestión. El niño que extiende sus manos en *Sombre* para *tocar* un cuerpo en el bosque alude directamente al problema fundamental de Grandrieux: la distancia. Ver con las manos extendidas es acortar las distancias. René, el

⁴⁹⁹ *Ibid.* (p. 154)

⁵⁰⁰ “«Dadme, pues, un cuerpo»: ésta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida.” (DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, *op. cit.* p. 251)

⁵⁰¹ Bellour asocia estas emociones intensivas a la figura del niño a través de los afectos de la vitalidad de David Stern.

⁵⁰² Diálogo en el CCCB.

personaje de Jean Pierre Léaud en *Irma Vep*, se quejaba de no tener la distancia apropiada...

“La distancia es una cuestión importante. Desde cierto punto de vista nos situamos constantemente en la distancia equivocada. Incluso sin ser un psicópata, en un contexto de normalidad afectiva o normalidad psíquica, las distancias se ven constantemente modificadas y perturbadas, justamente, en función de la relación que tenemos con el otro. Algunas veces estamos demasiado pegados, cercanos, casi absorbidos. Otras, permanecemos alejados, como separados, desaparece toda emoción posible. La distancia justa es siempre problemática. En verdad no existe. Además, esta distancia muta, también en el seno del tiempo, en la misma naturaleza de las relaciones. Es desde esta perspectiva que es esencial esta cuestión de la distancia. Pero también lo es en la relación que construyes con los actores, con los cuerpos de los actores; en la elección del foco que usas para filmar, si es de 40 o 50 mm, pues la distancia no es exactamente la misma. Y esta variación de la distancia que en algunos casos proviene de la misma técnica, del objetivo de la cámara, es también una variación mental, una variación psíquica, afectiva. Sin duda, la cuestión de la distancia respecto a los rostros, la distancia con el otro, es primordial en el cine.”⁵⁰³

Quien más ha pensado el cine como un asunto de distancias ha sido Jacques Rancière. “Había que preguntarse si el cine sólo existe precisamente bajo la forma de un sistema de distancias irreductibles entre cosas que llevan el mismo nombre sin ser miembros de un mismo cuerpo. El cine es, en efecto, una multitud de cosas,”⁵⁰⁴ afirmaba en *Las distancias del cine*. La cuestión que más interesa a Rancière es la “impureza” de las artes, de cómo pueden existir en el seno del cine interacciones determinantes con la literatura o la pintura sin que las fronteras entre las distintas artes puedan verse abolidas. De cómo el cine es esencialmente un medio heterogéneo. Pero esta heterogeneidad puede estudiarse también en la propia naturaleza plástica de la imagen, y las distancias que la constituyen pueden verse incrementadas o comprimidas hasta su punto de tensión máxima.

Varias son las distancias que se comprimen en el cine de Grandrieux. “*Sombre* es una película que nace del género del *psicokiller* para reencontrar la obra de Stan Brackhage.”⁵⁰⁵ Así define Nicole Brenez la película. Para ella, uno de los trazos más

⁵⁰³ MASSOTA, Cloe, *art. cit.*

⁵⁰⁴ RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.* (p. 13)

⁵⁰⁵ Diálogo en el CCCB.

destacables también de *La vie nouvelle* es que, quizá por primera vez en la historia del cine, una película experimental se distribuye dentro de los márgenes estrictamente comerciales del sistema. Sus canales de distribución fueron los mismos en Francia que los de las películas de Spielberg. Y lo cierto es que este hecho se debe a la adscripción genérica de las películas de Grandrieux. “Es un film de paso al límite sin abandonar la cuestión del género”, afirma Brenez. Lo que en *Sombre* es el *psicokiller*, en *La vie nouvelle* es el cine negro y en *Un lac* el melodrama. Esta es, pues, la primera distancia reducida por Grandrieux: entre el cine de género y el cine experimental.

La segunda reducción es la del espacio mismo entre los cuerpos que el cine muestra. Decía Adrian Martin en *Movie mutations*:

“Grandrieux es un cineasta del cuerpo. Sin embargo, en sus imágenes hay poco lugar para el espacio que existe “entre” los cuerpos [...]. En las películas de Grandrieux, los cuerpos se amontonan, se agolpan unos sobre otros creando una intimidad tensa. Todos los abrazos se ejecutan con violencia, cargados de un cierto terror a negociar con la presencia del Otro. De la imagen de Boyan (Zsolt Nagy) cortándole el pelo a Mélanie (Anna Mouglalis) a las almas perdidas en la oscuridad subterránea, de los rituales homoeróticos de los hombres que se reúnen para beber a las violaciones heterosexuales y los asesinatos canibalísticos: los cuerpos chocan, pero sin dejarse llevar por el éxtasis y el abandono. Interaccionan con temor, alertas ante el posible estallido de la violencia.”⁵⁰⁶

Efectivamente hay una cercanía en este sentido, una cercanía que se resuelve con cierta violencia explícita pero que es violenta sobre todo en su cercanía. En *Sombre*, por ejemplo, hay poca sangre. La muerte acontece en la pura cercanía del cuerpo de Jean, es el efecto de su cuerpo sobre los cuerpos que *toca*. Sin embargo, la violencia de las películas de Grandrieux es de más largo alcance.

“El cine es un combate terriblemente salvaje, terriblemente violento. Pienso que si no hay combate, no hay película. [...] La puesta en escena es justamente la decisión que se toma ante ese asalto de las energías, del mundo, del dinero. [...] Hace falta que haya diferencias de potencial para que circule la energía. Tiene que haber potenciales bajos y potenciales altos, que existan las

⁵⁰⁶ MARTIN, Adrian, “Dance, girl, dance”, *Kinoeye*, en www.kinoeye.org/04/03/martin03.php. (Consultado el 20 de marzo de 2015)

diferencias es extremadamente importante. [...] Eso es la puesta en escena: definir contra quien vas a combatir.”⁵⁰⁷

Hay también una cercanía violenta entre el cuerpo del productor de imágenes y el cuerpo del cine⁵⁰⁸, violencia que llega intacta al espectador: “La violencia viene cuando no comprendemos los fenómenos”, dice Brenez⁵⁰⁹. Ésa es justamente la situación del hombre contemporáneo que Grandrieux invoca tan bien trasladándola a la experiencia del espectador ante su cine: “no comprendemos los fenómenos” porque ya no tenemos distancia, ya no podemos alejarnos hasta el plano general o el plano de conjunto. Nos hemos situado de golpe en la distancia corta y el mundo se ha vuelto heterogéneo, inexplicable. Brenez traduce esta idea de incompreensión en términos plásticos: “a disjunction on the plastic level: each sequence is visually very different”. A lo que Grandrieux responde: ”That comes from this sensation of something discontinuous, but at the same time gathered up in the same, unconscious force, the same drive that brings together very disjointed events. It happens via fragments, blocks of pure sound and image events. One day I would like to make a film where this process of fine fragmentation would occur in a more vigorous way, achieved not just at the level of the sequence but from one shot to the next.”⁵¹⁰

El cine de Grandrieux es una conspiración de imágenes sin centro ni frontera. Conspiración carente de “unidades mínimas”: “No se trata de actuar y de terminar una toma. No es así como procedo. En el fondo, no hay una toma. Es el filme el que nos toma. Se apropia de nosotros, de mí, de los actores, del resto del equipo. No hay un solo plano al que sigue otro y así sucesivamente... Es algo totalmente distinto.” Para Grandrieux el cine no trabaja en serie. No hay “tomas” en el sentido de órganos de una composición clausurada, en el sentido de unidades compositivas. Hay fragmentos, capturados al azar y recortados para su unión con fragmentos posteriores y anteriores, en

⁵⁰⁷ Diálogo en CCCB.

⁵⁰⁸ “Because I frame the shots and operate the camera, the images are directly inscribed on my retina. It’s a very bodily sensation, the eye at one with the optical machine, a devouring eye, as if the scopic drive was completely invested. I didn’t want to see the images, I didn’t want any distance from them. Thus there was no projection possible during the shoot, in order for me to stay engaged in a bodily way with the film and to clear my path through this mass of sensations, this uncertain mass belonging neither to technical knowledge nor to the mastery of an unfolding narrative.” (BRENEZ, Nicole, *art. cit.*)

⁵⁰⁹ Diálogo en el CCCB.

⁵¹⁰ BRENEZ, Nicole, *art. cit.*

un conjunto esencialmente heterogéneo... Son encuadres, cortes y recortes, no composiciones. Así llegamos a la cuarta distancia reducida, la que permite a la imagen mostrar visualmente al cuerpo sin tocarlo, sin ser tocada por éste. La distancia aséptica de los sistemas estéticos es sustituida aquí por la cercanía quirúrgica de los procedimientos hápticos.

“Las películas de Philippe Grandrieux palpitan. Lo hacen de forma microscópica: en las imágenes, la cámara tiembla y parpadea de forma tan violenta que, incluso dentro de una toma continua, ningún fotograma se parece al anterior. Por otra parte, estas películas también palpitan a un nivel macroscópico: la banda sonora se construye, de forma global, a partir de una amalgama orgánica de ruidos ambientales casi imposibles de identificar. Es como el ruido del viento, o quizás una respiración: inspiraciones y expiraciones que engloban toda la película y que funcionan como su turbulento latido, que sigue ahí cuando todas las voces se han apagado.”⁵¹¹

No es ya únicamente que la cámara busque la mancha intermedia, lo “no conjuntable”, sino que el propio cuerpo se ha vuelto ya pura mancha de color y de sombra, puro *entre* afectivo desprendido de toda coordenada espacial (ya no se sabe dónde están el arriba y el abajo, la cabeza, la mano...) pero no por ello menos material. Al contrario, los cuerpos en Grandrieux hacen lo que nunca hizo un cuerpo: respirar. Palpitan, dice Martin. Y en su palpitante contagian a toda la puesta en escena, reducen la distancia que los separaba de la imagen visual. También del sonido. El sonido en Grandrieux es, a la vez, íntimo y público: los sonidos propios de la materialidad del cuerpo –el roce de la piel, la respiración (más presente en la mezcla que nunca antes en el cine), los ruidos bucales– se conjugan en régimen de igualdad con los ambientes del exterior, que nunca dejan de escucharse, ni siquiera en el momento de mayor intimidad, el asesinato.

Puede rastrearse en Denis y Assayas aún un anhelo de cine, un difuso sentimiento nostálgico. En Grandrieux esto es algo que ha desaparecido por completo. Ya no hay ni rastro del cine de otra época, y la imagen se ha vuelto tan permeable a los efectos del cuerpo que se ha convertido en otra cosa. Cine, sí. Pero diferente. En Grandrieux la cámara respira con los cuerpos, se sacude mientras la sombra sume las identidades en lo

⁵¹¹ MARTIN, Adrian, *art. cit.*

indiscernible, en lo pre o post-humano que es el ámbito de las pulsiones⁵¹². Pero no es mero reencuentro con la imagen-pulsión deleuziana, el mundo originario no se muestra en pedazos o partes en el medio reglado. Aquí las partes ya se han vuelto dominantes, del medio reglado queda apenas un indicio genérico leve. Grandrieux hace de los pedazos del mundo originario su material, articula una monstruosidad con ellos, siguiendo su propia lógica, lógica de la sensación.

Esta lógica viene determinada por el segundo devenir del cine de Grandrieux, el devenir-animal, de los cuerpos que el cine muestra, del cuerpo al que el cine se muestra y del propio cuerpo del cine. Si devenir-niño significaba abrirse a la sensación y las emociones más primarias, devenir-animal es operar acorde a ellas, según una lógica que nos devuelve a lo originario o lo salvaje.



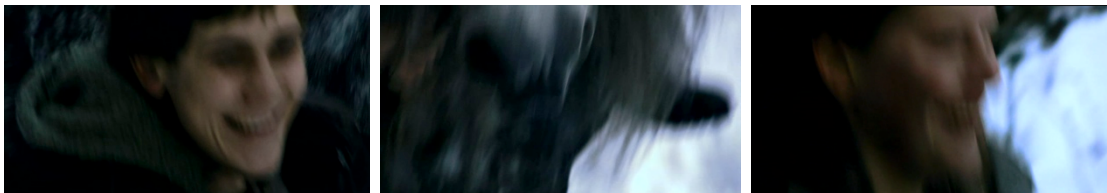
Un lac

“Ahí reside la gran cuestión: en cómo nos relacionamos, en qué tipo de relación tenemos con nuestra animalidad. Y también con los animales. Pues al fin y al cabo estamos muy cerca de ellos. Tenemos sensaciones que son las suyas. Podemos estar alerta, sentir miedo, vivir cierto estado de espera... Basta con mirar cómo estamos los unos con los otros, cómo movemos los ojos, la cabeza, algo que pertenece a un territorio común, a un fondo común, que compartimos con los animales. Creo que la gran fuerza de los animales reside en algo así como una presencia plena.

⁵¹² Es interesante observar cómo en la representación cinematográfica de lo “post-humano”, incluso en el cine más comercial, lo que encontramos no es un estado más avanzado de civilización, sino una liberación del deseo y los devenires-animales.

Están ahí, como dice Rilke, están en lo abierto. No están mirando tras de sí, sintiendo inquietos la amenaza de la muerte. Sino en una pura apertura del tiempo, del tiempo presente.”⁵¹³

“Esta es la primera regla simple de lo que produce el animal: un exceso de movimiento que revela en su nivel elemental la excelencia del cine”⁵¹⁴, dice Bellour. El movimiento es lo característico del animal: territorializaciones y desterritorializaciones que instauran y superan entornos. Movimiento excesivo que es tanto interno como externo, tanto agitación como afección. Movimiento que nunca llega a completarse –esto es importante–, que nunca cesa. Movimientos que “invocan una zona objetiva de indeterminación o de incertidumbre, —algo común o indiscernible, un entorno– que hace que resulte imposible decir por dónde pasa la frontera entre lo animal y lo humano”⁵¹⁵, que hace que lo humano no se coagule en sí mismo, no se detenga, y que lo animal no deje de circular.



Un lac

Esta “zona de indiscernibilidad” que los devenires-animales instauran y de la que está totalmente contagiada la puesta en escena de Grandrieux nos lleva aún a una nueva reducción de distancias –será ya la quinta–: la distancia entre el celuloide y la tecnología digital. Dice Grandrieux: “Lo importante no es rodar en 35 mm. o hacerlo en formato DV. La cuestión es el gesto. El DV permite un tipo de gestos, el 35 mm. permite otros pero en el fondo la trama, la naturaleza profunda del gesto es la misma. [...] No es una cuestión de DV o 35 mm., es una cuestión de energía, de deseo.”⁵¹⁶

“No existe la distancia justa”, había dicho ya. En cualquier caso, su distancia es la distancia corta. Y el digital tiene mucho que ver en esto. “Trabajo tanto en DV como

⁵¹³ MASSOTA, Cloe, *art. cit.*

⁵¹⁴ BELLOUR, Raymond, *El cuerpo del cine, op. cit.* (p. 463)

⁵¹⁵ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas, op. cit.* (p. 276)

⁵¹⁶ Diálogo en el CCCB.

en 35 mm. Pero elegí el DV porque quería tener un vínculo extremadamente directo con la imagen, muy rápido y muy instintivo.”⁵¹⁷ La distancia corta es uno de los grandes aportes del digital a la puesta en escena. Lo vimos también con *Suwa*: romper la lejanía que hasta ahora separaba al actor de la cámara, transgredir el velo de Maya que separaba las imágenes de los cuerpos, y acceder al registro de la epidermis, e incluso al autoregistro de la cámara en mano, que es casi la operación contraria: instaurar una distancia reducida entre yo y mi propia imagen. Toda la cuestión del digital en este punto puede resumirse con el problema de las distancias cortas. Distancias cortas y también reducción de los intervalos temporales –sin abolirlos–: “la imagen digital, por el hecho de que uno pueda obtener una modificación inmediata de la imagen en función, por ejemplo, del diafragma, o si cambias la velocidad de obturación o si cambias la gamma, la curva numérica, o si modificas otros parámetros que son los de la misma cámara la imagen es modificada plásticamente. Y esta modificación plástica es inmediata. Está en el ojo. Modifica, de un plumazo, la relación que tienes cuando ruedas. Es bien concreta.”⁵¹⁸ De nuevo devenir-animal: imagen en movimiento, maleable.

Así efectúa Grandrieux todas sus reducciones hasta el punto de máxima tensión, el *entre* plástico que hace emerger las emociones intensivas o la sensación como huida de la figuración y la narración. Sin embargo, no hemos de olvidar que justamente en el encuadre y en el corte, origen de las emociones más crudas que el cine puede dar, estaba también el germen de la narración: la intriga y el suspense generados por el fuera de campo. Narración y no-clausura tienen un origen común. En efecto, lo hemos dicho muchas veces, no son sino modos de operar de un mismo cuerpo, organismo y Cuerpo sin Órganos. Y aunque Bellour piense que los animales salen indemnes de su relación con los humanos⁵¹⁹, ahí está *El amanecer del planeta de los simios (Dawn of the planet of the apes, Matt Reeves, 2014)* para desmentirlo: relato ejemplar acerca del devenir-humano del animal. El animal también puede devenir humano y, de hecho, puede verse toda la historia del relato cinematográfico como el proceso de devenir de las emociones

⁵¹⁷ MASSOTA, CLOE, *art. cit.*

⁵¹⁸ *Ibid.*

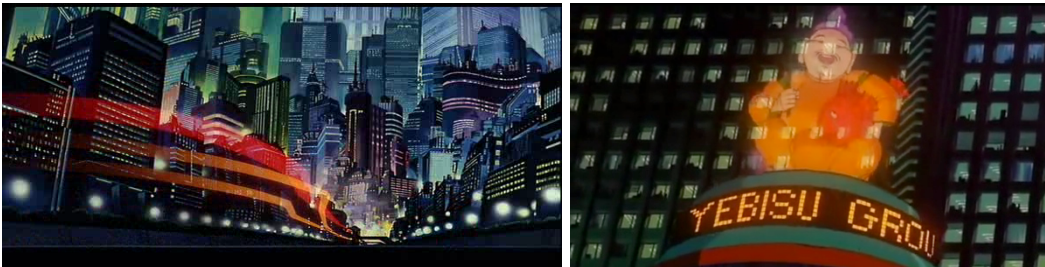
⁵¹⁹ “Si el cuerpo humano ha podido encontrarse así amenazado por una animalidad proteiforme, resulta sorprendente que, a través de casi todas las películas, la figura del animal propiamente dicho haya seguido mostrando en cambio una integridad que le permite encarnar el deseo y la fuerza, la angustia o el miedo en el hombre.” (BELLOUR, Raymond, *El cuerpo del cine, op. cit.* p. 532)

intensivas, pulsionales o salvajes, en emociones regladas o sentimientos humanos en función de efectos de repetición y memoria.

Dentro de este devenir *contra natura*, el digital es también la tecnología capaz de llevarlo al extremo, como en la película de Matt Reeves. Aunque el extremo contrario lo encontraremos en *Inland Empire*, igualmente enraizada en la cultura digital, la cual aún, a este respecto, ambas facetas del cuerpo: organismo como devenir-humano, Cuerpo sin Órganos como devenir-animal.

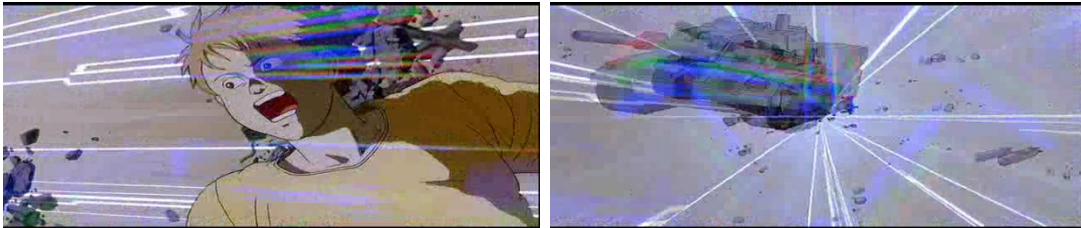
3.9 El Cuerpo sin Órganos. Una puesta en escena

En *Akira* (1988), de Katsuhiro Otomo, todo aquel que tiene capacidades psíquicas especiales experimenta en su cuerpo una disfunción, un desajuste o una metamorfosis. El dolor físico es también de orden espiritual, y señal de un poder por venir. Las alucinaciones atormentan a Tetsuo al tiempo que su cuerpo sufre lo insostenible de su poder, el crecimiento desatado. A un gran poder psíquico corresponde un cuerpo liberado. La obsesión es el control pero el poder es descontrol, caos. Akira es pura energía liberada. Tetsuo se comporta al final como una ameba, devora y crece sin control. Su cuerpo se expande libremente asimilando incluso a otros seres, como a Kaori (“¡El ser de Kaori está entrando en mí!”), en una escena sin parangón acerca de la violencia del amor –la mayor de las cercanías.

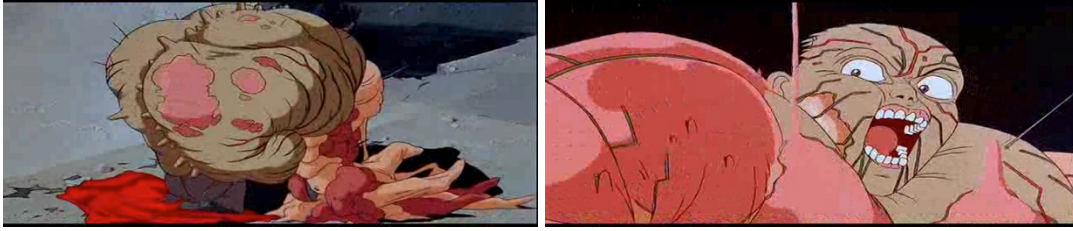


Las imágenes que asaltan la psique de Tetsuo son órganos desparramados, sangre vertida sobre el asfalto... Siempre manifestaciones de cuerpos en descomposición, o cuerpos agigantados, líquidos que se derraman, fluidos corporales..., signo de una organicidad no organizada. El gas, el humo, el vapor, la sangre, los líquidos viscosos, la carne atravesada por las balas, los músculos aplastados por la rueda de una motocicleta, la estela de color que ésta deja tras de sí... Todo tiene la misma densidad, parece hecho de la misma materia-luz, luz somatizada. Akira –que etimológicamente significa brillo o claridad– está relacionado con una experiencia de “des-limitación” del organismo, de desajuste orgánico, del derrumbamiento de la estructura ósea. Todo lo que queda de él son órganos sin cuerpo, organismo desmembrado por la ciencia, que intentó hallar en sus órganos lo que se hallaba en su cuerpo.

El ser humano puede potenciar la naturaleza mediante la tecnología, pero no está en condición de controlar tal poder. ¿Estamos preparados para la emancipación del cuerpo? “Si esto es correcto, está diciendo que es el nacimiento del universo”, se dice el doctor cuando observa las mediciones de esa extraña fusión entre Akira y Tetsuo. Ciertamente un nuevo universo está naciendo, y el ser humano tal y como lo conocemos, con sus relatos, sus procesos de subjetivación, sus representaciones, como mínimo se va a ver sacudido desde sus cimientos, reinventado. Justo antes del definitivo éxtasis de Tetsuo, podemos observar cómo los objetos a su alrededor se descomponen en los colores de un tubo catódico: es la imagen vídeo dando lugar al digital.



La escena final (que tiene lugar, significativamente, en un estadio olímpico, cuna del cuerpo hecho espectáculo) sigue jugando con esta idea recurrente de la fusión entre el hombre y la tecnología. Cuando Tetsuo se queda sin brazo lo reconstruye con una maraña de cables, que es lo primero que se descontrola cuando su poder se desata. Se convierte en una mezcla de cables y carne que mengua y se extiende a su merced. Es la fusión con la tecnología lo que culmina el proceso preparatorio a la expansión final. La masa de carne pierde entonces sus límites y su organización –tiene bocas y brazos por todos lados–, deja de ser un organismo para insertarse en una masa de luz. Este final, que icónicamente guarda una relación muy estrecha con los cuadros de Francis Bacon, es un final de bocas, de gritos –como el final de nuestra secuencia de *Millennium*–, de la insistencia de los nombres, de la violencia de los nombres que quiere fijar una identidad que se escapa ante la disolución impuesta por el cuerpo liberado del organismo –y sólo retorna al final (“yo soy Tetsuo”), pero ya como identidad difusa, ambigua, elusiva.



En su libro sobre Bacon, Gilles Deleuze analiza los mecanismos mediante los cuales el pintor efectúa su huida de la figuración y la narratividad para desatar las potencias en la pintura que son propias del cuerpo. La estrategia baconiana no está exenta de variaciones e imprecisiones, por supuesto, pero para Deleuze no deja de ser identificable, y de poseer unos elementos recurrentes. Siempre hay en Bacon lo que Deleuze llama el “redondel” o la “pista”, que “suele delimitar el lugar donde está sentado el personaje”⁵²⁰, o más concretamente, la “Figura”. El redondel o la pista aíslan pero “lo importante es que no constriñan la Figura a la inmovilidad; al contrario, deben hacer sensible una especie de marcha”⁵²¹, un movimiento al que se somete la Figura que es resultado de fuerzas que actúan sobre ella.

“La relación de la Figura con su lugar aislante define un hecho [...], aislar es el medio más sencillo, necesario aunque no suficiente, para romper con la representación, cascar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: atenerse al hecho.”⁵²² Bacon no quiere imitar lo real –o su sustancia profunda, o su verdadera constitución– ni tampoco *transformarlo*, hacer que el cuerpo adquiriera una forma nueva consecuencia de la anterior –lo cual sería relatar un cambio. Bacon quiere escapar de la narratividad y la figuración, a la vez, aislando *el hecho* mismo del no-ser-ya-lo-mismo y no-ser-del-todo-otro todavía.

Existe un tercer componente –además del redondel y la Figura–: “lo que ocupa sistemáticamente el resto del cuadro son grandes colores lisos de color vivo, uniforme e inmóvil. No están debajo de la Figura, detrás de ella o más allá. Están estrictamente al lado, o más bien todo a su alrededor, y están captados por y dentro de una vista cercana,

⁵²⁰ DELEUZE, Gilles, *Lógica de la Sensación*, op. cit. (p. 13)

⁵²¹ *Ibid.* (p. 13)

⁵²² *Ibid.* (p. 14)

táctil o «háptica» [...].”⁵²³ El color liso es de donde van a venir al encuentro de la Figura las fuerzas externas que actúan sobre ella:

“La estructura material se enrolla alrededor del contorno para aprisionar a la Figura la cual acompaña el movimiento con todas sus fuerzas. [...] Pero el cuerpo no espera solamente algo de la estructura, espera algo en sí mismo, hace un esfuerzo sobre sí mismo para convertirse en Figura. [...] No es el yo quien intenta escapar de mi cuerpo, es el propio cuerpo quien intenta escaparse por... En una palabra, un espasmo: el cuerpo como plexo, y su esfuerzo o su espera de un espasmo.”⁵²⁴

Después de enfrentarse al ejército por toda la ciudad, Tetsuo llega hasta el estadio olímpico, que es donde se encuentra Akira. Allí descubre que éste está hecho pedazos, y se enfrenta a Kaneda. De repente un arma secreta del Gobierno consigue destrozarle un brazo –que sustituirá por la prótesis biónica. Tras destruir ese arma, se produce una elipsis en la narración que tiene un efecto extraño, dado que se inserta precisamente en medio de un punto climático. Es una elipsis que todo relato rechazaría porque no es tanto una elipsis narrativa como una elipsis *de* la narrativa. La película elude la narración, un día claro da paso al crepúsculo y la claridad absorbe el relato. Hasta este momento la acción ha sido frenética. Sin embargo, por un momento todo se suspende. No se estabiliza, porque las fuerzas opuestas siguen su batalla, pero se pierde un poco de tiempo, un poco de tiempo “en estado puro” delimita el acontecimiento de pura emergencia que está a punto de tener lugar.

Tras este efecto de aislamiento también temporal, Tetsuo aparece sentado en una especie de trono, gobernando el estadio. Pero no está tranquilo, sus dolores no le abandonan. No son sus heridas el origen de estos dolores, sino todo su cuerpo que se enrolla alrededor de un espasmo, un *goce* del cuerpo que incuba su liberación. Todo su cuerpo es la herida. “El cuerpo goza al ser tocado. [...] Un cuerpo es gozado *también* en el dolor [...]. Sigue ahí extendido, expuesto.”⁵²⁵ El acontecimiento del cuerpo está a punto de tener lugar. Comparemos la escena con el “hecho” baconiano. Tetsuo –nuestra Figura– está aislado por un redondel –el estadio olímpico– de la masa de color –la ciudad

⁵²³ *Ibid.* (pp. 16-17)

⁵²⁴ *Ibid.* (p. 25)

⁵²⁵ NANCY, Jean-Luc, *Corpus, op. cit.* (p. 81)

definida por sus colores vivos—, en la que habitan fuerzas que actúan sobre él. El ejército, por supuesto, es una de estas fuerzas pero hay otra, más silenciosa, que es la que en definitiva afectará en mayor medida: la tecnología. Y entonces sucede: el espasmo. El cuerpo de Tetsuo se rebela. No es Tetsuo, efectivamente, el que intenta escapar de su cuerpo sino su cuerpo el que se va de él. Su propia fuerza interior, su propio poder es, por supuesto, el que acuna su metamorfosis, pero es la acción de fuerzas externas a su cuerpo, la inserción de cables y circuitos en su carne —cuyo origen es, en definitiva, ese exterior, ese “color liso” que es aquí la ciudad ultratecnificada—, la que desata su espasmo, su impulso fuera de sí.

En última instancia, “el movimiento no es ya el de la estructura material que se enrolla alrededor de la Figura sino el de la Figura que va hacia la estructura, y tiende en último término a disiparse en los colores lisos [Tetsuo penetrando en el blanco nuclear de Akira]. La Figura no es solamente un cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que se escapa. Lo que hace de la deformación un destino es que el cuerpo tiene una relación necesaria con la estructura material [con la tecnología]: no solamente ésta se enrolla a su alrededor, sino que él debe rejunlarla y disiparse en ella, y para eso pasar por aquellos instrumentos-prótesis [el brazo biónico], que constituyen pasos y estados reales, físicos, efectivos; sensaciones y no del todo imaginaciones.”⁵²⁶ El cuerpo de Tetsuo entra así en lo que Deleuze llama “zona de indiscernibilidad” y que tiene que ver con esa identificación en el tránsito, cuando no se es ni una cosa ni otra. Devenir-animal... La masa de carne pierde entonces sus límites y su organización —tiene bocas y brazos por todos lados—, deja de ser un organismo.

El movimiento general de la escena, la evolución del cuerpo de Tetsuo culmina en el momento de ambigüedad final, imposible de asimilar a la estructura del relato. Ése es el momento más violento de la película —violento en el sentido también de Grandrieux—, en el que desaparece toda la sangre y las vísceras y “a la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación”⁵²⁷, la ambigüación de la representación y, sobre todo, el atentado contra la individuación, con ese “yo soy Tetsuo” pronunciado frente a un mero punto de luz.

⁵²⁶ DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, op. cit. (p. 28)

⁵²⁷ *Ibid.* (p. 45)

Un Todo hecho de materia-luz, así describió Deleuze el universo bergsoniano en sus libros sobre el cine: “la identidad de la imagen y del movimiento es precisamente lo que siempre, lo que desde siempre hemos llamado «la materia»”⁵²⁸, afirmaba en sus cursos en la Universidad de Vincennes mientras preparaba sus muy celebradas y discutidas obras. En el contexto de esta discusión, fue Jacques Rancière en *La fábula cinematográfica* quien redistribuyó los argumentos deleuzianos según una filosofía de la naturaleza, que englobaría todo lo referente a la imagen-movimiento, y una filosofía del espíritu, en lo que concierne a la imagen-tiempo:

“El paso de un libro a otro no define el paso de un tipo y una era de la imagen cinematográfica a otro, sino el paso a otro punto de vista sobre las mismas imágenes. [...] Pasaríamos, en pocas palabras, de las imágenes como elementos de una filosofía de la naturaleza a las imágenes como elementos de una filosofía del espíritu. Filosofía de la naturaleza, *La imagen-movimiento* nos introduce, por la especificidad de las imágenes cinematográficas, en el infinito caótico de las metamorfosis de la materia-luz. Filosofía del espíritu, *La imagen-tiempo* nos muestra, a través de las operaciones del arte cinematográfico, cómo el pensamiento despliega una potencia propia a la medida de ese caos.”⁵²⁹

Esto explicaría, para Rancière, que un cineasta como Bresson –entre otros– pueda ser analizado tanto desde el punto de vista de la imagen-movimiento como desde el punto de vista de la imagen-tiempo. La Segunda Guerra Mundial no supondría, de esta manera, un asunto tan decisivo, lo cual parece que iría incluso en favor de la voluntad de Deleuze de no escribir un texto historicista sobre cine. Con esta pequeña corrección a Deleuze, su taxonomía quedaría desprendida de toda raíz histórica y la imagen-movimiento y la imagen-tiempo serían “una orilla y la otra de las mismas imágenes”⁵³⁰.

Yo diría que Rancière tiene razón en que no es en términos de imagen-movimiento o imagen-tiempo, de filosofía natural o filosofía del espíritu, de cine clásico o cine moderno, como conviene plantear el problema. No en términos disyuntivos, ni mucho menos contrarios. Deleuze no es un pensador de los contrarios sino de las

⁵²⁸ DELEUZE, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009. (p. 142)

⁵²⁹ RANCIÈRE, Jacques, *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005. (p. 136)

⁵³⁰ *Ibid.* (p. 136)

distancias y las cercanías *entre series*. “El significante y el significado pueden ser concebidos como series, y el acontecimiento como el elemento diferencial de las series que resuena en ambas sintetizando su divergencia”⁵³¹, dice José Luis Pardo. Por un lado la serie de los enunciados o del sentido (filosofía del espíritu), por otro la serie de los estados de cosas (filosofía de la naturaleza). Pero estas dos series no son “contrarios”, y por supuesto no se dan de forma aislada. Hay algo que “resuena” entre ellas: los acontecimientos. Resuenan porque “sobra” a las proposiciones y “falta” a los estados de cosas: “Falta en el orden del significado (cuerpos) porque no es un cuerpo; sobra en el orden del Significante porque no puede significar nada (ningún estado de cosas), porque no remite a los *facta*”⁵³², es decir, lo que expresa no tiene por qué cumplirse en la realidad. Pero que los enunciados *expresen* depende de esa instancia paradójica que es el acontecimiento, algo que emerge, por así decir, de las cosas pero que no puede salir del ámbito del sentido. La expresión no es otra cosa que la resonancia entre las series. Es, en toda regla, un *sinsentido*. El sentido surgiendo del sinsentido y lo paradójico⁵³³.

Es totalmente cierto que nada cambia en la naturaleza de las imágenes tras la Segunda Guerra Mundial porque la guerra, como acontecimiento, no pertenece a los estados de cosas. Bergson –según el propio Deleuze– lo dice muchas veces: todo lo que

⁵³¹ PARDO, José Luis, *Deleuze: violentar el pensamiento, op. cit.* (pp. 102-3)

⁵³² *Ibid.* (p. 102)

⁵³³ Es remarcable la relación que el acontecimiento tiene con la muerte. “Que esta ambigüedad sea esencialmente la de la herida y de la muerte, la de la herida mortal, nadie lo ha mostrado como Maurice Blanchot: la muerte es a la vez lo que está en una relación extrema o definitiva conmigo y con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo, lo incorporal y lo infinitivo, lo impersonal, lo que no está fundado sino en sí mismo. A un lado, la parte del acontecimiento que se realiza y se cumple; del otro, «la parte del acontecimiento cuyo cumplimiento no puede realizarse». Hay pues dos cumplimientos, que son como la efectuación y la contraefectuación. Por ello, la muerte y su herida no son un acontecimiento entre otros. Cada acontecimiento es como la muerte” (*Ibid.*). La muerte es, justamente, la encarnación imposible del acontecimiento definitivo, hasta el punto que todo acontecimiento es una pequeña muerte, o una gran muerte. “¿Por qué todo acontecimiento es del tipo de la peste, la guerra, la herida, la muerte? [...] En todo acontecimiento, sin duda, hay el momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna en un estado de cosas [...]. [Pero, por otra parte,] porque está libre de las limitaciones de un estado de cosas, al ser impersonal y preindividual, neutro [...]. En un caso, es mi vida la que me parece demasiado débil para mí, que se escape en un punto hecho presente en una relación asignable conmigo. En el otro caso, soy yo quien es demasiado débil para la vida, es la vida demasiado grande para mí, echando sus singularidades por doquier, sin relación conmigo” (*Ibid.*). Es decir, pensar la muerte es, cuanto menos, poner en cuestión nuestros vínculos con la realidad que nos rodea y nuestra capacidad de acción sobre ella. La muerte como acontecimiento *toca* lo vivo hasta tal punto que todo acontecimiento es un *toque* de la muerte, en el sentido en que la muerte es lo imposible, lo irrealizable pero lo que más nos concierne, lo que más nos afecta. La muerte está en mí, porque soy yo el que muere, pero algo de ella se me escapa, pues es imposible vivirla desde un yo, que en ella se disuelve. Es impersonal a la vez que propia, imposible. Eso es lo que hace el acontecimiento, enfrentarnos a lo imposible, a lo irrealizable, a lo intolerable.

hay son imágenes-movimiento, nada más. Y nadie va a acusar a Deleuze de ser un mal bergsoniano –es, quizá, más bergsoniano que Bergson. Tras la Segunda Guerra Mundial sigue habiendo un Todo hecho de materia-luz. Entonces lo que “cambia” no es tanto algo en la naturaleza como algo en el sentido, en el modo de pensar las imágenes. “El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera.”⁵³⁴ La Segunda Guerra Mundial para Deleuze no es tanto un estado de cosas como el acontecimiento de sentido que “nos hace señas” desde los estados de cosas para sacudir la quietud de los enunciados y generar lo nuevo. “Es el nacimiento del universo”, decía el doctor Onishi ante la fusión entre Akira y Tetsuo. Todo gran acontecimiento es el nacimiento de un universo pero no en los estados de cosas (tras la “desaparición” de Tetsuo en Akira el mundo sigue estando ahí) sino en el orden del sentido. El universo que “nace” es el universo del pensamiento.

Todo son imágenes en el mundo materia-luz, pero eso no quiere decir que todas las imágenes sean iguales ni que las imágenes no puedan comportarse de distintas maneras. En ese mundo-luz aparecen muchas dinámicas diferentes. Si sólo hay imágenes-movimiento, la diferencia ha de ser una cuestión de dinámica. Hay imágenes que se mueven de una determinada manera, que vibran de una determinada manera, y otras que lo hacen de otra. Hay imágenes “que hacen señas”. Y, sobre todo, hay un tipo de imagen cuyo interior presenta una cierta opacidad: el cerebro, capaz de pensar las “señas” que hacen las demás imágenes. Esa opacidad no es otra cosa que un retardo o una demora –de nuevo una cuestión de dinámica. El cerebro no aparece con la Segunda Guerra Mundial, esa imagen opaca ha estado ahí siempre y, de hecho, es en relación a ella que pueden estudiarse estas diferencias de movimiento de las demás imágenes. Pero esto no implica que sean diferentes sólo *para* el cerebro, pues describen movimientos de la imagen *en sí* (teniendo en cuenta, por supuesto, que el cerebro no es sino una imagen entre otras). Es sólo que el cerebro es capaz de “revelarlas”, de hacer el plano. Pensar cinematográficamente es, justamente, *hacer planos*.

Ahora bien, lo intolerable de la guerra exige de esa opacidad un pensamiento a la altura de su paradoja. Ante un nuevo universo las categorías antiguas no valen. No podemos pensar Akira con los conceptos del viejo mundo: ahí es donde el pensamiento se

⁵³⁴ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, op. cit. (p. 109)

ve enfrentado a su incapacidad de pensar lo que sucede, las “señas” de la realidad se le han vuelto extrañas. Y sólo cuando sucede eso se produce, de hecho, pensamiento. Todo el pensamiento que no piensa lo nuevo, para Deleuze, no puede propiamente llamarse pensamiento. Su proliferación sólo supone la “imagen dogmática del pensamiento” que tanto combatió Nietzsche⁵³⁵.

Pero el pensamiento no puede pensar más allá de sí mismo, necesita de algo fuera de sí que lo fuerce a pensar, de algo que le “haga señas”. Efectivamente, ese algo son los cuerpos: “No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida.”⁵³⁶ Es el desarrollo del cuerpo-ameba de Tetsuo hasta culminar en el nacimiento de un nuevo universo; es el desarrollo del cuerpo-ameba nazi hinchándose y cultivando sus potencias destructivas hasta el estallido de la guerra. Son los cuerpos que desfilan felices y joviales ante la cámara de Leni Riefensthal en esa estetización de la política que oculta la destrucción y la violencia, el odio y la malicia, la ola enferma que asolará Europa poco tiempo después.

Bajo este prisma, Deleuze quizá sólo esté diciendo que, hasta la guerra, el pensamiento cinematográfico, que es la producción de imágenes misma, no pudo darse como tal. Para Deleuze, es probable que hasta la Segunda Guerra Mundial en el cine no se hubiesen dado acontecimientos. Gracias al automatismo de las imágenes, “lo que el cine pone de manifiesto no es la potencia del pensamiento sino su «impoder», y el pensamiento nunca tuvo más problema que ése.”⁵³⁷ Pero este impoder no se hace evidente en el cine, no se “revela”, hasta la guerra. Quizá lo que esté queriendo decir Deleuze es que hasta la guerra el cine *no había pensado todavía*. Por eso le parece a Rancière que los libros sobre el cine se vuelven una filosofía del espíritu cuando la guerra entra en juego. Pero, en realidad, Deleuze no hace una filosofía del espíritu ni una filosofía de la naturaleza, él hace una filosofía del acontecimiento, que es lo que resuena entre el espíritu y la naturaleza.

Desde la Segunda Guerra Mundial, el cine está, para Deleuze, en condiciones de romper con el pensamiento representativo, reúne las condiciones para que pensemos el acontecimiento, recibe, no ya con resignación ante una oportunidad perdida, como

⁵³⁵ DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971.

⁵³⁶ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, op. cit. (p. 251)

⁵³⁷ *Ibid.* (p. 222)

sucedía en Artaud, sino con la pompa de un rey recién llegado, al “autómata espiritual”. Desde entonces el cine es un asunto esencialmente de acontecimientos. *Una máquina de guerra*. Ése es el motivo por el que los libros sobre cine de Deleuze no son una historia: la Segunda Guerra Mundial como acontecimiento no remite a los estados de cosas acaecidos a mediados del siglo XX sino a este “impoder”, que es el mismo siempre, que se repite siempre que el pensamiento de lo diferente se da, pero que sólo la guerra ha podido introducir en el cine.

Esto no implica que no se puedan pensar las imágenes previas a la guerra como imágenes-tiempo, ni que la distinción cine clásico-cine moderno sea definitiva. Muy al contrario. *La guerra es justamente el acontecimiento que permite, por fin, pensar esas imágenes*. Las de antes y las de después de la guerra. Es el advenimiento del pensamiento cinematográfico en sí. Y este pensamiento adviene en una forma similar a la puesta en escena por el devenir-Akira de Tetsuo: la hinchazón y cultivo de las potencias de un cuerpo-ameba por parte del régimen nazi hasta el estallido de la guerra, que supone la visualización definitiva o el desvelamiento de su auténtico propósito. De ahí que el cine de la imagen-tiempo sea un cine de videntes: *el estallido de la guerra coincide con un desvelamiento, una visión; la visión de las potencias destructivas del cuerpo nazi, que yacían ocultas bajo la estetización de la propaganda*.

La situación contemporánea parte de una lógica inversa que hace *del cine de hoy no ya un cine de videntes sino de ciegos, de cegados por la explosión de dos aviones al golpear los símbolos del capitalismo occidental, y del crecimiento desenfrenado del cuerpo-ameba terrorista que hoy se extiende a nivel internacional*. Si la Segunda Guerra Mundial como acontecimiento, como estallido, se vio precedida por la ocultación del verdadero propósito nazi, si entonces el mundo permaneció ciego ante la inminente amenaza, hoy la ceguera ha sucedido al estallido, y el atentado contra las Torres Gemelas como acontecimiento radical de nuestra época determina en lo sucesivo la incapacidad de ver, de acceder al plano general que filme ese gran cuerpo-ameba que crece sin control y sin cabeza –o, mejor, con miles de cabezas– del que Bin Laden no fue más que un

emblema pasajero⁵³⁸. El cine de hoy está marcado por el signo de lo inimaginable, de la conspiración.

Si la muerte de Dios renovó las relaciones del pensamiento con el mundo a finales del siglo XIX (con Nietzsche) y la muerte del hombre mismo hizo posible que éste se repensara (con Foucault), hoy lo que ha muerto es una cierta idea del mundo. La Tierra ya no volverá a ser redonda. Al final de cada mar habrá un abismo. Tras cada esquina habrá un abismo. Por doquier efectos de vacío. No “vacíos” en sí porque lo que ha muerto, justamente, son las esencias, la posibilidad de que “haya” algo. No *hay* nada, todo son efectos. Las cosas ya no son, se constituyen, a la manera en que los textos ya no son sino *hiper*-textos, constituidos en la propia actividad de lectura. El mundo ya no existe, es heterogéneo e hipertextual. Y conspira. Conspira porque nos es imposible pensar esa heterogeneidad. Pensamos *en* ella, *con* ella y a su *alrededor*, pero no podemos pensarla.

Quizá sea en la conspiración contemporánea donde el mundo bergsoniano encuentre su realización definitiva. Por doquier imágenes, por todos lados luz esperando a ser revelada por esa cámara de cine que es la conciencia en desarrollos hipertextuales de las cosas y sus relaciones. Nada más que imágenes, ese mundo sólido que creíamos bajo nuestros pies ha desaparecido. El cine, por supuesto, no yace muerto. Es la condición de todo lo vivo: poder “hacer el plano”. Para el hombre contemporáneo, el cine ha dejado de ser un arte o un medio para confundirse, en definitiva, con todo lo real.

⁵³⁸ Un cuerpo-ameba que no sólo es el del terrorismo islámico, sino también el del propio sistema capitalista, anverso gemelar de aquél.

Capítulo 4. *Terra digitalis incognita*

4.1 El delirio geopolítico

Cuando, en 2005, se estrena *Syriana* (Stephen Gaghan), Osama Bin Laden, todavía “vivo” en algún lugar de Oriente Medio, era el sujeto más buscado por las autoridades de todo el mundo como principal responsable de la masacre del World Trade Center, el 11 de septiembre de 2001. A raíz de aquellos atentados, el mundo occidental retomaba el mito del antagonista universal, en horas bajas desde la desaparición de Hitler, cuya búsqueda y cerco justificaba toda maniobra económico-política que las grandes naciones mundiales ansiaban emprender, en especial la estadounidense. La conspiración que se cernía sobre el mundo tenía cabeza y nombre, el resto de villanos se definían con relación a él, y dar caza al fugitivo era el objetivo ansiado que clausuraría la narración y reinstauraría el equilibrio.

Sin embargo, la película de Gaghan muestra con especial cuidado cómo ambos bandos de “la guerra contra el terror” no están tan distanciados entre sí, cómo los métodos y los intereses de unos y otros no son tan disímiles. Decía Jameson que “en el momento en que nos damos por vencidos y ya no somos capaces de recordar de qué bando son los personajes y en qué relación se les ha mostrado con los demás, es cuando seguramente hemos comprendido la verdad profunda del sistema mundial [...]. Esas confusiones –que evidentemente tienen que ver con los límites estructurales de la memoria– parecen señalar un punto sin retorno más allá del cual el organismo humano ya no puede ajustarse a las velocidades ni a las demografías del nuevo sistema mundial.”⁵³⁹ Así, el supuesto agente de la conspiración –el terrorismo– y el bando que sufrió la masacre se funden, y los papeles dentro de la gran narrativa internacional se confunden hasta el punto de no saber quién es quién, o de qué bando está. Esto es algo que Michael Hardt y Antonio Negri ya habían puesto en primer plano en su *Imperio*:

⁵³⁹ JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica, op. cit.* (p. 37)

“El Tercer Mundo no desaparece realmente en el proceso de unificación del mercado mundial, sino que entra en el Primero, se instala en su corazón como ghetto, villa, favela, siempre producido y reproducido nuevamente. A su vez, el Primer Mundo se transfiere al Tercero bajo la forma de bolsas y bancos, corporaciones transnacionales y rascacielos de dinero y comando. Tanto la geografía económica como la política son desestabilizadas de modo tal que los límites entre las diversas zonas se tornan fluidos y móviles. Como resultado, la totalidad del mercado mundial tiende a ser el único dominio coherente para la aplicación efectiva de la administración y comando capitalistas.”⁵⁴⁰



Syriana

Cuando Patricia Pisters, en *The neuro-image*, se plantea cuál sería para las nuevas imágenes el acontecimiento equivalente a la Segunda Guerra Mundial en el sistema deleuziano, propone dos fechas: la caída del muro de Berlín y el 11 de septiembre. La caída del muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989 porque “marked the end of the Cold War and the beginning of a new era. Politically, the division of the world between the East and the West officially ended. In the same year the fatwa against Salman Rushdie by Ayatollah Khomeini, another complex historical event in itself, marked the start of a period in which Islamic fundamentalism, much less contained in East and West blocs between capitalism and communism, could be considered as the beginning of a new type

⁵⁴⁰ HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, *Imperio*, traducción: Eduardo Sadier de la edición de Harvard University Press (Cambridge, 2000) para su difusión por Internet (<http://www.infojur.ufsc.br/aires/arquivos/Michael%20Hardt%20-%20Antonio%20Negri%20-%20Imperio.pdf>). (p. 225) *Imperio* es una obra previa a los atentados del 11 de septiembre, no obstante anticipa bien la evolución del entorno geopolítico occidental y de su némesis o reverso gemelar: el terrorismo islámico.

of dispersed political divisions in the world.”⁵⁴¹ Por otro lado, esa fecha también coincide con los inicios de la era digital, la difusión de los ordenadores personales y las primeras grandes producciones hollywoodienses que hacen uso extensivo de las manipulaciones electrónicas de la imagen, como *Abyss* (1989), de James Cameron.

No será, no obstante, hasta el 11 de septiembre de 2001 que algunas de las características más importantes de lo digital se verán amplificadas, como el registro extensivo en multitud de cámaras y formatos diferentes y la difusión masiva por Internet de esas imágenes en tiempo real. Tanto *Syriana* como casi toda película acerca del 11S o sus consecuencias ponen el acento en la proliferación de los formatos de grabación digital y la omnipresencia de los medios de comunicación a partir del atentado. Con las “secuelas” de dicho ataque en Madrid y Londres, el “efecto” digital se hará extensible a todo Occidente, justificando el incremento acelerado de medidas de seguridad y dispositivos de control⁵⁴² hasta tal punto que parece justificado asociar el desarrollo del régimen digital, quizá no tanto a la aparición del integrismo islamista, sino a su espectacularización. Como dice Jean Baudrillard: “In the singularity of this event, in this Manhattan catastrophe film, the two elements of mass fascination of the twentieth century are fused to the highest degree: the white magic of cinema and the black magic of terrorism.”⁵⁴³ Es decir, lo importante no es tanto el nacimiento del fundamentalismo (cuyos orígenes se remontan a los movimientos colonialistas de determinadas naciones europeas en el Medio Oriente a comienzos del siglo XIX) como su emergencia imaginaria, cuya sublimación literaria quizá sea *Sumisión*⁵⁴⁴ de Michel Houellebecq, que imagina a Francia, en el 2020, con un partido musulmán en la presidencia del Gobierno.

“La cultura digital es la *única* rival de la religión en cuanto presencia universal”⁵⁴⁵, decía Milhad Doueïhi, y lo cierto es que en lo contemporáneo aúnan sus fuerzas para una mayor universalidad común. No es posible entender el éxito de convocatoria y presencia de los fundamentalistas en el mundo contemporáneo sin un

⁵⁴¹ PISTERS, Patricia, *The Neuro-image. A delezian film-philosophy of digital screen culture*, Stanford, Stanford University Press, 2012. (p. 300)

⁵⁴² “With every attack, or seemingly apparent threat, increased measures of control and surveillance became more severe and invasive—ranging from the proliferation of millions of CCTV cameras to full-body scans at airports and hyperinvasive and expanded data-mining by governments and companies.” *Ibid.* (p. 301)

⁵⁴³ BAUDRILLARD, Jean, *The Spirit of Terrorism*, Londres, Verso, 2002. (p. 28)

⁵⁴⁴ HOUELLEBECQ, Michel, *Sumisión*, Barcelona, Anagrama, 2015.

⁵⁴⁵ DOUEIHI, Milad, *op. cit.* (p. 23)

fenómeno como la universalidad de Internet. El tercer elemento universal en discordia hoy sería, por supuesto, el capital. A la ya citada tesis de Jameson de la desdiferenciación de los niveles culturales según la lógica capitalista⁵⁴⁶ podríamos añadir las tesis de Hardt y Negri, quienes describen el Imperio como la expansión del capital transnacional, en contraposición al imperialismo como la concentración del capital en los estados-nación. La religión, el dinero y la comunicación ya no tienen fronteras y se mezclan entre sí. En *Syriana* vemos cómo empresas parecen gobiernos y gobiernos se confunden con empresas hasta el punto de no poder distinguir ya qué es qué y qué papel desempeña cada uno.

El capital hoy se ha mundializado, y no sólo en un sentido extensivo, entre naciones, sino también intensivo, hacia el interior de las relaciones intersubjetivas. El capital fomenta y controla las actividades sociales que necesita para reproducirse sin necesidad de un gestor externo, y lo hace gracias a que la propia comunicación, la propia gestión de la información, se ha vuelto un valor económico. En *La voluntad de saber*, el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault acuñaba el término “biopoder” para definir aquellos mecanismos mediante los cuales el sistema opera “la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones. [...]. Ese bio-poder fue, sin dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; éste no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos.”⁵⁴⁷

Estos mecanismos de biopoder en el contexto contemporáneo se relacionan con el paso de una sociedad industrial a una sociedad informacional en la que la comunicación se hace directamente productiva. Decían Hardt y Negri que “la creación de riqueza tiende cada vez más hacia lo que denominamos producción biopolítica, la producción de la misma vida social, en la cual lo económico, lo político y lo cultural se superponen e

⁵⁴⁶ “Si la modernidad consistía en [...] una diversa, a veces gradual, diferenciación de cosas [o especialización], de campos, de actividades, de experiencias, etc., reemplazando la identificación simbólica de unos niveles con otros que procedía del pensamiento tradicional o religioso, entonces la postmodernidad bien puede ser visto como un colapso (*rebattement*) de todos estos niveles unos con otros, en una igualmente inmensa desdiferenciación [...].” JAMESON, Fredric, *El postmodernismo revisado*, op. cit. (p. 22)

⁵⁴⁷ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Méjico, Siglo XXI, 1998. (p. 84)

infiltran crecientemente entre sí.”⁵⁴⁸ Las fuerzas biopolíticas requieren de toda la vida social para constituirse, de ahí que esté desapareciendo, por ejemplo, la distinción entre tiempo de ocio y tiempo de trabajo gracias al hecho de que vivimos siempre conectados. “En un régimen que se yuxtapone al de la propiedad de los bienes [...], estaría ganando fuerza una noción bastante más volátil y flexible: el acceso. [...] Lo que cuenta no es tanto la posesión de los bienes en el sentido tradicional, sino la capacidad de acceder a su utilización como servicios”⁵⁴⁹, dice también Paula Sibila. El acceso es pues un bien económico de primer orden y concierne, no sólo a la utilización de los bienes como servicios, sino a la posibilidad de establecer relaciones intersubjetivas. Poco a poco, entramos en un mundo en el cual quien no tiene un teléfono móvil, un perfil de Facebook, una cuenta en Twitter, quien no se comunica a través de Whatsapp poco menos que no existe. “Para la cibercultura, [...] la conexión es un bien en sí.”⁵⁵⁰

En este contexto, tanto lo digital como los flujos de capital a él asociados se constituyen en fuerzas de biopoder que no se aplican desde fuera sobre los individuos, sino que operan desde la inmanencia de las relaciones entre ellos. “Instruments like credit cards, mobile phones, and passports are necessary in order for one to have an «identity» at all [...]. But of course, these instruments also make it possible for one to be tracked and to be kept under surveillance.”⁵⁵¹ En un escenario como éste, las operaciones de un régimen conspirativo ya no se dirimirían en un nivel superior o externo a las relaciones intersubjetivas, sino que nacerían y se cultivarían en la misma vida cotidiana.

Este contexto biopolítico no es ajeno a la producción de imágenes. Steven Shaviro, en *Post-cinematic affect*, insiste en que “just as the old Hollywood continuity editing system was an integral part of the Fordist mode of production, so the editing methods and formal devices of digital video and film belong directly to the computing-and-information-technology infrastructure of contemporary neoliberal finance.”⁵⁵² Las imágenes que han pervivido de un acontecimiento como el 11S son imágenes desordenadas, *amateur*, no normalizadas por leyes del *raccord* o por la escala de planos. Son imágenes tomadas al vuelo por dispositivos móviles, no preparadas, no

⁵⁴⁸ HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, *op. cit.* (p. 5)

⁵⁴⁹ SIBILA, Paula, *El hombre postorgánico. op. cit.* (pp. 20-21)

⁵⁵⁰ LÉVY, Pierre, *Cibercultura, op. cit.* (p. 99)

⁵⁵¹ SHAVIRO, Steven, *Post-cinematic affect, op. cit.* (pp. 53-4)

⁵⁵² *Ibid.* (p. 3)

estandarizadas. Su discurso imaginario plantea características diferentes con respecto al espectáculo cinematográfico o incluso televisivo anterior, sin embargo, no dejan de suponer una espectacularización.

Ahora bien, si lo fundamental del acontecimiento es que traiga consigo lo nuevo, no parece que la espectacularización del terrorismo suponga una novedad trascendente. De hecho, su evolución posterior hasta llegar a los comunicados-ejecuciones de ISIS ha demostrado que el fundamentalismo está muy cerca de la lógica cinematográfica clásica. En el contexto de las imágenes, faltaría aún algo que de verdad sacuda los cimientos de la lógica espectacular. La puesta en escena de los atentados, así como la cuidada puesta en escena de las emisiones terroristas desde entonces, cuya máxima expresión puede hallarse en la cinematográfica construcción de los recientes comunicados-ejecuciones de ISIS, parece corroborar la tesis de Lipovetsky y Serroy de que vivimos en un mundo de cinevisión generalizada. Pero si el 11S fue el punto de arranque de la cultura del control digital y de la grabación ininterrumpida, también lo fue de una conspiración como nunca antes había conocido el mundo, un complot de alcance planetario que no se contenta con las esferas gubernamentales o las grandes corporaciones sino que impregna toda forma de vida humana por no tener centro, no tener cerco.

Hardt y Negri habían hablado del “Imperio” antes de los atentados del 11S, pero si algo demuestra el 11S es que el Imperio aún no estaba completo. Requería de su reverso terrorista como justificación a sus prácticas, y desde entonces ha conocido una expansión sin precedentes. Imperio no es un sistema. Es un cuerpo sin Órganos. Una ameba que se extiende más allá y más acá de las fronteras de los estados y de las organizaciones legítimas. Para Hardt y Negri, Imperio tenía varios niveles y se componía de gobiernos, naciones, organizaciones internacionales, entidades financieras y multinacionales. Imperio lo era todo. Sin embargo, desde el 11S no hay Imperio sin anti-Imperio, Imperio es la punta del iceberg, su extremo visible. Su verdadero fondo no tiene nada que ver con organizaciones legítimas, bancos o empresas. Su fondo yace oculto para la cultura de invidentes en la que estamos insertos. Lo que películas como *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004) y *Zeitgeist* (Peter Joseph, 2007) ponen de manifiesto no es que haya una conspiración que deba ser descubierta, sino que la conspiración es connatural al sistema. Descubramos lo que descubramos ahí seguirá.

En este sentido, el auténtico acontecimiento que determina las características conspirativas de nuestro régimen imaginario no es tanto el 11S como la “muerte oculta” de Bin Laden. Cuando el gobierno estadounidense se negó a mostrar el cuerpo muerto del líder islamista lo situó en el centro de nuestras construcciones imaginarias en torno a los sucesos más relevantes del milenio recién comenzado un agujero. Ese cuerpo ausente del cabeza de la conspiración define mejor que ningún otro acontecimiento el régimen de invidentes en el que los ciudadanos del mundo han comenzado a habitar. Negando a la gente la visualización del muerto, el gobierno estadounidense creaba en el mundo una fisura equivalente a la que *El proyecto de la bruja de Blair* había creado en la ficción. Desde entonces, el centro de la conspiración es lo inimaginable, lo imposible, la brecha... Desde la muerte ausente de Bin Laden es posible pensar la existencia de conspiraciones sin cabeza. Efectos de heterogeneidad se disgregan por todo el tejido conspirativo convirtiéndolo, ya ni siquiera en una hidra de múltiples cabezas, sino en un cuerpo-ameba sin cabezas ni órganos visibles que se extiende sin freno.



Zero Dark Thirty: el cuerpo invisibilizado... Mírame sin verme.

Esta muerte oculta revestida de triunfo por parte de las autoridades, que por otro lado las ficciones estadounidenses han intentado poner en imágenes –muy especialmente *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, Katherine Bigelow, 2012)– intentando sin éxito suturar esa herida abierta en el imaginario mundial, es en realidad el triunfo de Bin Laden como Cuerpo sin Órganos. Desde esa muerte-nacimiento, el terrorismo entra sin ambages dentro del Imperio, comparte sus vías de desarrollo, fluye por sus autopistas de la información, destruyendo fronteras tanto geográficas como raciales (cada vez el número

de occidentales que se adhieren a la causa islamista es mayor). El fundamentalismo islámico, desde la muerte de Bin Laden, ya no es un fenómeno de guerrilla, es una sinergia económico-social a escala mundial: una multinacional a todos los efectos. Pero, a la vez, el Imperio se impregna de efectos de vacío, la conspiración se extiende sin freno.

Como decían Baudrillard y Pisters, los atentados del 11S son la culminación de un proceso de espectacularización que culmina con la realidad hecha cine, un momento de visibilización total, de puesta en escena globalizada de los más tristes efectos del capitalismo. Lo que se da a partir de entonces es también un proceso paulatino de invisibilización, de camuflaje, de desaparición de la realidad que culmina en la muerte invisible de Bin Laden. Gilles Deleuze decía que todo acontecimiento tenía su “precursor oscuro”:

“Ya no me acuerdo qué disciplina vagamente científica tiene un término al respecto que me gustó tanto que lo utilicé en un libro. Allí explicaban que entre dos potenciales se producía un fenómeno que definían mediante la idea de un «oscuro precursor». El precursor oscuro es lo que ponía en relación potenciales diferentes, y una vez... dado el trayecto del oscuro precursor, los dos potenciales entraban como en estado de reacción, y entre los dos fulguraba el acontecimiento visible, el relámpago. Así, pues, tendríamos el precursor oscuro y luego el relámpago, que... bueno, así nace el mundo: siempre hay un precursor oscuro, al que nadie ve, y luego el relámpago que ilumina, y eso es el mundo”⁵⁵³.

En el caso del 11S lo que encontramos es también un “sucesor oscuro”: la conspiración terrorista de la cual vemos sólo “pedazos”, trozos transmitidos a través de los medios pero cuyo centro está siempre fisurado, del cual el cuerpo ausente de Bin Laden es emblema. La muerte de Bin Laden es un acontecimiento a la altura de la resurrección de Jesús: su cuerpo ausente falta en los estados de cosas, porque no aparece por ningún lado, y sobra en los enunciados, porque no tiene por qué haberse cumplido en la realidad (ninguna imagen podrá convencernos ya hoy, en la era del Photoshop y la manipulación digital, que supone un documento fidedigno de que el líder islámico efectivamente murió). La muerte de Bin Laden es un *noli me tangere* ejemplar, su figura ausente es la imagen emblemática de la devoción de sus adeptos, y su *toque* se dispersa en nuestra cultura imaginaria: por todos lados fisuras, cuerpos que faltan, interrogantes

⁵⁵³ *El abecedario de Gilles Deleuze*, letra “Z”.

sin respuesta, efectos de extrañamiento. Lo importante no son ya tanto los precursores ocultos que debemos identificar, sino la oscuridad que sucede al fogonazo, a la explosión de dos aviones, la ceguera tras el relámpago con la que debemos convivir de ahora en adelante.

El cuerpo ausente del muerto más célebre de nuestra historia reciente es la brecha definitiva en un sistema imaginario que llevaba años mostrando sus debilidades. Porque lo visible el 11S no fue tanto la masacre como la proliferación de puntos de vista sobre lo mismo. Desde entonces el mundo no ha conocido ya el discurso único. Ha reencontrado por todos lados las tentativas unificantes del discurso, pero la anarquía visual generada por las cámaras de pequeño formato y los dispositivos móviles supone un campo de sobredeterminación que ningún programa puede reducir a una sola interpretación. El auge del integrista islamista, los derivados más imprevisibles del delirio financiero, la radicalización de las posturas nacionalistas, la intensificación de los efectos de afectividad y la profusión interactiva... Todos son fenómenos generados en el seno de una lucha que el sistema mantiene consigo mismo como anti-sistema. El capitalismo es un cuerpo cuya organización dista mucho de haber ganado la batalla a las fuerzas sin órganos que, desde dentro, lo estiran y deforman. En ésta, su época tardía al decir de muchos, el capitalismo ha encontrado en la tecnología digital el medio de su esplendor a la vez que el de su decadencia. Porque la batalla hoy no se libra entre Oriente y Occidente, tampoco entre Norte y Sur ni entre el Cristianismo y el Islam. Si algo muestra una película como *Syriana* es que terrorismo y legalidad juegan, la mayor parte del tiempo, en el mismo bando, sus intereses son más comunes que divergentes. La guerra hoy se libra entre lo visible y lo invisible con la imagen digital como campo de batalla.

La conspiración, terrorista, gubernamental, financiera o imaginaria es el bando sin órganos de nuestra época. La conspiración es lo inapresable, lo invisible, lo inimaginable. La jurisdicción, la espectacularización y los efectos de sutura –terroristas, gubernamentales o financieros– forman parte del organismo internacional que intenta legitimar la gestión y la producción de capital, imágenes y formas de vida. *Syriana* muestra que lo que no vemos es tan vasto como lo que vemos, que bajo el espectáculo hay un mundo invisible que sólo la ficción, el espectáculo, puede mostrar (de hecho no puede dejar de mostrar) porque en la realidad no aparece por ninguna parte. Por mucha

información que salga a la luz, no hay manera de quitarnos de encima la sensación de que algo se niega a nuestro conocimiento y no podemos sino dejar de producir imágenes a propósito de ello. Imágenes sobre imágenes, la realidad por ningún lado. Realidad, únicamente, de las imágenes.

En una película como *Syriana* todo está expuesto, hecho espectáculo, vencido a la lógica del organismo visible. Aquí todas las cartas de la conspiración están sobre la mesa. El color de las cartas es ambiguo, todos juegan con ases en la manga, pero estas imágenes no están todavía infectadas por las fuerzas conspirativas que son su motivo esencial. En cambio, *Puro vicio* (*Inherent vice*, 2015), de Paul Thomas Anderson –según la novela de Thomas Pynchon del mismo título– convoca las fuerzas conspirativas no sólo en su trama, carente por completo de clausura, sino asimismo en factores que ejecutan su huida de la narratividad. Desde el enigmático plano recurrente de un callejón con el mar de fondo⁵⁵⁴ (alegoría quizá de las “corrientes subterráneas de sentido”, en términos de Edgar Allan Poe⁵⁵⁵, que surcan el relato), a la aberrante diversificación de líneas argumentales (como la aparición única de un personaje totalmente prescindible para la eficacia narrativa como la tía Reet), la introducción de intersticios y efectos de vacío (como en la escena en la que Sportello y Sauncho mantienen una conversación acerca del Colmillo Dorado en el muelle y por corte pasan de ahí a un restaurante sin que haya ningún tipo de cesura en el diálogo; un efecto heredero del propio estilo elíptico de Pynchon), los comportamientos extravagantes (como cuando Big Foot engulle una bandeja de marihuana), el enigmático plano final de la mirada a cámara (que no es sino la mirada a un retrovisor que reformula el plano final de *Night moves* [2013] de Kelly Reichardt; el individuo en estado de permanente sospecha)... Numerosos elementos atentan contra la unidad representativa y fomentan la divergencia narrativa.

No obstante, de todos ellos, el más interesante para nosotros, por lo que añade la película a la novela, es el tratamiento de los cuerpos mostrados, especialmente el trabajo

⁵⁵⁴ Este mar recuerda al plano con el que Arthur Penn “cierra” su *La noche se mueve* (*Night moves*, 1975), un final que no es tanto un cierre como una apertura justo en el momento en el que parece que habíamos dado con el asesino. *Puro vicio* también parece citar a la película de Penn en el personaje de Japonica, cuya historia recuerda a la del personaje interpretado en aquélla por una jovencísima Melanie Griffith.

⁵⁵⁵ POE, Edgar Allan, *La filosofía de la composición. El principio poético*, Madrid, Cuadernos de Langre, 2002.

con las voces. Hay una indolencia generalizada en las interpretaciones, un laconismo en las voces y los gestos, una especie de ralenti de la pronunciación con respecto al discurso. La carnalidad de los cuerpos está en primer plano. La forma en que la pitonisa susurra la voz en *off* que nos guía al tiempo que nos confunde, apareciendo y desapareciendo sin previo aviso y sin un patrón determinado, pero sobre todo la forma en que Shasta, a media voz, se dirige a Doc, deja entrever un interés de los cineastas contemporáneos por esa dimensión del cuerpo que Barthes tanto admiraba, y que se extiende a cintas como *Her*, de Spike Jonze o *Gone girl* (2014), de David Fincher.

No importa dónde quiera ir Sportello, todos los caminos conducen a Shasta. Ella es el cuerpo de la conspiración, su encarnación, el catalizador de los flujos de capital y de deseo, íntimamente ligados. Ante esa fuerza, no sabemos si el investigador es arrastrado o él mismo conduce la investigación, pues hasta tal punto está la conspiración inserta en su vida cotidiana que los actos voluntarios parecen dirigidos. Sportello, como la Sandra de *Boarding gate* (2007), de Olivier Assayas, ve su rol modificado conscientemente a lo largo de la película. Tanto Sandra como Sportello asumen la variabilidad y la adaptación del sujeto posmoderno. “Sandra therefore registers *in her body* all the transactions and exchanges —monetary and otherwise— that flow through her and define the space around her”⁵⁵⁶, dice Shaviro. También Sportello registra los flujos en su cuerpo en forma de todo tipo de usos lisérgicos y recreativos, en forma de golpes y agresiones, en forma de besos y seducción. Como las fuerzas a su alrededor no cesan de fluir y variar de intensidad, el cuerpo se ha convertido en un lugar de paso de fuerzas, un catalizador, un *nexus*. Se encuentra, como Sandra, “at the mercy of transpersonal forces whose outlines she is unable to trace, whose origins she is unable to discern, and in whose concrete actuality she is not quite able to believe.”⁵⁵⁷ Las fuerzas de la conspiración. Vemos la realidad como algo conspirativo porque sentimos que fuerzas nos atraviesan y nos afectan sin conocer exactamente el origen ni sus consecuencias. La conspiración es una entidad no totalizable, y somos incapaces de tomar distancia de ella, pues sus fuerzas nos atraviesan en lo más íntimo: nuestra subjetividad corporeizada. La conspiración se encarna merced a su intensidad afectiva.

⁵⁵⁶ SHAVIRO, Steven, *op. cit.* (p. 59)

⁵⁵⁷ *Ibid.* (p. 60)

En las películas de Pakula, incluso en *La conversación* (*The conversation*, Francis Ford Coppola, 1974), en la que la clausura es aún menor, la conspiración está siempre en otro nivel, excede la vida cotidiana de los individuos, está por encima de ellos, normalmente en la esfera de la política. Sin embargo, en *Puro vicio* la conspiración está a ras de suelo, en los lugares más absurdos, como en una asociación de odontología... En *Al límite*⁵⁵⁸, la última novela de Pynchon, este rasgo es aún más evidente y ya es la propia vida cotidiana la que conspira. Ya no es el gobierno el que detenta el poder, tampoco las grandes corporaciones, sino el mundo digital y el capital, y lo digital está ya por todos lados, por todos lados la desdiferenciación generalizada que señalan Jameson y Shaviro.

No es sólo que el capital haya conquistado la vida, flujos de dinero campando a sus anchas, sino que el capital ha podido devenir flujo porque ha abandonado su materialidad. Gracias a que el dinero ha dejado de ser papel moneda para convertirse en ceros y unos puede fluir libremente. El digital es el cuerpo del capitalismo tardío y, como tal, también opera sobre él las fuerzas sin órganos que lo caracterizan. Deseo, información, dinero, imágenes... Todo fluye, todo se extiende bajo el control parcial de instituciones, organizaciones, gobiernos y empresas que intentan legitimarlo y regularlo, pero de lo cual siempre resta un sinsentido inapresable, invisible y conspirativo, cuyo caso paradigmático es el del derivado financiero que Fredric Jameson explica en *El postmodernismo revisado*.

Imaginemos una gran empresa a escala mundial que hace subcontratas en diferentes países, con divisas diferentes, para fabricar algo que será distribuido globalmente. Para ello se contrata a una aseguradora que hará un tipo de seguro compuesto de muchas pólizas diferentes, capaces de garantizar, en la medida de lo posible, todas las variables. Ese contrato será el llamado “derivado financiero” y la variabilidad de sus componentes lo hace irrepetible e imprevisible, es un acontecimiento que sólo puede ser estudiado *a posteriori*. Al no poder normalizarse pues este tipo de instrumentos financieros, el capital siempre fluirá libremente por ellos de manera incontrolable. Es algo así como un capital sin sentido, el sinsentido del capitalismo. Lo

⁵⁵⁸ PYNCHON, Thomas, *Al límite*, Barcelona, Tusquets, 2014. A todos los efectos, preferimos el título original anglosajón de la novela, *Bleeding edge*, que se refiere a esos avances tecnológicos cuya fiabilidad aún no ha sido probada y pueden suponer algún daño para el consumidor.

que viene a ejemplificar este caso es cómo el dinero se genera en los intersticios no normalizables de un sistema normalizado.

En un entorno como éste, los mecanismos de control son relativos y de corto alcance, y, sobre todo, no están tan fundados en la visibilidad o en un punto de vista de orden superior, como en pasar desapercibidos en el orden social cotidiano.



El panóptico de *El último testigo*, de Pakula.

Lo que Deleuze analizaba en su “Postdata a las sociedades de control” era la no necesidad de mecanismos de vigilancia como el panóptico, ya que el control había devenido inmanente a la vida. Aunque a Jameson le parezca que en *El último testigo* se produce ya un cambio de lógica⁵⁵⁹, lo cierto es que en ella la conspiración, gobierno o corporación, aún pertenece a un nivel superior al individuo. La narrativa postmoderna, para él, “entrecruza el imposible de dos niveles de realidad inconmensurables, de modo que el protagonista individual consigue de algún modo entrar torpemente en el tejido colectivo del orden social oculto. Esta intersección, esta inconmensurabilidad es el problema fundamental de las nuevas representaciones globalizadoras.”⁵⁶⁰ En las películas de conspiración que analiza Jameson, la cuestión es siempre la lucha entre el individuo y lo colectivo como cuna del complot. El complot es colectivo, por eso gana.

Hoy el complot no es que gane porque sea colectivo, sino porque *es la colectividad*, y como tal engloba también al individuo. Ya no se da el entrecruzamiento imposible de dos niveles de realidad, ya que “the space of transnational capital is at the

⁵⁵⁹ “La dinámica de lo visual y de la mirada proyecta siempre un espacio de «poder» –el Otro ausente, la torre de vigilancia del panóptico– que es de algún modo inmune a la mirada y que escapa de su propia lógica refugiándose tras los aparatos de grabación. Me parece que el mundo de Pakula se introduce en un espacio sensorial nuevo y más generalizado, en el que ya no quedan escondites ontológicos de este tipo: la conspiración gana, cuando gana (como en *El último testigo*) no porque posea cierta forma especial de «poder» de la que carecen las víctimas, sino sencillamente porque es colectiva y las víctimas, tomadas una a una en su aislamiento, no lo son.” JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica, op. cit.* (p. 92)

⁵⁶⁰ *Ibid.* (p. 55)

same time extremely abstract, and yet suffocatingly close and intimate.”⁵⁶¹ Como resultado, los individuos son, también ellos, cómplices de la gran conspiración. El individuo conspira contra sí mismo, pues vive en el mismo sistema que la conspiración, del que no puede escapar. En Pynchon no es que el ser humano, en su vida individual, pueda rebelarse contra la conspiración y salir victorioso o no, es que la vida cotidiana de los individuos está tan impregnada de conspiración que ya no importa que gane o pierda el individuo, la conspiración siempre sale indemne, pues es de orden estructural.

El de *El último testigo* es, también, el último panóptico. Inserta en lo cotidiano, la conspiración ya no requiere vigilantes porque los propios sujetos se auto-vigilan, son, ellos mismos, agentes conspirativos, quizá sin saberlo. Evidentemente esta condición vital implica que vivamos en un estado de sospecha perpetuo. La conspiración cotidiana ha hecho que nos habituemos a vivir en la sospecha; para Sportello o Maxine, protagonista de *Al límite*, la sospecha ha devenido situación cotidiana hasta tal punto que ya no supone un problema vivir con ella. Están inmunizados contra ella. Cuando Jameson describe el cine de conspiraciones de los 70, habla de una “cultura de la paranoia”⁵⁶². Sin embargo, hoy el juego conspirativo de la totalidad ya no produce paranoia, sino otras emociones más familiares, como la indignación, la resignación o, incluso, la indiferencia. La sobresaturación conspirativa ha ido pareja al abandono de la privacidad. Las sociedades de control crecen en la medida en que disminuye el espacio privado y la razón por la cual ya nadie se escandaliza de que haya cámaras de vigilancia por doquier es, posiblemente, la normalización operada por productos audiovisuales como Gran Hermano.

No obstante, el desarrollo de lo digital no sólo alimenta los flujos de capital, energiza las organizaciones terroristas y consolida los mecanismos de control, también posibilita la intervención subjetiva. Gracias a que la información y la comunicación se han convertido en valores de primer orden, el individuo nunca ha dispuesto de tantas vías de participación en lo colectivo. Ya lo reconocían Hardt y Negri en *Imperio*:

⁵⁶¹ SHAVIRO, Steven, *op. cit.* (p. 36)

⁵⁶² JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica, op. cit.* (p. 38)

“El Imperio que enfrentamos ejerce enormes poderes de opresión y destrucción, pero este hecho no debe hacernos sentir nostalgia por las viejas formas de dominación. El pasaje hacia el Imperio y su proceso de globalización ofrece nuevas posibilidades a las fuerzas de liberación. La globalización, por supuesto, no es una única cosa, y los múltiples procesos que reconocemos como globalización no están unificados ni son unívocos. Nuestra tarea política, argumentaremos, no es, simplemente, resistir a estos procesos, sino reorganizarlos y redirigirlos hacia nuevos fines. Las fuerzas creativas de la multitud que sostienen al Imperio son también capaces de construir un contra-Imperio, una organización política alternativa de los flujos e intercambios globales. Las luchas para contestar y subvertir al Imperio, como asimismo aquellas para construir una alternativa real, tendrán lugar en el mismo terreno imperial - y desde luego esas luchas ya han comenzado a emerger. Por medio de esas luchas y muchas más como ellas, la multitud deberá inventar nuevas formas democráticas y un nuevo poder constituyente que habrá de llevarnos algún día a través y más allá del Imperio.”⁵⁶³

Patricia Pisters, a través de ejemplos como *Evidence locker* (Jill Magid, 2004) o *Red road* (Andrea Arnold, 2004), estudia cómo herramientas que tradicionalmente han pertenecido a los operadores de la conspiración, como las cámaras de vigilancia, en nuestra cultura digital se han transformado también en instrumentos mediante los cuales nos relacionamos, participamos en lo colectivo. Habría entonces que redefinir el Imperio desde la era post-11S, desde la era de la espectacularización y la ceguera. Replantear la cuestión en estos términos. No se trata de crear un anti-Imperio, como dicen Hardt y Negri, sino de no dejar que las fuerzas anti-sistema desaparezcan del Imperio. La redención del individuo no pasa por desvelar las conspiraciones que nos amenazan, sino en fomentar, desde la disidencia imaginaria, los efectos conspirativos contra el sistema que quiere visibilizarlo todo, controlarlo todo, que nos auto-expongamos. El sistema no es el que oculta, es el que quiere que todo esté a la vista. El Imperio, hoy, oculta y se expone, a partes iguales. El individuo se expone, cada vez más. Deja de conspirar. El fuera de campo, la heterogeneidad, los cortes asignificantes y los efectos de vacío son herramientas conspirativas que el individuo puede usar para su propia supervivencia.

En *Blackhat* (2015), de Michael Mann, el individuo, Hathaway, intenta vencer al sistema capitalista, del cual Sadak es no sólo la cabeza visible sino también la convergencia de las dos estrategias que rigen su dinámica reciente: la empresarial y la

⁵⁶³ HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, *op. cit.* (p. 7)

terrorista. Sadak no roba sencillamente cientos de millones de un banco cualquiera gracias a sus conocimientos de ciberterrorismo, sino que opera según la lógica bursátil para que su rastro delictivo se pierda entre los intersticios de los derivados financieros. Sadak es Imperio haciendo uso de la visibilidad y la conspiración a partes iguales, del sistema y del azar.

Si el individuo es capaz de intervenir en los asuntos colectivos ahora más que nunca es justamente por el hecho de que el conocimiento y la información han devenido, no sólo valores de primer orden, sino también armas. Ya no es más fuerte únicamente el que tiene el ejército mayor, sino el que sabe más, tiene más acceso, conoce más los entresijos del sistema informático. Como dice Shaviro, “the remedy for the malaise of the digital is a further, and more concentrated, dose of the digital.”⁵⁶⁴ El sistema judicial es incapaz de negociar con una fuerza digital que sobrepasa su capacidad legislativa y el Imperio ahí se ve obligado a conspirar. El superhéroe contemporáneo es el *hacker*, el que es capaz de dominar también los aspectos no normalizados de la red.

Evidentemente esto crea una “aristocracia digital”, en términos de Milhad Doueihi, pero es una posición aristocrática accesible por el individuo, ya que depende de su adquisición de saber. Hathaway se nos presenta como un integrante privilegiado de esa aristocracia, hasta el punto de que el gobierno ha de sacarlo de la cárcel donde cumple condena para apresar al ciberterrorista. La película comienza con una imagen de la Tierra, pero no como una masa de agua y tierra, sino como una esfera de haces de luz interconectados. Y, sobre todo, el ruido de fondo de las telecomunicaciones... Masas de gente comunicándose, información irradiando en todas direcciones... Sobre este ruido de fondo el auténtico discurso debe establecerse, discurso que sólo alguien como Hathaway puede construir. Para librarse de su condena, éste tratará de dar caza al criminal dentro de los márgenes legitimados del sistema, pero pronto esos márgenes y los medios que ofrecen se muestran insuficientes, y él como individuo ha de tejer su propia conspiración, prescindiendo paulatinamente de los medios gubernamentales hasta quedarse solo, invisible ya para el gobierno que acudió a él.

Es cierto que en un mundo como en el que vivimos la subjetividad se encuentra constantemente amenazada, no obstante, el individuo posee medios a su alcance para

⁵⁶⁴ SHAVIRO, Steven, *op. cit.* (p. 32)

suponer, él también más que nunca antes, una amenaza para el sistema. Dice Shaviro de *Boarding Gate*: “describes a world so fragmented and dispersed that there seems to be no way to get beyond one’s own limited perspective as an isolated individual. At the same time, the film reveals the «individual» itself to be an exceedingly precarious construct. The market forces traversing our world are so intense and so disruptive that one’s own very identity is continually under threat.”⁵⁶⁵ Pero también es verdad que el entorno digital supone para la colectividad un problema para el cual necesita individuos preparados. La masa no domina Internet. Los únicos capaces de llegar a la “web profunda” –como la llama Pynchon en *Al límite*– o al código fuente son los especialistas individuales capaces de conspirar desde las sombras.

En este contexto, Michael Mann se resiste a la idea de que el mundo digital se reduzca a información: “It’s not about money. It’s not about ones or zeros or code... You killed my friends, I do my own”, dice Hathaway justo antes de matar a Sadak. También Assayas, según Shaviro, no sucumbe, dado que Sandra renuncia a matar a Lester, al reino de la universal equivalencia:

“Sandra still loves Lester enough, or lusts after him enough, or remembers the sex with him fondly enough – we cannot really tell which – that she finds herself simply walking away, after stalking him and planning to go after him with a knife. I don’t think that this represents a lapse in Sandra’s otherwise awesome ferocity and determination. It’s rather a fateful decision, and a stubborn insistence, that the reign of universal equivalence has to stop: that something needs to remain incommensurable, non-negotiable, unexchangeable, outside the circle of capital.”⁵⁶⁶

En realidad, a lo que renuncian tanto Mann como Assayas es al triunfo del sistema, a que el individuo no retenga un ámbito privado de decisión, de conspiración anti-sistema, que no es otra cosa que su propio cuerpo. En *Blackhat*, poco a poco la informática desaparece y sólo queda el cuerpo contra cuerpo⁵⁶⁷. La cámara también remarca su propia corporalidad, enfoca y desenfoca constantemente. Busca, vibra, y en esas vibraciones traduce la inestabilidad del mundo en el que se mueve. Mann registra la

⁵⁶⁵ *Ibid.* (p. 53)

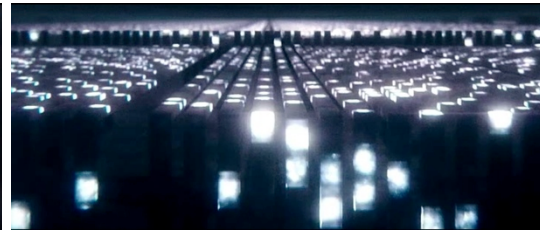
⁵⁶⁶ *Ibid.* (p. 63)

⁵⁶⁷ No nos parece casualidad que la película acabe entre danzas balinesas; hablaremos pronto de esto acudiendo a Artaud.

contundencia física de sus personajes principales igual que muestra la estructura material del aparataje electrónico, en esas imágenes tridimensionales que nos transportan a través de los chips y los componentes informáticos en una escena que recuerda, no por casualidad, a la secuencia de apertura de *El club de la lucha*, (*Fight club*, David Fincher, 1999) que tan importante es para los argumentos de Patricia Pisters.



Redes neuronales de *Fight club*



Estructuras electrónicas en *Blackhat*

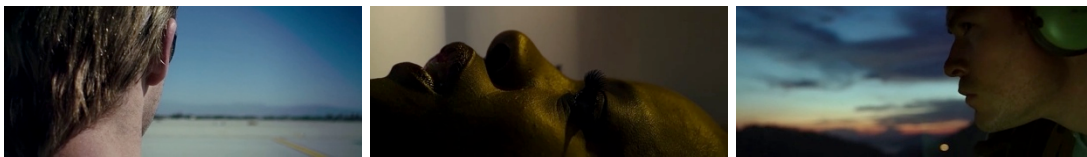
Para Pisters este viaje a través de las redes neuronales alegorizaba el paso de la imagen-tiempo a la neuro-imagen: “with the neuro-image we quite literally have moved into characters’ brain spaces. We no longer see through characters’ eyes, as in the movement-image and the time-image; we are most often instead in their mental worlds.”⁵⁶⁸ No obstante, para nosotros no va a suponer tanto una inmersión en un sistema de imágenes mentales como la constatación de que lo infinitamente micro ha pasado a determinar el nivel macro –las neuronas ascienden al primer plano en la relación interpersonal así como los componentes electrónicos hacen estallar una central nuclear–, y de que lo micro, gracias a la tecnología digital, puede volverse visible. No es que entremos en el cerebro de nuestros personajes, sino que entramos de lleno en el mundo de la espectacularización digital, cerebral o no. Todo es susceptible de visibilizarse, y a la vez cada vez es más intensa la presencia de un fuera de campo inimaginable, cuerpoausente de la conspiración que nunca llegará a materializarse.

Y la fuerza de este resto inimaginable e inestabilizante la hallamos sobre todo en los efectos de no-clausura y las inconsistencias narrativas. Mann muestra la inestabilidad de unas geografías, de un sistema social, y también de un sistema estético. La imagen

⁵⁶⁸ PISTERS, Patricia, *op. cit.* (p. 14)

digital, con ese estilo documental, tiene tantos “efectos” de realidad⁵⁶⁹ que la ficción ya no encaja bien. Por ejemplo, cuando la central nuclear explota, Mann renuncia a la recreación espectacular de una catástrofe de ese tipo en favor de una imagen que se aproxima al modelo documental propio de los medios: imágenes lejanas tomadas *a posteriori* de la deflagración desde helicópteros, desde puntos alejados de la central, imágenes de los heridos en los hospitales... Asimismo, durante todo el metraje, la cámara vibra como si fuera un cuerpo, y el registro de la acción tiene lugar apresuradamente, con una estética heredera de aquellas filmaciones accidentales que registraron los atentados del 11S.

En este entorno, la ficción muestra sus tramoyas y artificios. A Mann parece no importarle demasiado la eficacia narrativa de su estructura argumental o la verosimilitud de sus giros de guión. Su narrativa es previsible como un programa informático. Además, hay, en general, en su cine una relajación narrativa o un gusto por las interrupciones del relato, por la suspensión provocada por un coyote que observa, aturdido y confuso, a los faros de un coche que le sorprende en medio de la calle, como en *Collateral* (2004), o como cuando emplea tiempos dilatados en retratar a sus personajes en intervalos sin acción. Los describe con su cámara mientras en la banda de sonido reina la música. Son momentos en los que los personajes sólo miran en todas direcciones a un poco de tiempo que pasa, absorbiendo visualmente la atmósfera.



También los momentos de pasión funcionan como intervalos insertos en la narración, islas detenidas dentro del relato, como sucedía en *Corrupción en Miami* (*Miami vice*, 2006). Ahí la narración se relaja... También en la manera casi obsesiva en la que registra los espacios nocturnos. Mann es un pionero en el uso del HD pero no por motivos económicos ni de libertad creativa (como Lynch), sino por motivos estéticos. Su

⁵⁶⁹ Veremos en próximas secciones cómo el realismo sólo puede ser ya efecto de realidad, *trompe l'oeil*, ficción desvelada, inconsistencia de la ficción o punto de fisura.

interés se centra en la exploración de las texturas nocturnas de la imagen. El paisaje urbano de noche es su imagen emblemática. El verdadero protagonista de la película es la textura de la noche, la noche digital. En este sentido, podríamos decir de *Blackhat*, y en general de todo el último cine de Mann, lo que Shaviro decía de muchas de las ficciones contemporáneas: en ellas los directores no nos ofrecen tanto una crítica como una especie de mapa afectivo de la vida actual. Estos momentos de intensa afectividad y las inconsistencias narrativas amenazan la clausura de *Blackhat* como en general toda obra contemporánea está amenazada. “El cierre, en lo postmoderno y tras el fin de la obra orgánica (moderna), se ha convertido en un valor discutible si no en un concepto sin sentido”⁵⁷⁰, decía Jameson. También en palabras de Ángel Quintana, “una de las características esenciales del cine espectáculo contemporáneo radica en su capacidad de subvertir la primacía de la coherencia de la trama como elemento vehicular de la narración.”⁵⁷¹ Y lo cierto es que es quizá en ciertas películas no conspirativas donde mejor podamos encontrar los efectos de no-clausura que pone en juego la conspiración de las imágenes, las imágenes contagiadas de conspiración.

En *Blackhat* la conspiración parecería que tiene una cabeza visible, un villano cuya destrucción significaría la restitución del orden orgánico. Steven Shaviro consideraba a Castle, el villano de *Gamer* (Mark Neveldine y Brian Taylor, 2009), un personaje con muchas similitudes con Sadak, la personificación del sistema capitalista. Castle sería la condensación de todas las cuestiones relacionadas con el “libre” mercado. Así pues, si destruimos a Castle, destruimos el sistema, o al menos su personificación. Lo mismo sucedería en *Blackhat* porque, finalmente, lo que acabamos descubriendo es que Sadak no representa tanto la conspiración como el sistema, y es la fuerza conspirativa del individuo la que triunfa al quedarse con el botín en el anonimato. No hay restitución del orden orgánico tanto como desarrollo de los flujos desorganizados de capital oculto.



⁵⁷⁰ JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica*, op. cit. (p. 53)

⁵⁷¹ QUINTANA, Ángel, op. cit. (p. 21)

Un entorno conspirativo fomenta también la circulación de información y comunicación. Por un lado, genera efectos de vacío. Por otro, potencia el intercambio y el desarrollo del conocimiento⁵⁷². Asimismo, el estado de sospecha generalizada hace que ninguna imagen sea suficiente, que todo lo visible tenga para nosotros un reverso oscuro, un fuera de campo latente que no se nos muestra, que todo cierre nos parezca artificial, precario efecto de cierre. El entorno conspirativo fomenta la visibilización infinita, la producción infinita de imágenes que tratan de dar cuenta de lo oculto. Pero, a la vez, cada imagen mostrada demuestra su insuficiencia y engrandece el terreno fuera de campo. Ésa es la dialéctica fundamental de nuestro tiempo, entre la espectacularización y la ceguera. Y en el flujo y reflujo de lo visible y lo invisible, el mundo se vuelve cine, incansable producción de imágenes. Mientras que toda imagen no deje de producir su anti-imagen, siempre habrá otra imagen a añadir.

En esta escena final en la que Hathaway pasa desapercibido para los vigilantes de seguridad, en un fuera de campo *en campo*, se resume la capacidad conspirativa del individuo en lo contemporáneo: el anonimato como forma de desaparición, como paso al fuera de campo, como anti-imagen; la vida privada como forma de resistencia.

⁵⁷² No en vano, Jacques Lacan pensaba que la búsqueda de conocimiento era, a fin de cuentas, una tarea paranoica, ya que su raíz se situaba en el desdoblamiento y desconocimiento de sí que inaugura en la personalidad la fase del espejo.

4.2 Signos flotantes: imágenes de la invisibilidad

“The world is full of abandoned meanings.”

White noise

Don DeLillo

En una escena de *Après mai* (2012), de Olivier Assayas, un colectivo comunista proyecta una película a una audiencia entregada. La película busca alertar a la opinión pública sobre la situación de miseria en la que viven los campesinos de Laos. Al acabar la proyección los aplausos son unánimes..., excepto por una persona que recrimina a los autores haber filmado su película con el lenguaje “burgués” del cine clásico. Para ser verdaderamente revolucionario, ¿no habría que revolucionar también el lenguaje? Si la revolución es la época que hemos de vivir, ¿cuál sería el lenguaje acorde con el signo de los tiempos?

Sin embargo, los ideales revolucionarios hace tiempo que caducaron, disueltos en las intrigas del Imperio y la conspiración. Superada la nostalgia, ¿cuál sería hoy el lenguaje acorde con el signo de los tiempos? ¿Qué tipo de signos tendría ese lenguaje?

Un signo es una entidad lingüística que está ahí por otra cosa. Hay una correspondencia entre esa entidad y su referente real, ya sea, según los códigos y las teorías, motivada o arbitraria. Ferdinand de Saussure, cuya teoría del signo es la que dio origen al movimiento estructuralista, describe la relación entre el signo y su referente como arbitraria, dado que el significado depende del lugar que el significante ocupe en la estructura lingüística, no del vínculo que éste tenga con un objeto real.

Para Charles Sanders Peirce, en cambio, la estructura del signo responde a intereses mucho más pragmáticos, enraizada en la manera en que el hombre emplea y distribuye la función significante en su manejo de los distintos códigos. “Hay tres clases de interés que podemos tener en una cosa. Primero, podemos tener un interés primario en la cosa por sí misma. Segundo, podemos tener un interés secundario en ella a causa de sus reacciones con otras cosas. Tercero, podemos tener un interés mediador en ella, en tanto que transmite a la mente una idea sobre una cosa. En tanto que lo hace así es

un signo.”⁵⁷³ En su concepción, un signo es esencialmente un mediador, una relación. Esta relación se va a establecer esencialmente entre imágenes (Deleuze extrae consideraciones de mucho provecho para su taxonomía de imágenes de este hecho): para Peirce, la imagen es un elemento primario y fundamental en el lenguaje.

“Hay tres clases de signos. En primer lugar, hay semejanzas o *iconos*; que sirven para transmitir ideas de las cosas que representan simplemente imitándolas. En segundo lugar, hay indicaciones o *índices*; que muestran algo sobre las cosas por estar físicamente conectados con ellas. Tal es un poste indicador, que indica la carretera a seguir, o un pronombre relativo, que está situado justo después del nombre de la cosa que pretende denotar, o una exclamación vocativa, como "¡Eh! ¡Oye!", que actúa sobre los nervios de la persona a la que se dirige y la obliga a prestar atención. En tercer lugar, hay *símbolos*, o signos generales, que han sido asociados con su significado por el uso. Tales son la mayor parte de las palabras, y las frases, y el discurso, y los libros, y las bibliotecas.

[...] En todo razonamiento, tenemos que usar una mezcla de *semejanza*, *índices* y *símbolos*. No podemos prescindir de ninguno de ellos.”⁵⁷⁴

Para justificarse, Peirce pone el ejemplo de dos personas que mantienen una conversación: “Ninguna combinación de palabras (excluyendo los nombres propios, y en ausencia de gestos u otras concomitancias indicativas del habla) puede transmitir la más mínima información. Esto puede sonar paradójico; pero el siguiente pequeño diálogo imaginario mostrará hasta qué punto es verdad:

Dos hombres, A y B, se encuentran en una camino comarcal, cuando tiene lugar la siguiente conversación.

B. El propietario de esa casa es el hombre más rico de estos lugares.

A. ¿Qué casa?

B. ¿Acaso no ves una casa a tu derecha, más o menos a siete kilómetros de distancia, sobre una colina?

A. Si, creo que puedo divisarla.

B. Muy bien, esa es la casa.

⁵⁷³ PIERCE, Charles S., “¿Qué es un signo?”, en <http://www.unav.es/gep/Signo.html>. (Consultado el 18 de Mayo de 2015)

⁵⁷⁴ *Ibid.*

De este modo, A ha adquirido información. Pero si camina hasta un pueblo distante y dice «el propietario de una casa es el hombre más rico de esos lugares», la observación no se referirá a nada, a menos que le explique a su interlocutor cómo proceder desde donde está para encontrar ese distrito y esa casa.»⁵⁷⁵ El signo es, pues, para Peirce una imagen que pone en relación un objeto (que llega a nosotros como sensación⁵⁷⁶) con la imagen mental que de él nos hacemos. En este sentido, un signo no necesariamente ha de pertenecer a un código para referir a algo, y todo signo que pertenece a un código retiene en el interior de las relaciones que lo determinan algún espacio para la semejanza, que es algo exterior a los códigos, y para las relaciones físicas.

Además, todo código ha tenido que partir de una situación de semejanza:

“El lenguaje rudimentario, cuando los hombres comenzaron a hablar por primera vez, debió de consistir en su mayor parte en palabras directamente imitadoras, o en nombres convencionales que asignaban a dibujos. El lenguaje egipcio es un lenguaje excesivamente tosco. Fue, por lo que sabemos, el primero en ser escrito, y la escritura es toda a través de dibujos. Algunos de estos dibujos llegaron a representar sonidos, –letras y sílabas. Pero otros representan directamente ideas. No son nombres, no son verbos; son simplemente ideas pictóricas.”⁵⁷⁷

Esta alusión a los jeroglíficos no es exclusiva de Peirce. Vachel Lindsay enunció toda una teoría de las imágenes cinematográficas como jeroglíficos modernos. Él veía la era en la que el individuo estadounidense estaba entrando a comienzos del siglo XX como un periodo de proliferación caótica de imágenes.

“Para Lindsay no había duda de que la modernidad, especialmente tal como se manifestaba en Estados Unidos en aquellos años, era un estadio más bien caótico de la civilización, un periodo dominado por los estímulos visuales, por signos flotantes de significado incierto. [...] La civilización del presente se caracteriza por la fragmentación, por la rápida sucesión de impresiones que percuten en el aparato sensorial. En este ambiente, la avalancha de imágenes provocada por la fotografía, la prensa ilustrada, los carteles y vallas publicitarias que llenan las ciudades, y, por supuesto, el cine relegan a la palabra a un segundo plano; pero, además, la imagen desplaza a su

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ “Siempre que estamos despiertos, algo se presenta ante nuestra mente, y lo que se presenta, sin referencia a ninguna coacción o razón, es la sensación.” *Ibid.*

⁵⁷⁷ *Ibid.*

referente “real”. Anticipando a Jean Baudrillard, Lindsay describe así el principio de siglo como una era del simulacro, en la cual las cosas y las personas tienden a ser sustituidas por sus representaciones, por réplicas que, a menudo, son más intensas y vívidas que la propia realidad. Así el debate político es reemplazado por las caricaturas de J. N. Darling, los objetos por imágenes publicitarias, las personas por fotografías y por las sombras proyectadas sobre la pantalla de cine, y el horizonte material de la experiencia, por la marea constante de los jeroglíficos.”⁵⁷⁸

Sobre esta marea de imágenes va a erigirse el horizonte conspirativo. No es posible pensar la magnitud de la conspiración contemporánea sin atender a la espectacularización de la realidad, pues es precisamente su reverso. “Scott, the Joint Chiefs... Even the very emotional, very illogical lunatic fringe, they’re not the enemy. The enemy is an age”, decía Jordan Lyman, el Presidente ficticio de los Estados Unidos en *Siete días de mayo* (*Seven days in may*, John Frankenheimer, 1964). Para Lyman, el enemigo son las armas nucleares. Para Lindsay el enemigo era la caótica proliferación de imágenes que estaba empezando a acontecer y que no ha hecho mas que crecer desde entonces. En Frankenheimer hay intuiciones muy fuertes acerca, por ejemplo, de la carencia de cabeza de la conspiración –“Not Scott, not the Joint Chiefs...”–, de que la conspiración está por todos lados. Sin embargo, sus ficciones se clausuran, la situación de equilibrio se restaura. Pero hay también en su cine intuiciones muy importantes acerca de que los términos de la conspiración se empiezan a dirimir entre lo visible y lo invisible, gracias al auge de los medios de comunicación, siempre muy presentes en su cine⁵⁷⁹.



⁵⁷⁸ SUÁREZ, Juan Antonio, “Vachel Lindsay: el cine y los jeroglíficos de la Modernidad.”, en *Archivos de la filmoteca*, n° 50, Junio 2005. (p. 90)

⁵⁷⁹ Frankenheimer forma parte de lo que se denominó la Generación de la televisión. Realizadores como él, Lumet, Ritt o Arthur Penn empezaron su carrera como realizadores de programas dramáticos en los 50, en la llamada Primera Edad de Oro de la TV americana.

La realidad surcada por la imagen en *El mensajero del miedo* (*The manchurian candidate*, John Frankenheimer, 1962)

Para combatir esta sustitución de lo real por la imagen, Lindsay va a proponer una estrategia de codificación. Una imagen cinematográfica, para Lindsay, no sólo reproducía una imagen real, sino que funcionaba como un signo, es decir, podía representar una idea o referir a algo que no estaba en la imagen misma. En su análisis de *El ladrón de Bagdad* (*The thief of Bagdad*, 1924), de Raoul Walsh, desarrolla toda una estructura de significación a partir de tres elementos –una manzana, un cristal mágico y una alfombra voladora– que circulan por la narración a modo de operadores lingüísticos, organizando y reorganizando los significados del film. Este tipo de significaciones posibles le sirven a Lindsay para reclamar del cine una función organizativa que otras artes visuales no pueden desempeñar.

“The invention of the photoplay is as great a step as was the beginning of picture-writing in the stone age.”⁵⁸⁰ Tal es la importancia que atribuía al cine. De hecho, se refiere a su obra en la introducción como un libro “para ciegos”, ciegos ante las posibilidades estéticas y el papel social del nuevo medio, y también “cegados” por la avalancha de imágenes a las que el individuo estadounidense moderno se empezaba a ver sometido. Lindsay insiste en que las películas dan una idea de la nación que las produce, por ser un arte eminentemente colectivo y creador de colectividad, y de que los cineastas deben ser conscientes de qué nación quieren construir a través de sus películas. En su ambición patriótica, ve el cine como un agente social fundamental que puede rescatar al hombre moderno del desorden imaginario⁵⁸¹.

La esperanza de Lindsay era que los cineastas construyeran símbolos a partir de la anarquía de jeroglíficos de la cultura moderna, que asociaran las imágenes a un significado determinado, insertaran las imágenes dentro de un sistema codificado para detener su deriva frenética:

⁵⁸⁰ LINDSAY, Vachel, *The art of the moving picture*, Norwood, Macmillan, 1916. (p. 171) (Disponible para consulta en <https://archive.org/stream/artofmovingpictu00lind#page/n7/mode/2up>)

⁵⁸¹ “Queremos saber el significado de esos jeroglíficos que nos están echando encima, jeroglíficos que permanecen tan ilegibles como los de las ruinas prehistóricas de México y de América del Sur. La mente del estadounidense se ha convertido en un enmarañado bosque de imágenes desorganizadas.” (LINDSAY, Vachel, *Complete Poems*, Nueva York, Macmillan, 1925. p. 22) (Citado y traducido por SUÁREZ, Juan Antonio, *art. cit.* p. 91)

“Si no introducimos algo de contención y dirección en este asunto de los jeroglíficos acelerados, el cerebro del hombre se convierte en un circo descoordinado [...]. No podemos ilegalizar las imágenes. Sólo podemos intentar gobernarlas e introducir en ellas algo de orden razonado.”⁵⁸²

Esto, que era un problema para Lindsay, el cine del presente parece haberlo asumido con total normalidad. “Ahora el problema que se le plantea al cine, y a nosotros, sus espectadores, ya no es cómo evitar la fragmentación y el desorden, sino cómo habitarlos”⁵⁸³, dice Juan Antonio Suárez, y esto implica que los signos a nuestro alrededor flotan, se disocian, se resisten a ser asimilados a un código. La mayoría de las veces se pierden en la indiferencia del basural imaginario, pero otras veces, raras veces, hay signos que se resisten a la clasificación saussuriana, se resisten a tener un significado, e imponen su significación vacía. *Nos hacen señas* desde el vacío.

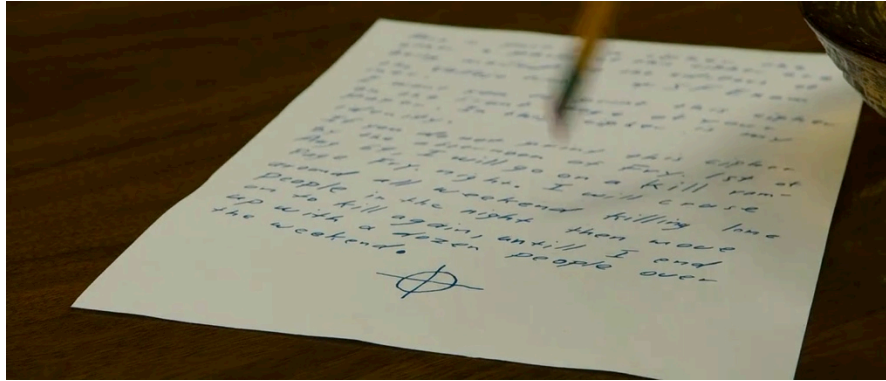
Es fantástico cuando una imagen desde una película nos dice “¡Eh!, ¡Oye!” como la imagen del callejón con el mar de fondo en *Puro vicio*, de Paul Thomas Anderson. No es que una imagen así no tenga significación en absoluto, es que se resiste a ser símbolo, en términos de Peirce, se contenta con las otras dos dimensiones, indicial e indexatoria, y en cuanto a la simbólica la mantiene a la deriva. Cuando una imagen recurrente impone así su presencia y no podemos dejar de preguntarnos cuál será su significado, por qué estará ahí, qué nos quiere decir a gritos que no podemos oír, estamos adentrándonos en la naturaleza elusiva de alguna de nuestras imágenes contemporáneas.

“El mundo está lleno de significados abandonados”, decía Jack Gladney, ese profesor de cultura pop obsesionado con Hitler protagonista de la novela de Don DeLillo. No sólo hay signos que no encuentran su significado sino que la realidad está también llena de significados sin signo, abandonados por el significante, comunicables. Exceso de significado, defecto de significante. El lenguaje muestra una insuficiencia (no puede decir todo lo real) al tiempo que muestra al mundo un exceso (algo queda sin decir). La imagen es el lugar de encuentro de esta fisura entre mundo y lenguaje: imágenes paradójicas, hijas de un exceso de significado y carentes de significante que las codifique,

⁵⁸² LINDSAY, Vachel, “Jeroglíficos vistos a través del microscopio y del telescopio”, en *Archivos de la filmoteca*, op. cit. (pp. 110-111)

⁵⁸³ SUÁREZ, Juan Antonio, art. cit. (p. 97)

muestras de un mundo más allá de este mundo nuestro, abismo, vertiginoso sinsentido. Estas imágenes, signos flotantes que no devienen símbolos en términos de Peirce, iconos sólo de sí mismas e índices de una ausencia, de algo que falta. Zodiac.



Zodiac: el signo vacío

En *Zodiac* (David Fincher, 2007) hay, no obstante, un símbolo. El símbolo que el asesino usa como firma. Pero este símbolo está por algo que no está ni estará nunca. Símbolo de una falta que, irónicamente, tiene que ver con la visión, es un *visor*... Pero *Zodiac* es justamente lo que no se ve, lo que está pero no aparece, lo que ni siquiera es del orden del aparecer (*Zodiac* dejaría de ser *Zodiac* si apareciese, sería Arthur Leigh Allen, Rick Marshall o Bob Vaughn), por eso pueden surgirle copias o sustitutos (de hecho, las veces que *Zodiac* sí aparece, disfrazado o de espaldas, en la película es interpretado por tres actores diferentes, ninguno de los cuales se corresponde con alguno de los sospechosos). *Zodiac* es, más bien, un hueco vacío que muchos pueden ocupar. Toda una conspiración.

Así, el símbolo se ve desprendido de los significados del mundo. Es un signo sin objeto, significante vacío, flotante. Y las imágenes de *Zodiac* son índices de una ausencia irreparable, de una falta. Muestran nuestro mundo, el auge de la espectacularización y la exposición generalizadas, pero mostrándolo no pueden evitar connotar un reverso ciego tan vasto como lo visible. De hecho, están ahí para mostrarlo. Su cualidad indexatoria, la que dice “¡Eh! ¡Oye!” se impone sobre la meramente icónica. Son, pues, imágenes de lo invisible.



Espectacularización y ceguera en *Zodiac*

Habría que inventar un término para hablar de aquello que vemos pero no podemos decir, aquello que no es del orden del discurso. Lo visible, habría que decirlo con precisión, es aquello que vemos que podemos decir, lo que nos habla, lo que efectivamente *aprehendemos*: lo conjuntable, lo codificable; *gestalt*. ¿Pero cómo llamar a lo que vemos que no habla, que no es de lo conjuntable ni del código? ¿Cómo llamar a los *entres*, las zonas intermedias, los flujos, la conspiración? Quizá fue eso lo que Lyotard denominó *figural*.

Hay imágenes que muestran y hablan e imágenes mudas que muestran lo inmostrable, lo no visible. Una imagen “nos hace señas” precisamente porque es imagen del desajuste entre el lenguaje y el mundo, es imagen de ese reverso ciego: la conspiración como contraplano del mundo al que jamás podemos acceder. El individuo contemporáneo es incapaz de acceder al plano general, al plano de conjunto que sitúe cada cosa en su lugar, pero también se le priva del acceso al contraplano, se le priva de la sutura del discurso, cuyos signos flotan dispersos por lo imaginario.

Fue Jean-Pierre Oudart quien estudió precisamente el campo-contracampo como articulación básica de planos para entender en qué consiste la sutura en cine, es decir, por qué percibimos una cadena de imágenes como algo articulado y no como una serie de planos sin relación. El proceso es el siguiente. Primero el espectador ve la imagen sin preguntarse nada, en un mero disfrute, como si se clausurara sobre sí. En este primer estadio, muy breve, la imagen cinematográfica dice todavía poco y tiene tendencia a abstraerse de una cadena enunciativa. Lo que quiere decir Oudart es que hace falta algo más que una las imágenes entre sí para formar escenas, secuencias, películas.

Enseguida el espectador se vuelve consciente de que lo que ve muestra una carencia y su placer se vuelve displacer o incomodidad: algo le hace ser consciente del encuadre mismo y deja de “ver” el plano para *leerlo*. Descubre que la cámara esconde cosas, que el encuadre es arbitrario, que hay otro mirando por él, que su mirada está escindida, desdoblada porque hay un otro ausente que la dirige. “It is of course a simplification to say that the spectator perceives an image, framed and delimited, since he does not perceive simultaneously the framing, the space, and the filmed object. Perception of the framing always eclipses vision of the object at the same time as it puts an end to the spectator's *jouissance* in the space.”⁵⁸⁴ ¿Qué nos hace ver el encuadre? La ausencia: algo falta en la imagen, está más allá.

Una mirada, una sombra, una palabra indican que además de lo que veo hay algo más, más allá del encuadre. Es este momento en el que el espectador es consciente del encuadre cuando el verdadero sentido puede empezar. El plano se convierte entonces, dice Oudart, en el significante de una ausencia que en realidad es una ausencia doble: la del personaje que yo no puedo ver y la del punto de vista de quien dirige mi mirada. “Every filmic film traced by the camera and all objects revealed through depth of field - even in a static shot - are echoed by another field, the fourth side, and an absence emanating from it. [...] Every filmic field is echoed by an absent field, the place of a character who is put there by the viewer's imaginary, and which we shall call the Absent One.”⁵⁸⁵ Este campo ausente es el que determina la discontinuidad de la cadena fílmica, o sea, el montaje. Dice Oudart, “The revelation of this absence is the key moment in the fate of the image, since it introduces the image into the order of the signifier, and the cinema into the order of discourse.”⁵⁸⁶

Sin embargo, la incomodidad no dura. En un plano-contraplano, “the appearance of a lack perceived as a Some One (the Absent One) is followed by its abolition by someone (or something) placed within the same field”⁵⁸⁷. Es decir, la ausencia del personaje que no salía en plano se colma con su presencia, y el espectador vuelve a hallar placer en la imagen. Pero, claro está, esto no dura mucho, ya que seguidamente el plano genera, a

⁵⁸⁴ OUDART, Jean-Pierre, “Cinema and suture”, en *Cahiers du cinema, volume 3. 1969-1972 The politics of representation*, Londres, Routledge, 1996. (p. 51)

⁵⁸⁵ *Ibid.* (p. 46)

⁵⁸⁶ *Ibid.* (p. 51)

⁵⁸⁷ *Ibid.* (p. 47)

su vez, su propio campo de ausencia que debe ser colmado. Es decir, el conjunto de elementos de ese plano se convierte de nuevo en el significante de la ausencia, suturando así los planos entre sí, igual que las palabras en el discurso. “The signified, in the cinema, only appears at the end of a play of eclipses, at the end of an oscillation of the signifier”⁵⁸⁸.

En términos absolutos, el Ausente no se desvanece, sino que se desplaza de un campo a otro. Habíamos dicho que en realidad, un plano proyectaba dos ausencias que podían coincidir o no, es decir, la del personaje que falta y la del personaje que dirige nuestra mirada. El contracampo puede mostrarnos al personaje que falta pero hay una ausencia que nunca puede suturarse: el punto de vista de la cámara, el punto de vista del aparataje cinematográfico. Esta ausencia es absoluta y garantiza que el sistema de ausencias nunca se clausure.

El único que puede asumir esta función de sutura es el espectador, ya que es el único desplazado con respecto al campo de la imagen, es el único que no pertenece al imaginario del film y el único que puede proyectar un espacio de ausencia. Oudart dice que el espectador es capaz de proyectar este juego de ausencias porque él mismo está doblemente desplazado y sumido en una situación ausente. Primero, porque percibe el discurso ante él como no suyo, como discurso de alguien ausente. Segundo, su propio discurso está ausente, eclipsado por el discurso que discurre ante él, que impone su presencia. Este sentimiento de ausencia es el que inspira su necesidad de ver más, de saber más. En definitiva, la sutura se produce porque se envuelve el discurso filmico en la dimensión del Imaginario del espectador. Lo que viene a mostrar la sutura es un proceso paralelo al de la formación de la subjetividad según Lacan (estadio del espejo), por eso el espectador es capaz de suturar la cadena fílmica. Así pues, “Suture represents the closure of the cinematic *enoncé* in line with its relationship with its subject”⁵⁸⁹.

Sin embargo, cuando el sistema de sutura se desvanece, lo que “sutura” al espectador con la imagen no es ya un juego de ausencias como una ausencia absoluta que nos hace señas. Lo que sutura al espectador con la imagen no es ya la articulación de la cadena significativa sino la sospecha ante una imagen que, como decía Oudart, tiende a

⁵⁸⁸ *Ibid.* (p. 49)

⁵⁸⁹ *Ibid.* (p. 45)

abstraerse de la cadena. No es ya un juego de “eclipses” del deseo, proyectado hacia afuera de los límites del encuadre y satisfecho por el encuadre siguiente, sino el puro flujo del deseo insatisfecho⁵⁹⁰.

No es ya tanto el imaginario lo que envuelve el discurso filmico sino lo inimaginable aquello que lo fisura. El sistema de la sutura descansa en el Imaginario del espectador. Sin embargo, en este mundo hay un resto inimaginable, hay un agujero. Como en *El proyecto de la bruja de Blair*, la imaginación ahí se pierde. Siempre existe la posibilidad de que algo inimaginable entre en plano. Especialmente siempre existe la posibilidad, como de hecho sucede, de que nada, que es lo más inimaginable, *nada*, entre en plano. No podemos significar nada con esa imagen, no podemos hacerla decir, insertarla en un código, y la imagen flota como significante de una ausencia que ya no es la ausencia del punto de vista de la cámara, del sujeto filmico, sino la ausencia del mundo, de la propia realidad, o al menos de algo en la propia realidad que emerge como agujero negro, como lugar inaccesible.



La reconstrucción digital de una América desaparecida

“¿Cuáles son los signos de ese mundo oculto, de ese mundo que ya no vemos?”, debió preguntarse David Fincher al enfrentarse al guión de *Zodiac* por primera vez. Película poblada por personajes en busca de un cuerpo ausente, sobresaturada de códigos

⁵⁹⁰ Cuando un cuerpo hace señas desde los muertos, habla desde el silencio, pone a otro cuerpo bajo la pista, y se despierta el deseo. El deseo de saber más, de ver por fin. Efervescencia deseante del sujeto que percibe la falta. Por eso a veces la conspiración hace aparecer un cuerpo, como el de Bree en *Klute* (Alan J. Pakula, 1971) o Shasta en *Puro vicio*, cuerpos del deseo, en lugar de un cuerpo que falta, el de Gruneman o el de Wolfmann.

indescifrables, significantes sin referente. Fincher construye la en torno a una falta que no es tanto una ausencia en términos de Oudart –la ausencia de alguien en fuera de campo o del espectador en la diégesis– sino algo que falta *absolutamente*. Zodiac no es alguien que no esté en el mundo, porque está, es un significado abandonado, un significante sin ancla con lo real, algo que nos falta, que le falta a la narración, que impide que la narración concluya⁵⁹¹: apertura perpetua del cuerpo del cine. Ningún contraplano puede devolvernos a Zodiac.

Para Oudart las imágenes mostraban un exceso de significante. Una imagen era el significante, no sólo de sí misma, sino de una ausencia. Esa ausencia se saldaba parcialmente con el contraplano. En el mundo de Zodiac lo que falta son algunas imágenes, aquellas que pueden cerrar la narración, y proliferan las imágenes que hacen señas. El mundo que muestra Fincher está lleno de señales, de comportamientos sospechosos desde el comienzo (como el gesto con el encendedor que hace el chico al principio de la película), pero faltan las imágenes de Zodiac que podrían identificarle, las que podrían situarlo dentro del sistema social.



Ante la falta absoluta todo gesto es sospechoso...

Todo signo refiere a una idea. Sin embargo, la particularidad de una idea como la conspiración es que, mientras que las ideas tienen generalmente que ver con el

⁵⁹¹ Como dicen Lipovetsky y Serroy, en la imagen contemporánea “se multiplican los finales que no lo son, las faltas de desenlace, los puntos suspensivos, las incertidumbres respecto del futuro. [...] La palabra tradicional que señalaba el final de la película y que las luces iban a encenderse –«Fin», «The End»– ha desaparecido prácticamente.” (LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *op. cit.* p. 212) Por doquier prolifera la no-clausura en la gran conspiración imaginaria.

conocimiento, la conspiración es esencialmente desconocimiento. Es como un cortocircuito de significación por el cual la idea se hace opaca, y toda posible asimilación a un código se vuelve problemática. Un signo que representa una idea tal es una instancia paradójica que pone en serias dificultades la comunicación. Por eso *Zodiac* es también una película sobre la incomunicación. Fallos de comunicación entre departamentos policiales, datos que se pierden en las fichas, olvidos, carencia de vías de comunicación instantánea... Los signos conspirativos no comunican ni informan, no transmiten conocimiento. Tampoco refieren a algo, pues sólo están por una falta. Refieren sólo a algo que falta. Los signos conspirativos “hacen señas”, se contentan con hacerlas, y sólo hacen eso. Son *emblemas* del vacío. Llamam al pensamiento más allá de los límites del conocimiento.

En las ficciones conspirativas posteriores a la Guerra fría, estos signos son siempre cuerpos. Cuerpos que aparecen por sorpresa y nunca están donde se los busca cuando se los busca. Cuerpos muertos que aparecen en un cubo de basura, como en *Cutter's way* (Ivan Passer, 1981), o el cuerpo de Lee en *El último testigo* (*The parallax view*, Alan J. Pakula, 1974) que transforma un mero asesinato a sangre fría (el del político que abre la película) en la punta de un iceberg conspirativo. Un juguete roto puede ser un símbolo, pero pasa desapercibido si no se codifica. Un cuerpo muerto no responde, no significa si no se identifica pero eso no quiere decir que no haga señas. Las hace desde el primer instante. Un cuerpo muerto es una conspiración porque nos habla desde el silencio. No podemos librarnos de él, no podemos tirarlo al cubo de basura.

Toda conspiración genera víctimas. Pero hay cuerpos que no son tanto víctimas como emblemas, signos de la conspiración. JFK es la víctima. El segundo tirador (que puede ser uno o pueden ser muchos; el cuerpo de la conspiración tiene el don de la multiplicación) es el cuerpo-emblema conspirativo, la conspiración hecha cuerpo. Hay siempre un cuerpo del delito o un cuerpo que no aparece, signos de la conspiración. El mundo de *Zodiac* muestra un exceso de significado (lo que falta en las imágenes) y la película un exceso de significante (refieren a una ausencia insalvable). Hay, en ese mundo, una instancia paradójica que impide que código y realidad se asimilen: *Zodiac*. Pero lo que falta de *Zodiac* no es su cuerpo sino aquellas dimensiones de su cuerpo que lo

identifican: la caligrafía, la huella dactilar, el rostro⁵⁹². Es un cuerpo mudo. El cuerpo se convierte así en un signo mudo que hace señas: por ejemplo, Bin Laden.

Un cuerpo que se oculta es ya, en sí, toda una conspiración. Un cuerpo que no aparece por ningún lado o que aparece muerto (mudo para siempre) sin motivo donde no se le espera es, en sí mismo, una conspiración. Un cuerpo que no significa, que no da respuestas, impregna todo lo real con un tono de sospecha. Los objetos y los animales tenían en el sistema jeroglífico de Lindsay una importancia fundamental, ya que es fácil hacer de ellos símbolos con significado explícito. Un cetro representa el poder, una manzana la sabiduría, una serpiente, el mal. Sin embargo, los cuerpos no se adecúan tan bien a la representación simbólica, albergan contradicciones esenciales. Bien pueden actuar de una forma en una ocasión y contradecirse en otra. Es para remediar el desorden del mundo contemporáneo que Lindsay pone el acento en los objetos como símbolos. Hoy el acento está en los cuerpos como signos vacíos, como jeroglíficos irresueltos, como emblemas de la conspiración.

No mucho después de que Lindsay viera en el cine un lenguaje de jeroglíficos que rescatara al hombre contemporáneo de la confusión imaginaria, Antonin Artaud imaginó para el teatro (y para la vida) un lenguaje que no pasara por la palabra hablada y que rescatara para ese mismo hombre el valor del cuerpo. El cuerpo, para Artaud, tiene un enemigo: el discurso, la palabra. En su teatro el cuerpo deberá encontrar otro lenguaje que no pase por la palabra, un lenguaje material de gestos y movimiento: el cuerpo devenido signo emancipado del discurso, signo flotante, expuesto a combinaciones y recombinaciones.

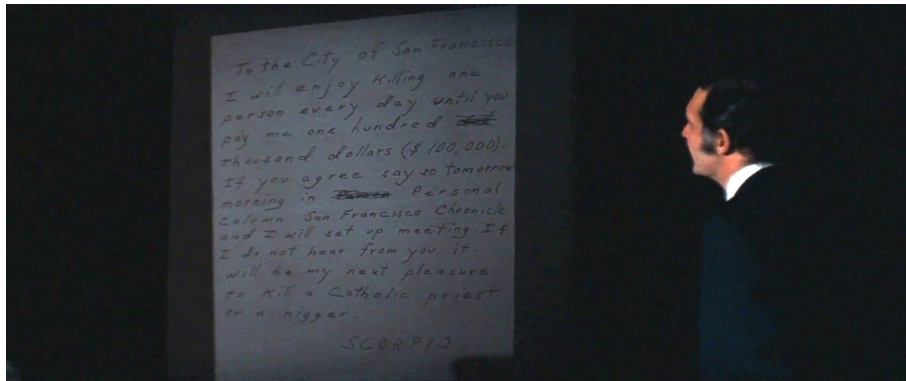
“Hay algo que participa del espíritu de una operación mágica en esta intensa liberación de signos, retenidos primero, y luego arrojados súbitamente al aire. [...] Un hervor caótico, pleno de señales”⁵⁹³.

⁵⁹² Aunque el rostro no es un factor tan determinante como podría parecer en primera instancia. La conspiración descrita en *Acción ejecutiva* (*Executive action*, David Miller, 1973) triunfa justamente por esta insuficiencia identificatoria del rostro en el caso de Harvey Lee Oswald. Desarrollaremos más este tema en la próxima sección al hablar de *Under the skin* (Jonathan Glazer, 2013).

⁵⁹³ ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, op. cit. (p. 70)

Como resultado el cuerpo reclama para sí una presencia que el discurso le arrebató. Al cuerpo de Zodiac le faltan las dimensiones que harían de él un cuerpo identificable. Pero a cambio, Zodiac posee una presencia oscura, más vasta y, sobre todo, más fluida. El asesino “rompe con cualquier patrón”. No es que no siga un patrón, es que lo rompe deliberadamente. Eso es lo que lo hace ilocalizable. Es un cuerpo sin identidad, un corpus de muertes desorganizadas. Un derivado. Zodiac fluye por los intersticios del corpus social despertando la sospecha, no se sabe dónde está, en que autobús escolar atacará, y su cuerpo está presente entonces, sin estarlo, en todos los autobuses escolares.

Como sucedía en *La noche más oscura*, en *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971) el héroe resuelve en la ficción, arrestando a Scorpio –sustituto de Zodiac–, el caso que no puede resolverse en la realidad. La ficción trata de suturar la herida que la realidad no puede. Por eso en *Harry el sucio* no hay signo del asesino, tan sólo una firma. No hay conspiración porque no hay signo paradójico: nada “hace señas”.



En cambio, el Zodiac “real” es un signo flotante y, en este sentido, la película de Fincher es más sensible a lo real que la de Siegel. Para Fincher es muy importante decir algo “sobre” la realidad: “This movie is based on actual case files.” Tal es el mensaje al inicio de la película. También cierra la misma una retahíla de datos acerca de lo que sucedió a los personajes principales en los años posteriores. Es como si ser totalmente fiel a la realidad fuese relevante. Es la realidad lo que se ha fisurado, se ha quebrado. La película sufre un exceso significativo porque en la realidad hay una falta, una ausencia absoluta: toda imagen es significativa de esa ausencia. En el mundo hay significados abandonados. En el cine, significantes “ciegos” o meros índices de una ausencia.

¿Y qué está ausente? No es tanto el capital, la información, el poder, el deseo... sino la idea de flujo. El gobierno es estático, el poder fluye. El dinero es estático, el capital fluye. La información, desde el digital, es puro flujo sin control. La conspiración es ese fluir, el modo de ser de esas fuerzas contemporáneas. Es el Cuerpo sin Órganos que se extiende como una ameba, visto en las imágenes pero invisible en el mundo. Deriva de signos flotantes que no se dejan apresar, que se desplazan. Lo esencial de la conspiración es no detenerse sino estar siempre en continuo desplazamiento, apareciendo por sorpresa y nunca estando ahí donde se la busca.

Y en este teatro de signos flotantes, emancipados del lenguaje, que pueden combinarse y recombinarse en cada nueva aparición (apariciones que son, a la vez, desapariciones: cada nuevo asesinato de Zodiac en lugar de dar más pistas, lo embrolla todo más) y que no están ya fundados en el vínculo siquiera arbitrario entre significante y significado sino en alusiones y correspondencias, “todo tiene su significado, todo produce el máximo efecto.”⁵⁹⁴ El significado para Artaud no sería ya tanto un asunto de lenguaje como de insistencia. Cuando algo produce su máximo efecto, cuando algo es máximamente, entonces encuentra su significado. Los máximos signos serían entonces aquellos que estuvieran a la altura de los tiempos, no los que combatieran el caos y los flujos, como quería Lindsay, sino los que significaran sin cerrar jamás su significado, los que fluyeran sin descanso, los que abrazaran la no-clausura. “Lo que este teatro nos hace tangible y nos da en signos concretos es menos asunto de sentimientos [emociones codificadas] que de inteligencia”, dice también Artaud, “y por caminos intelectuales nos introduce en la reconquista de los signos de lo que es.”⁵⁹⁵ Lo que Artaud está buscando es despertar un tipo de pensamiento que nos devuelva el mundo inmediato sin pasar por el lenguaje. Un tipo de pensamiento que se enlace con la acción misma del pensar, con el proceso: “Cabe preguntarse, en otros términos, si [el teatro; si el cine] es capaz no de precisar pensamientos, sino de *hacer pensar*”⁵⁹⁶.

⁵⁹⁴ *Ibid.* (p. 67)

⁵⁹⁵ *Ibid.* (p. 73)

⁵⁹⁶ *Ibid.* (p. 80)

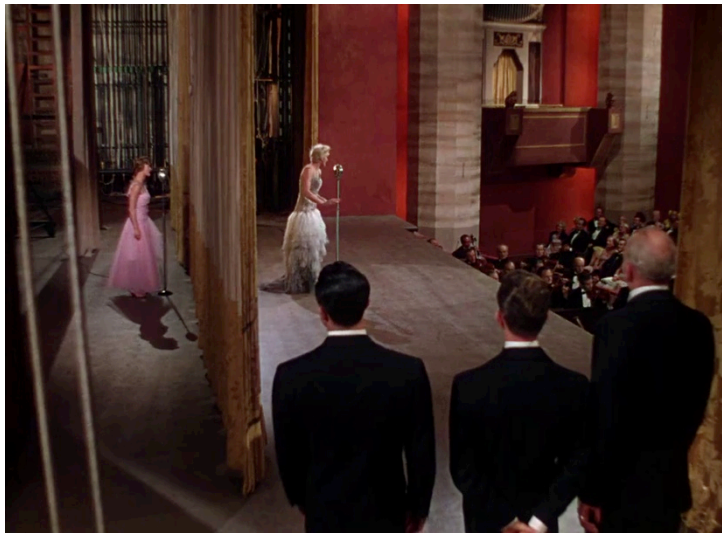
4.3 El actor digital

«¿Cómo podría demostrar que yo soy mi propio cuerpo?»

Haruki Murakami

1Q84

Hay en *Contando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) toda una reflexión a propósito del tránsito de un cuerpo sobresignificado a la estilización de los comportamientos en el cine clásico de Hollywood. Los cuerpos nos hacen señas y de ellos demandamos signos, pero los inicios de la historia del cine están marcados por la necesidad de que el cuerpo no sólo nos haga señas sino que se cargue de significación. De los cuerpos del primer cine se demandan significados, se quiere que signifiquen, que comuniquen lo que la voz no puede aún comunicar. El tránsito del cine mudo al cine de cuerpos parlantes es también un proceso de despojamiento del cuerpo lastrado por el peso de la palabra.



Cuando caiga el telón, el cuerpo mudo dará paso al cuerpo clásico.

Esta imagen en la que Debbie pone voz desde las sombras a Lina Lamont epitomiza lo que para muchos fue el tránsito del mudo al sonoro: el alzamiento de un telón tras el cual se hallaba un incremento de realidad en la representación

cinematográfica. El cuerpo del cine mudo soporta sobre sí todo el peso de la palabra. Las muecas, los excesos interpretativos, el gesto histérico... Frutos de la necesidad lógico-comunicativa que fuerza al cuerpo a *hablar*. El sonido supone una liberación del cuerpo. Ya no necesitaba hablar, para eso ya está la boca. El rostro, como lugar de la boca y la mirada, será a partir de entonces “ese lugar de imágenes en el que el sentido se inscribe fugitiva y superficialmente para poder circular”⁵⁹⁷.

A partir de entonces “lo que caracteriza a todos los actores de Hollywood —también a sus actrices— es que su cuerpo, ágil, bien adiestrado, bien alimentado, bien vestido también, pasa, la mayoría de las veces, desapercibido, en un amable *no man's land* de la corporeidad en el que se escabulle sabiamente intentando no llamar demasiado la atención.”⁵⁹⁸ Este cuerpo clásico se ha liberado de la sobresignificación hasta tal punto que se convierte en un cuerpo intercambiable y universal. Un cuerpo ya no lastrado con las cargas del significado sino al que se adhieren las funciones del significante. Sometido a una gestualidad fuertemente codificada, fuertemente estructural, el cuerpo clásico aún dista mucho de ser un cuerpo cotidiano. Sus gestos, sus comportamientos ya no sobrellevan la carga de la palabra pero reflejan definidamente cualidades psicológicas estereotípicas o estatus sociales: “está ahí en lugar de cualquier otro cuerpo que el espectador quiera superponerle o sustituirle (el suyo, el de su «raza», de su clase, de su tipo).”⁵⁹⁹

La película de Donen y Kelly es un catálogo de los distintos sistemas gestuales por los que pasa el cuerpo cinematográfico en la época. Tras el fracaso del primer intento de hacer una película sonora, en el que el público se revela contra la artificiosidad gestual de los actores, Don da con una solución perfecta: convertir la película en un musical. El cine musical todavía arrastró durante tiempo la herencia amanerada de los espectáculos teatrales de Broadway, de ahí que, a nivel gestual, el musical sirva de puente idóneo entre el mudo y el sonoro. En *Cantando bajo la lluvia* todo esto se retrata mediante planos largos y abiertos en los que podemos percibir con claridad todos los registros gestuales: la ampulosidad y resonancia de la mímica del cine mudo; la mayor sutileza gestual que

⁵⁹⁷ AUMONT, Jacques, *op. cit.* (p. 55)

⁵⁹⁸ *Ibid.* (p. 54)

⁵⁹⁹ *Ibid.*

acompaña al histerismo dialogado de un cierto sonoro; la elocuencia festiva y romántica del género musical.



Del cuerpo mudo al cuerpo parlante, vía el musical.

Paralelamente al cuerpo del cine clásico, aparecen otro tipo de cuerpos que reclaman cierta presencia al rostro –centro ya de la representación–, cuyos gestos remiten, no tanto a sistemas reglados –o no sólo a ellos–, sino a ámbitos pulsionales. Ya lo vimos cuando hablamos de *L'Atalante* y de cómo la línea trazada por Jean Vigo desemboca en las experiencias filmicas de John Cassavetes, Philippe Grandrieux u Olivier Assayas. Son cuerpos que emergen desde una vitalidad demasiado clara o demasiado oscura que los sistemas reglados quieren obviar pero que se rebela contra estos hasta el punto de definir su propio cine, el cine del cuerpo. Estos cuerpos ya no cargan con un exceso de significado –pues no cumplen las funciones del discurso–, tampoco son cuerpos universales e intercambiables con funciones meramente estructurales, se retrotraen a un estado del signo en el cual éste no es aún símbolo –en términos de Peirce–, sino meros índices que señalan hacia otro lugar, “derivaciones” –como diría Deleuze– en medios reglados de “un sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos.”⁶⁰⁰

A las pulsiones se puede acceder de varias maneras, la más extrema de las cuales quizá sea la hipnosis. Raymond Bellour, en *El cuerpo del cine*⁶⁰¹, define a un cineasta como Philippe Grandrieux como un hipnotista, ya que nos arrastra con su puesta en escena (oscuridad, uso del sonido, abstracción de las formas) hacia un estado onírico

⁶⁰⁰ DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, op. cit. (p. 180)

⁶⁰¹ BELLOUR, Raymond, *El cuerpo del cine*, op. cit. 2013.

acentuado o hipnótico más que a un despliegue narrativo. Ciertamente es que la teoría de cariz psicoanalítico ha estudiado cómo la hipnosis y el cine tienen mucho en común y en este vínculo pueden aparecer los comportamientos más extraños. Werner Herzog llevó al límite esta comunidad en *Corazón de cristal* (*Herz aus Glas*, 1976) en la cual no es sólo el cuerpo que mira el cine el que se sume en una especie de trance pulsional, sino los cuerpos filmados los que están en trance. Allí Herzog llevaba la hipnosis directamente al terreno de la puesta en escena y los cuerpos filmados viajaban a esa región preconscious en la que son meramente un autómatas.

Pero es en Bresson donde el cuerpo-autómata encuentra su mayor sistematización, no ya sumido en un estado de trance sino llevado por el agotamiento y la repetición al despojamiento más radical. Este despojamiento tiene que ver con un ideal de precisión que, como dice Jacques Rancière en *Las distancias del cine* tiene que ver, ciertamente no ya con el lenguaje heredado del cine clásico, pero tampoco con una huida de todo lenguaje, sino con la lengua de imágenes que Bresson quiere crear. Sin embargo, el punto límite al que los modelos de bressonianos llegan es también el punto de fisión de su puesta en escena, el fracaso del proyecto del cinematógrafo y la disgregación implícita en su máxima consistencia.

Bresson habla, en *Notas sobre el cinematógrafo*, de cómo la fragmentación es indispensable para romper la idea de representación que domina lo que él llama “teatro filmado”:

“Es indispensable, si no se quiere caer en la REPRESENTACIÓN.

Ver a los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar las partes. Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia.”⁶⁰²

Sin embargo, Rancière pone en duda que esta fragmentación siga un principio anti-representativo. “Y ello porque el corazón de la lógica representativa es la idea de un todo en el que las partes están perfectamente ajustadas.”⁶⁰³ Bresson “somete cada fragmento visual a una doble condición: es una parte de la acción que retiene de un

⁶⁰² BRESSON, Robert, *Notes sur le cinematographe*, París, Gallimard, 1995. (pp. 93-94) Citado en RANCIÈRE, Jacques, *Las distancias del cine*, op. cit. (p. 55)

⁶⁰³ RANCIÈRE, Jacques, *Las distancias del cine*, op. cit. (pp. 55-56)

cuerpo sólo la parte contenida por la acción –una mirada, las manos, los pies⁶⁰⁴... Y es un trozo de lengua tal y como la entiende Bresson: una palabra que toma sentido sólo en relación con otra. Pero esta relación, tal y como la concibe, se remite a un dispositivo estímulo-respuesta.”⁶⁰⁵ En este sentido, la fragmentación tal y como la entiende el director francés no supone tanto una heterogeneidad de las partes o una exploración de lo no conjuntable como una redistribución de elementos estructurales que componen un nuevo lenguaje.

“La fragmentación [bressoniana] no es, pues, un principio de antirrepresentación. Al contrario, anula las suspensiones de la acción, esas distensiones temporales, esas rupturas de la causalidad mediante las cuales la literatura se había emancipado de la lógica narrativa. La revolución literaria había roto la lógica funcional de los encadenamientos narrativos. La fragmentación bressoniana impone, al contrario, un principio de hiperfuncionalidad.”⁶⁰⁶ Su ambición era desnudar a los cuerpos de toda legibilidad adicional para reducirlos a las partes implicadas en la acción, significados puros, significantes puros de un significado y uno solo. La precisión es el ideal bressoniano, la simplicidad en la búsqueda de un lenguaje de las imágenes claro y distinto, sin interferencias. La extrañeza ante los comportamientos de los modelos en Bresson viene justamente porque los cuerpos habitualmente hacen más de lo que dicen. En Bresson, en cambio, los cuerpos tienden a hacer lo que dicen, justamente. Su hacer y su decir son uno.

De ahí que el método bressoniano supusiera una verdadera tortura para sus actores, sometidos a decenas de repeticiones de las mismas tomas en pos de una inexpresividad derivada del constante retorno de lo mismo. No es difícil imaginar a Bresson constantemente insatisfecho con lo que conseguía de los cuerpos, y aceptando en cierto momento una toma definitiva como solución de compromiso. El modelo

⁶⁰⁴ Habría todo un trabajo por hacer que excede los objetivos de este ensayo a propósito de ciertas cinematografías que reestructuran el lenguaje cinematográfico en función de una desviación de su centro expresivo, situado en el rostro en el cine más convencional. El caso de Bresson es paradigmático, ya que para él los centros estéticos son otros –como dice Rancière las extremidades como operadoras de acciones y el rostro sólo como lugar de la mirada– y construye su lenguaje en torno a ellos. Pero también el cine pornográfico sería un caso específico de estas desviaciones, ya que en él la función del rostro es absolutamente secundaria en relación a los genitales.

⁶⁰⁵ RANCIÈRE, Jacques, *Las distancias del cine. op. cit.* (pp. 56-57)

⁶⁰⁶ *Ibid.* (p. 58)

bressoniano es lo más cercano que jamás un cuerpo ha estado de ser un signo en sentido saussuriano, lo más cerca que en un cuerpo nunca estuvieron el significante del significado.

Sin embargo, esta cercanía no deja de ser un *toque* y no una asimilación. La del cuerpo y el signo es una relación no exenta de fricciones ya que, también en Bresson, el cuerpo “añade” en el cine a la narrativa literaria. Si, por un lado, el cineasta muestra un especial cuidado en vaciar “la pantalla del recargamiento literario”, también es cierto que “es la actuación de los cuerpos hablantes lo que debe devolver a la visibilidad el espesor perdido.”⁶⁰⁷ El problema es que el cuerpo siempre añade de más, siempre hace señas cuando sólo se le exige significar, de ahí las dificultades para hacer que sus actores dejen de actuar y “modelen”.

Los cuerpos de Bresson “hacen señas” en su extrañeza. Esos cuerpos que deberían darnos la claridad de unos significados, se desenvuelven ante nosotros como un interrogante. Ellos, que debían mostrar una verdad más allá de los límites del discurso hablado –Bresson no deja de oponer su cinematógrafo al “teatro filmado”– acaban “manifestando más bien una fuerza de opacificación. [...] Ese cuerpo hablante que se sustrae al trayecto lineal de los intercambios arruina, asimismo, el proyecto de la «lengua de imágenes». Su contra-actuación impide que la imagen se identifique con un elemento lingüístico y que el plano sea simplemente ese trozo de lengua y de narración que se encadena con otro plano.”⁶⁰⁸ Esa contra-actuación de los cuerpos es su tendencia a hacer señas, su tendencia a poner en circulación la significancia, más allá de los significados concretos.

Este peligro que conllevan los cuerpos, su típica resistencia al lenguaje, la analiza también Rancière en las películas sobre filósofos hechas por Rossellini para la televisión. “Querer dar cuerpo en la pantalla a la palabra del filósofo equivale a correr el riesgo de ver, inversamente, cómo la palabra y la imagen se acusan mutuamente de incapacidad. [...] Entendido estrictamente, ¿acaso el retrato del filósofo no es el retrato de un cuerpo que sustrae a la vista el pensamiento que contiene?”⁶⁰⁹ Es como si el cuerpo impusiera su presencia a la especulación discursiva, menos atada al aquí y ahora y orientada

⁶⁰⁷ *Ibid.* (p. 20)

⁶⁰⁸ *Ibid.* (p. 65)

⁶⁰⁹ *Ibid.* (p. 92)

esencialmente a la perpetuación y el intercambio. En este sentido, el caso de Sócrates sería el contrario a Descartes. Al hacer del “sólo sé que no sé nada” su máxima fundamental, “se vuelve el portavoz de su propia imagen”⁶¹⁰. Renunciando, pues, al discurso, el pensamiento de Sócrates se adueña de su cuerpo.

Esta dificultad o este peligro no prohíbe a Rossellini encarnar la esencia filosófica de los pensadores que le interesan, y en opinión de Rancière lo consigue ya que no se queda en la mera ilustración ni en la mera rememoración histórica. El triunfo de Rossellini consiste en evitar poner en boca del actor el pensamiento del filósofo y, en lugar de esto, “inscribir su pensamiento en un universo material, hacer surgir su pensamiento de ese mismo universo como una manera de interpretar y de actuar en él.”⁶¹¹ Hacer que la encarnación del filósofo no se limite a repetir frases célebres, sino que de alguna manera se rebele contra ese pensamiento mismo. Que la filosofía surja no a favor de la realidad sino *a pesar* de ésta: “Lo que se necesita es, más bien, que el mismo cuerpo que soporta su pensamiento se rebele contra la expresión.”⁶¹²

Rancière observa que los filósofos de Rossellini, o bien están enfermos (Pascal), o bien la pereza y la indolencia los mantiene en la cama hasta el mediodía (Descartes): “El buen régimen de concordancia entre el cuerpo historiado y la idea resulta ser el régimen del cuerpo parado, captado por la pereza o la enfermedad.”⁶¹³ Como resultado, el pensamiento no se da en la comunicación, en la disertación ni en el predicamento. Rossellini pone en escena, no un pensamiento que sobreviene como consecuencia, sino un auténtico trabajo *a la contra*.

Una de las cualidades más importantes de la imagen digital es su multiplejidad. La antigua imagen conviviendo con la nueva imagen, gestos tan distintos compartiendo espacio y tiempo, en los que tienen cabida las duraciones más aceleradas y las exploraciones más detalladas de la duración (como *Five* [2003] de Abbas Kiarostami o *West of the tracks* [*Tie Xi qu*, 2002], de Wang Bing). Imágenes artificiales, pero también imágenes que quieren reencontrar la realidad bruta. Lo heterogéneo como característico

⁶¹⁰ *Ibid.* (p. 94)

⁶¹¹ *Ibid.* (pp. 94-95)

⁶¹² *Ibid.* (p. 100)

⁶¹³ *Ibid.* (p. 102)

de lo digital. Consecuentemente, hoy coexisten todo tipo de funciones significantes en el cuerpo. Hay cuerpos clásicos, cuerpos sobresignificantes (como, por ejemplo, en *The artist* [Michel Hazanavicius, 2011]), cuerpos danzantes, cuerpos pulsionales (como los de Grandrieux)...

Sin embargo, hay dos tipos particulares de corporalidad que encuentran en el cine contemporáneo, arraigado en la cultura digital, su máxima expresión y desarrollo. El primer tipo ha sido señalado por muchos teóricos: la nueva maleabilidad y fluidez adquirida por los cuerpos heroicos del cine de atracciones. Sin embargo, hay toda una dimensión de estos cuerpos que la heredan del cine analógico. Ya pusimos ciertas pegas a la caracterización de estos superhéroes como totalmente ligeros o ingravidos⁶¹⁴. Los cuerpos hipertrofiados del nuevo Batman o del nuevo Superman, incluso el trabajo con el ralenti en películas como *300* (Zack Snyder, 2006) o *Los Vengadores: la era de Ultrón* (*Avengers: Age of Ultron*, Josh Whedon, 2015), aproximación a la materialidad de la viñeta impresa desde la imagen digital, son signos suficientes para que la ligereza o la inmaterialidad no sea los únicos trazos característicos de los nuevos cuerpos digitales, sino que también lo sean sus contrarios. La presencia física que actores como Daniel Craig o Henry Cavill otorgan a sus personajes (James Bond y Superman respectivamente) con respecto a sus predecesores es la prueba de la importancia de la densidad corporal en el seno mismo de la industria.

Inmaterialidad-materialidad, ingravidez-volumen... El cuerpo de Ethan Hunt, protagonista de *Misión imposible* (*Mission: Impossible*, Brian de Palma, 1996), que analiza Sergi Sánchez en su obra es la cuna dialéctica de estas contradicciones, un cuerpo “dividido entre dos patrias, el mundo analógico y el mundo digital.”⁶¹⁵ Como el Nick Hathaway en *Blackhat*, Hunt es “un hombre que huye hacia la nada, un estado de transición entre lo que dura y lo que se evapora. Es un cuerpo a cámara rápida, que difumina sus límites mientras viaja a través de la aldea global como si el mundo se

⁶¹⁴ A este respecto, para Sergi Sánchez “que los cuerpos venzan las leyes de la física en su enfrentamiento con la verticalidad no es más que un síntoma de la lucha entre lo emergente y lo dominante, entre una posibilidad de cambio y la fuerza de resistencia de un pasado que se niega a dar su brazo a torcer.” SÁNCHEZ, Sergi, *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013. (p. 234)

⁶¹⁵ *Ibid.* (p. 231)

desplegara como un ciclorama a sus espaldas.”⁶¹⁶ No obstante, no es sólo este hombre elevado a la categoría de héroe el que se halla a caballo entre dos mundos, sino que los superhéroes de pleno derecho lo están también, cuerpos digitales “divididos entre dos patrias”. Por un lado una mayor velocidad, capacidad de desplazamiento y mutabilidad. Por otro, un volumen cada vez mayor, cada vez más músculo, más carne. Y entre esas contradicciones constitutivas se encuentra también la del movimiento y el sentimiento. Los héroes contemporáneos se debaten entre la pura cinestesia y la emoción melodramática.

Bien mirado en el primer cine no todo era sobresignificación de los cuerpos. Había también un tipo de corporalidad que se entregaba a la pura energía cinética, a la acrobacia, a la pirueta. Son los mejores momentos de Buster Keaton, aquellos en los que se juega el tipo por el puro placer del movimiento. Pues bien, el cuerpo del *blockbuster* digital se debate entre el movimiento incesante en plano general, herencia del primer cine, y la emoción sentimental en el rostro en plano corto, que podemos encontrar también en el primer cine pero supone el centro representativo del cine clásico.



Keaton rodando ladera abajo
en *Siete ocasiones*



El triángulo amoroso de *Al este del Edén*
(*East of Eden*, Elia Kazan, 1955)

Esta escisión interna del cuerpo se evidencia si comparamos las dos secuencias canónicas en las que el cine reciente ha trabajado la asimilación del cuerpo en el mundo digital: la digitalización de las expresiones faciales de Robin Wright en *El congreso*, de Ari Folman, y la secuencia de *motion capture* de *Holy Motors*, de Leos Carax. En *El congreso* es la imagen clásica la que quiere apresar el cuerpo, captar la expresión de sus emociones para recrearlas artificialmente. De ahí la insistencia en el rostro. Se trata de

⁶¹⁶ *Ibid.*

capturar la imagen-afección, el arma más potente del cine clásico para actuar sobre los cuerpos que miran el cine: las emociones sentimentales⁶¹⁷, los afectos reconocibles y codificados que permitan al cine comercial poner en juego sus cuerpos-significante.



La secuencia de *Holy Motors*, en cambio, está construida bajo la influencia de otro tipo de corporalidad, hija de la aceleración temporal de lo contemporáneo pero en connivencia con las ambiciones cinemáticas del primer cine, un cine que no atiende tanto a las expresiones del rostro como a las acrobacias y a las torsiones del cuerpo.



Es cierto que, como dice Sergi Sánchez, en el *motion capture* “se aísla al actor del entorno de rodaje, se le abstrae del decorado para que interprete a su personaje desde la desnudez más absoluta, casi como si estuviera en un escenario teatral, sin un contexto al que agarrarse. El director controla hasta el más ínfimo detalle de la interpretación del actor, la envasa al vacío para devolverla transformada en una porción de animación integrada o en una realidad profilmica o en un relato recreado completamente por medios

⁶¹⁷ La escena de digitalización del rostro de Wright demuestra hasta qué punto al cine comercial no le interesan en absoluto las “emociones intensivas” o los estados intermedios del afecto y la emoción que estudia Bellour. “Venga, dame una buena risa”, le dice el técnico a Wright, “eres feliz. Feliz.” Ese tipo de expresiones clasificables son las que importan a la productora. Por lo tanto, la herramienta esférica en la que la actriz está inserta sólo “digitaliza” cuando ella ha logrado esos estados identificables de la emoción.

digitales.”⁶¹⁸ En cuanto a la emoción, el *motion capture* tiende a enlazar la expresión y los comportamientos, a convertirlos en signo de un código de las relaciones humanas con el que estructurar un relato. Pero en cuanto a ese otro cine hijo de la cinestesia primigenia, lo importante no es tanto si el control del cineasta es soberano o si el azar, por contra, domina la puesta en escena, sino el incremento mismo de movimiento, su intensificación, independientemente de su artificialidad o naturalidad. El movimiento, más allá del móvil, como puro movimiento.



Denis Lavant en *Mala sangre*



Lavant, veintiséis años después,
en *Holy Motors*

En esta secuencia de digitalización corporal, Carax parodia una escena de *Mala sangre*, su segundo largometraje, concretamente aquella en la que Alex corría por la calle presa del puro estallido de las emociones al ritmo del *Modern love* de David Bowie. No obstante, en *Holy Motors* el éxtasis cinético se interrumpe por la caída del personaje, no sabemos si debido a las carencias físicas del cuerpo de un actor vencido ante el peso de los años o a que el director-guionista quiere incidir en la artificiosidad imposible de este tipo de escena en el cine digital –o ambas. Pero lo cierto es que el movimiento digital tomado aisladamente, más allá del envoltorio paródico, es similar al de la película analógica, incluso podríamos decir que, artificioso o no, en la imagen digital hay un movimiento añadido en la aparición progresiva en el fondo de los cuadrantes de color que acompañan al personaje en su carrera.

¿Qué diferencia hay entre el movimiento “real” y el movimiento “artificial”? ¿Era el movimiento previo al digital más “real” o una construcción igualmente “artificial”,

⁶¹⁸ SÁNCHEZ, Sergi, *op. cit.* (p. 239)

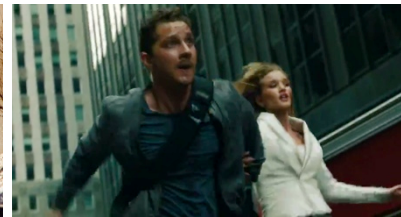
aunque por otros medios? Es más, ¿real o artificial son conceptos que tengan que ver con el movimiento? La cuestión de fondo no es si el movimiento digital ha perdido consistencia o autenticidad, ya que el movimiento como tal es refractario a esos conceptos. Más allá de eso, lo que sucede hoy es que el incremento de maleabilidad y mutabilidad de la imagen ha resucitado todas las potencias del movimiento que los primeros teóricos del cine –desde los futuristas hasta Germaine Dulac– alabaron del nuevo arte, hasta el punto de que las necesidades de verosimilitud o la profundidad de la trama⁶¹⁹ se ven sobrepasadas por la ambición de los cuerpos de correr más, de moverse más en todas direcciones. El movimiento en buena parte del cine digital ha adquirido un valor absoluto, se ha desprendido de toda necesidad de justificación. Los personajes no se mueven para cumplir con un propósito, su propósito es moverse, fluir en todas direcciones.



La isla
(*The island*,
Michael Bay, 2005)



Transformers
(Michael Bay, 2007)



Transformers:
Dark side of the Moon
(Michael Bay, 2011)

Cuando uno piensa en los personajes femeninos de las películas de Michael Bay, al recordar a Scarlett Johansson en *La isla* la imagen que nos asalta es la de un cuerpo que corre, arrastrada por su compañero, que también corre aunque al menos lleva el peso de la acción –leve– de la esquemática trama. En el cine contemporáneo no existen funciones o momentos narrativos de los cuerpos y momentos en los que éstos se entregan al puro movimiento, sino que existen cuerpos que simplemente se desplazan, presas de un

⁶¹⁹ Para Fredric Jameson la práctica desaparición de la trama en gran parte del cine comercial es síntoma de lo que él llama “desaparición de la temporalidad”: “la reducción al cuerpo y al presente.” (JAMESON, Fredric, *El postmodernismo revisado, op. cit.*, p. 33) Pero, lo cierto es que esta ausencia de trama no atenta contra el tiempo *per se*, sino contra una cierta idea de tiempo derivada de la concatenación causa-efecto. La privación de vínculos argumentales abre la puerta a temporalidades no convencionales.

flujo vital irrefrenable, constantemente en la huida, rescatados en el último momento mientras caen al vacío, hijos de la cinestesia vertiginosa del primer cine, del cine de Buster Keaton. Estos cuerpos que corren, que se desplazan, cuya única ambición es desplazarse, existen abandonados al puro flujo de la deriva conspirativa, son signo en lo visible de la conspiración invisible.

El segundo tipo singular de corporalidad dentro del ámbito digital es aquel cuerpo que habíamos llamado cuerpo “mudo”, el cuerpo que no contesta pero hace señas. Es como si el cuerpo-signo de la conspiración en las películas de los años 70 se hubiese independizado de la trama, hubiese adquirido consistencia propia, y campase a sus anchas por todo el cine. Sigue siendo el cuerpo que arranca la imagen de la figuración y la narración, que interrumpe la deriva normal de los acontecimientos, índice de un reverso ciego al que no podemos acceder. Lo curioso es que este cuerpo en el cine contemporáneo adquiere dos formas: por un lado esos cuerpos que corren, que no dejan de desplazarse y en los que el movimiento se vuelve movimiento abstracto, puro movimiento –no resulta difícil desorientarse en las escenas de movimiento extremo del cine de acción, escenas que adquieren un nivel de abstracción, de no-figuración sustantivo–; por otro lado, aquel tipo de cuerpo que no es presa fácil de la deriva conspirativa, sino que se resiste a la conspiración siendo él mismo conspirativo, el cuerpo que es en sí mismo una conspiración. Efectivamente, por un lado el cuerpo-síntoma de la deriva conspirativa del sistema, de los flujos de capital, de los flujos tecnológicos y de información que subyacen lo colectivo; por otro el cuerpo resistente, el cuerpo que se detiene ante esos flujos porque los domina –Hathaway observando a su alrededor, tomándose su tiempo para, simplemente, observar en *Blackhat*–, el cuerpo atravesado por flujos de afectos –*love streams*, que diría Cassavetes–, signo de una conspiración de afectos. Hay, pues, dos maneras de relacionarse con la gran conspiración de imágenes: entregarse o resistir, fluir a una velocidad a la altura del vértigo imaginario o resistir en la apatía, la indolencia, el laconismo e, incluso, la enfermedad. Los cuerpos en perpetuo movimiento, cuerpos colectivos como los del cine clásico –ya que son signos de la conspiración colectiva–, indiferentemente Scarlett Johansson, Megan Fox o Rosie Huntington-Whiteley, cuya única función es escapar cabalgando el flujo veloz de la imaginaria post- o hiper-moderna y los cuerpos que resisten, que no se entregan, que son

en sí mismos conspiraciones o signos de una conspiración no ya colectiva sino individual, cuerpos singularizados en extremo, totalmente ajenos a la universalidad de los actores clásicos: el “quasimodesco” Joaquim Phoenix, el lacónico Bill Murray, el hierático Takeshi Kitano, la apática Shu Qi o la ya desensualizada Scarlett Johansson de Jonathan Glazer. Todos estos cuerpos no son ni ordinarios, ni pulsionales, ni sobresignificantes, sino más bien todo lo contrario: cuerpos carentes de significación. Cuerpos opacos, que no contestan, no hablan, sólo hacen señas. Pero signos de la conspiración colectiva unos –intercambiables y en continuo movimiento– y conspiraciones en sí otros, cuerpos ilegibles –que huyen de la figuración y la narración– pero motor de la legibilidad, encarnación de interrogantes perpetuo.



El cuerpo tras el cuerpo tras el cuerpo...

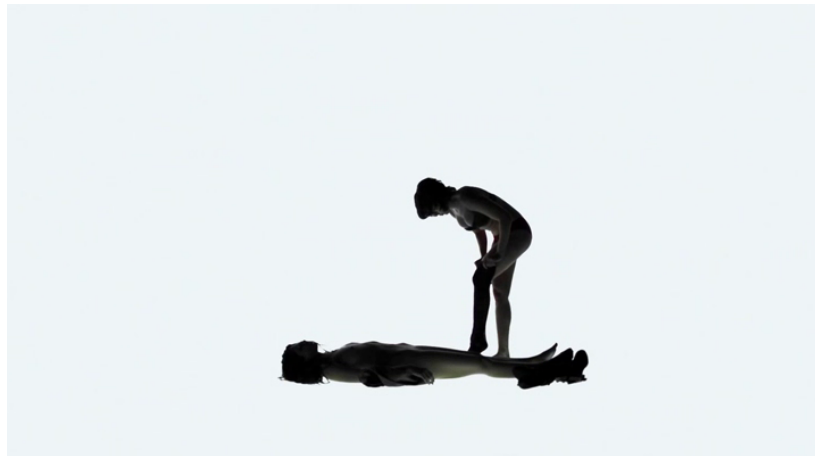
Al alzarse el telón de la ilusión en *Cantando bajo la lluvia* el cuerpo mudo dio paso al cuerpo clásico. Tras la “muerte” del cine clásico, o de la forma clásica de ver y hacer cine, lo que aparece es una conspiración de cuerpos que no responden: *Goodbye, Dragon Inn* (Tsai Ming Liang, 2003). En el plano en que la acomodadora observa la pantalla en la que discurre la última proyección desde una sala adyacente, Tsai Ming-Liang opone dos tipos de cuerpo: el cuerpo activo codificado del cine clásico y el cuerpo extraño o asignificativo. Lo que hay tras la ilusión del clasicismo, el cuerpo más real que la realidad misma, es un puro signo sin significado, puro signo de sí, pura presencia de cuerpos que no quieren decir más que lo que ellos son.

Los cuerpos mudos del cine contemporáneo son tanto cuerpos “enfermos”, a la contra –como los cuerpos de las películas filosóficas de Rossellini–, como cuerpos irreductibles a la significación, refractarios al lenguaje –entregados al punto límite que señalaban los modelos bressonianos. El modelo bressoniano, en realidad, está cerca del actor de cine mudo: en lo que uno es sobresignificación en el otro es despojamiento, pero en ambos el peso de la significación ahoga la expresividad del cuerpo. El cuerpo del cine mudo tiene que decir demasiadas cosas, el cuerpo bressoniano una sola, pero solo puede decir eso. El cuerpo contemporáneo, en cambio, es verdaderamente mudo, se ha liberado del lastre del significado, como los cuerpos que el muchacho japonés encuentra por los pasillos de un cine del cual nadie llora su desaparición. Los cuerpos ya no responden a las peticiones que se le hacen, sino que generan más interrogantes. Son cuerpos sin más actitud que el desvío, que no tienen más propósito que evitar o escabullirse.



Cada vez más encontramos personajes que no son sino espejos que devuelven un vacío o, a lo sumo, una interrogación. El cuerpo no como vehículo de información sino como interrogante, como divergencia del sentido. “¿Dónde colocar el cuerpo cuando el telón de fondo donde incrustarlo no es más que un conjunto de hologramas, una realidad

que está en peligro de extinción?”⁶²⁰, se pregunta Sergi Sánchez. Y para alguien como Jonathan Glazer, en películas como *Reencarnación* (*Birth*, 2004) y, muy especialmente, *Under the skin* (2013), esta pregunta sería equivalente a “¿cómo puedo generar el mayor nivel de desasosiego, incomodidad y angustia?” Porque situar al cuerpo en lo real significa desplegar ahí sus potencias, contra la sistematización y las ideas fijas. Como cuando en *Under the skin*, aparecen esos espacios indeterminados de iluminación imposible, espacios de una realidad extinta que recuerdan a los entornos digitales de *The Matrix*, aunque en aquélla estos lugares se llenaban rápido, mientras que en la película de Glazer permanecen vacíos, plenos de potencias no actualizadas.



“I can’t get him out of my system...”, decía exactamente la frágil Anna en la versión original de *Reencarnación*. El cuerpo es justamente lo que la va a sacar de su *sistema*, el cuerpo de Sean, otro de estos cuerpos mudos, que no hace nada más que estar, cuya sola presencia ya desarticula las vidas de los que le rodean porque a la vez es Sean y no lo es: con la indecibilidad como principio. El cuerpo de Sean es un *doble*, que diría Artaud, encarnación de una crueldad que arranca la narración de los significados demasiados claros. “Para mí las ideas claras, en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas.”⁶²¹ Sean es la encarnación de ideas vivas, quizá demasiado vivas para que la lógica de una familia tradicional pueda entenderlas, ni siquiera para que el

⁶²⁰ SÁNCHEZ, Sergi, *op. cit.* (p. 234)

⁶²¹ ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, *op. cit.* (pp. 45-6)

psicoanálisis pueda entenderlas –perplejidad total del analista–, ideas que sacan a todos de sus sistemas, que atentan contra toda sistematización.

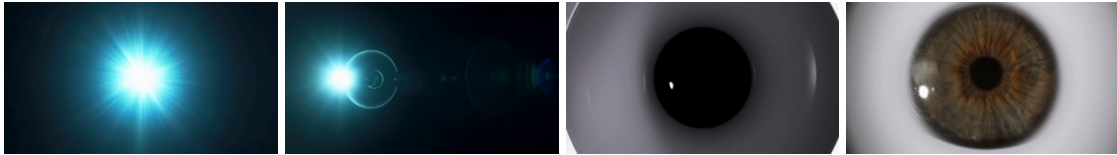


Sin embargo, el mayor nivel de desasosiego se produce cuando la imagen del cuerpo mudo es una imagen reflejante. “The closest you see of the alien in this film, as far as I’m concerned, is an entirely black screen”⁶²², dice Jonathan Glazer de su *Under the skin*, que da comienzo con un minuto de pantalla negra y en la que abundan las pantallas en negro. Una pantalla en negro es, por supuesto, un espejo. Lo “alien”, lo verdaderamente “otro”, es nuestra propia imagen en el espejo (de ahí que Glazer esté tan obsesionado con los reflejos y con pasar al otro lado)... Lo extraño, lo extranjero, está “bajo la piel”, en nosotros, y no es sino ese cuerpo mudo, de una opacidad y frialdad metálicas, cuyas señas nos asustan pues somos incapaces de reducirlas a mensajes simples.



⁶²² ROMNEY, Jonathan, “Unearthly stranger”, entrevista a Jonathan Glazer en *Sight and Sound*, n° 4, vol. 24, abril 2014. (p. 27)

Tras el plano negro la película muestra la construcción de un ojo⁶²³. Hay, pues, también una apelación a la videncia. “In early drafts, we had the creation of her body and her tongue doking into her mouth, images where you saw much more of her construction, and even her training. It became one scene –it became distilled into the most important image, which is the construction of her eye.”⁶²⁴ De hecho, Glazer insiste: “I was looking for the thing in the book that I was interested in, and it became clear with time that it was the perspective –*her*, the lens– that spoke to me.”⁶²⁵ La cuestión se dirime pues en el punto de vista de ella, que no es sino el punto de vista de quien nos mira desde fuera y desde dentro a la vez.



La construcción del ojo en *Under the skin*

La película lleva al extremo una tendencia que deriva del vidente deleuziano pero se opone a éste en que para él el mundo ya no es intolerable, sino más bien le resulta indiferente. Una de las grandes diferencias entre la película y la novela es justamente la actitud de la protagonista. En la novela de Michel Faber⁶²⁶, el personaje es mucho más visceral, más emocional. La propia construcción de su prosa, que accede a los pensamientos del personaje, posibilita también una mayor proximidad por parte del lector al mismo. En cambio, en la película, Johansson actúa con una neutralidad y, a la vez, una ingenuidad pasmosas. Transita por las calles como si no fuera por ellas, como si viera una película, y su mundo interior nos es totalmente extraño hasta que su compasión por los terrícolas aparece. Entonces la protagonista hace intentos por tener un cuerpo que no tiene –probando la comida convencional e, incluso, practicando sexo–, un cuerpo

⁶²³ “It’s hard to shake off the idea that the film begins by staring at *us*”, dice Jonathan Romney en su introducción a la entrevista con Glazer, incidiendo en la naturaleza especular de la película. (ROMNEY, Jonathan, *art. cit.* p. 24)

⁶²⁴ *Ibid.* (p. 26)

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ FABER, Michel, *Bajo la piel*, Barcelona, Anagrama, 2002.

cotidiano, hasta que sus intenciones la hacen parecer a manos de los mismos cuerpos que intenta comprender.

Los personajes interpretados por Bill Murray en sus películas más recientes, en general todos los personajes de las películas de Jim Jarmuch, la Shu Qi de *Millennium mambo* (*Qian xi man po*, 2001) y el Tadanobu Asano de *Café Lumière* (*Kôhî jikô*, 2003), ambas de Hou Hsiao Hsien, los personajes de *2046* (2004) de Wong Kar Wai y los de las películas del ya citado Tsai Ming Liang, por citar algunos de los más influyentes, ya no consiguen asimilarse a la colectividad de lo cotidiano, son descendientes de la incapacidad de actuar en un mundo que les sobrepasa –que determinaba los comportamientos de los videntes de la imagen-tiempo– pero al abrigo de la indiferencia y el aturdimiento producidos por la deriva imaginaria en la que la contemporaneidad está inmersa, y que Godfrey Reggio puso en primer plano en *Evidence* y *Visitors* (especie de contraplano *avant la lettre* de la película de Glazer).

El ojo de Glazer es ya un ojo que no ve, cegado por la época de la espectacularidad digital, igual que cegados están los hombres a los que Johansson se dirige en su circulación por las calles escocesas, incapaces de reconocerla cuando se muestra en todas sus dimensiones.



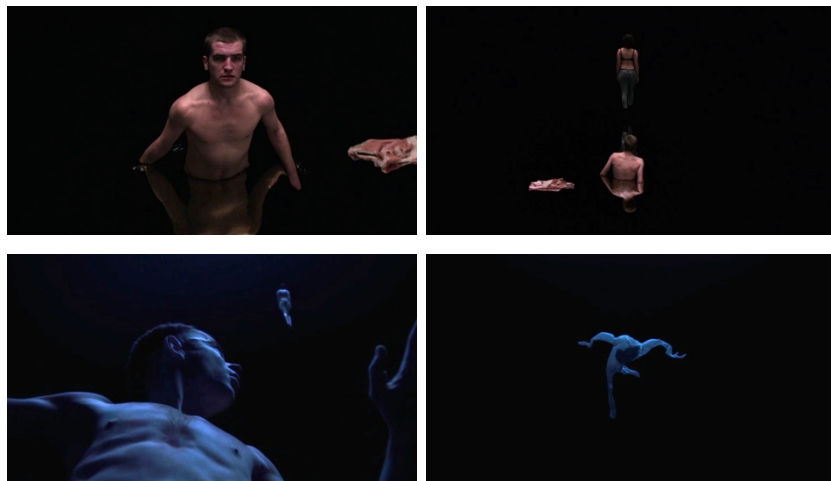
El método de trabajo era el siguiente: “There were ten cameras. [...] They were built specially for this film, because they didn’t exist. Shopping malls, nightclubs, restaurant... In the nightclubs there’s a cameraman with a camera sticking out of his sleeve on the floor, following her around.”⁶²⁷ Y, en los trayectos con el coche: “I’m in the back with a microphone, she’s got an earpiece, all the wires lead from these eight hidden

⁶²⁷ ROMNEY, Jonathan, *art. cit.* (p. 27)

cameras into the back –eight little mini-screens, I can see all the angles. The film is writing itself at that point. She’d pull over and try and get someone’s attention”⁶²⁸. La atención de transeúntes que no eran actores, sino personas que atendían a Johansson como a cualquier otra, personajes accidentales de escenas totalmente improvisadas.

La estrategia de Glazer, es evidente, consiste en insertar a la estrella en la más inmediata cotidianeidad sin rodearla del aparataje cinematográfico que podría identificarla como estrella. Todo para darle un cuerpo-imagen más allá de su imagen-cliché, de su imagen “glamurosa”. Como culminación a esta estrategia tendríamos la escena en la que, sola en su habitación, Johansson se mira en el espejo: “What I like about her sexuality in this film –particularly in the mirror scene, where she’s completely naked– is that she’s almost de-eroticised her own image. She’s reclaimed her image.”⁶²⁹ Y sin todos los elementos que la identifican como mito erótico hollywoodiense, se convierte en una simple chica en medio de la multitud.

En este contexto, la película puede elaborar su arquitectura, surcada por una escisión en la que el cuerpo de Johansson está inserto a la vez que actúa como puente: la que se produce entre el registro de lo real más concreto y las escenas rayanas en lo surrealista de “captación” de los sujetos.



⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ *Ibid.*

“That clash [entre realidad y sueño] seemed to be where *it* happened, the *buzz* of it –putting that real world cheek by jowl with the surreal spaces.”⁶³⁰ ¿Qué es *eso* que pasa, ese *zumbido*? En toda heterogeneidad hay un intervalo oscuro: “eso”. Un ruido de fondo. Cuando las cosas no encajan y ya no podemos acceder al plano general, lo invisible se vuelve fundamental, se despierta el sentido de la sospecha. Toda conspiración es heterogénea y toda heterogeneidad, conspirativa. Y, en medio, como signo de ese zumbido, ni perteneciente del todo a uno u otro registro, está el cuerpo. En *Under the skin* Johansson es la encarnación de la heterogeneidad, del intervalo abierto entre lo concreto y lo indeterminado, ni una cosa ni la otra y ambas al mismo tiempo.

De ahí que no la reconozcan. Perdiendo todo su *glamour* ha adquirido una nueva fotogenia: la cualidad de lo que hace señas desde la imagen, de lo que nos llama desde lo indecible, de lo que no deja de llamarnos. El cuerpo de Johansson está presente –*the body is present*– justo porque Scarlett Johansson no está presente –*nobody is present*–. Como decía Jean-Luc Nancy de la resurrección de Cristo: las “escenas de aparición del resucitado están marcadas por la dificultad de reconocerlo, incluso por la evocación de un cambio en sus rasgos. [...] Todo sucede como si su semejanza consigo mismo estuviera por un momento suspendida y flotante. [...] La disociación del aspecto y la apariencia, la ausencia del rostro en la misma cara, el cuerpo hundiéndose en el cuerpo, deslizándose bajo él.”⁶³¹ El rostro de Johansson se retira de su cara, como si fuera una vestimenta más, una capa más, una máscara, y lo que podemos ver tras ella no es más que un ser opaco. Llegamos a saber tan poco, la trama de la película está tan diluida, que más que conocimiento la narración genera desconocimiento, sospecha, misterio... Más que contarnos una historia nos la oculta, y el signo de ese complot es un cuerpo de un negro metálico que no emite palabra alguna.

Otra de las diferencias importantes entre la película y la novela es la razón por la cual la protagonista escapa de los suyos. En la novela, el recelo con el que Isserley empieza a tratar a sus congéneres se va incrementando a medida que aparecen su hastío existencial –acentuado por su interés imposible por Amlis Vess, hijo del magnate para el que trabaja, activista del vegetarianismo y el ser más hermoso que Isserley haya visto

⁶³⁰ *Ibid.* (p. 26; las cursivas son mías)

⁶³¹ NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid, Trotta, 2006. (p. 47)

nunca– y la conciencia de que su labor no es lo suficientemente bien considerada en su planeta natal. En la película, en cambio, la protagonista huye porque desarrolla la compasión por los habitantes de la Tierra a partir de ciertos remordimientos por haber abandonado a un bebé a su suerte en una playa y, muy especialmente, por la aparición de un *vodsel* –que es como llaman en la novela a los terrícolas– muy especial: el interpretado por Adam Pearson.

Conmovida por sus deformaciones, la protagonista le permite escapar de la extraña piscina en la que ha sumergido hasta ahora a todo hombre que se ha cruzado en su camino. Pearson no es como los demás, su rostro no se asimila a la colectividad ordinaria. El suyo es un rostro totalmente baconiano. Un diagrama baconiano operado sobre un rostro real.



Autorretrato, Francis Bacon
(Colección particular, 1969)



Adam Pearson junto a Scarlett Johansson
en *Under the skin*

El rostro de Pearson es *Cuerpo sin Órganos*, pieza de carne que chilla desde el silencio, rostro mudo signo de la gran conspiración de sus células faciales. Lo que sacude a la protagonista, lo que puede efectivamente alterar su condición y hacerla salir de la cadena de montaje en la que está inserta es el *Cuerpo sin Órganos*, lo anormal, aquello que desarticula las relaciones humanas –Pearson se ve obligado a comprar de noche, ya que salir de día se le hace insostenible– y que supone un desafío para la figuración –sólo huyendo de la figuración de su propio rostro, Bacon pudo haber pintado un retrato de Pearson años antes de que él naciera. Sólo el *Cuerpo sin Órganos* puede arrancar a la

protagonista de su letargo y hacerla adentrarse en nuevos territorios, huir de la “fábrica de pieles” en la que trabaja e introducirse en el paisaje. Más bien convertirse en el paisaje, en lo no conjuntable, en lo *entre*, como sucedía a los cuerpos de *Gerry*, de Gus Van Sant.



4.4 La imagen digital

En *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966) la imagen cumple, en cierta manera, la máxima godardiana de “decir la verdad”⁶³², mientras que la realidad es la que miente, la que oculta. Trabajando con la imagen, el fotógrafo interpretado por David Hemmings descubre la verdad de unos acontecimientos que la realidad no quiere dejar ver, y que no es otra que la conspiración, de la cual de nuevo un cuerpo mudo, entre los arbustos de un parque, es signo.

Ya Deleuze, en sus estudios sobre el cine, había dado un cierto papel a la figura de la conspiración en el tránsito de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. Si la continuidad de los vínculos sensorio-motores ha desaparecido y las acciones ya no se prolongan en reacciones, lo que se instaura es todo un régimen de “falsas” acciones que sólo adquiere consistencia en su condición de tópicos. Si esto es así, el cine sólo puede ser ya una imagen de sí, “un cine de la parodia y del desprecio”⁶³³ en el que los papeles podrían intercambiarse sin contemplaciones, sin una realidad a la que rendir cuentas. “Si esto es así, ¿cómo no creer en una conspiración mundial difusa, empresa de sometimiento generalizado que se extiende por cada lugar del espacio cualquiera y propaga la muerte por doquier?”⁶³⁴

Es precisamente la necesidad de reducir esa conspiración lo que va a poner en marcha la imagen “pensante” en la modernidad. Cuando la Segunda Guerra Mundial volvió ya “irreal” o “demasiado real para ser cierta” la realidad; cuando en el mundo nuestras acciones ya no se prolongaron en reacciones sino que se perdieron en el vacío de una falsedad intolerable; cuando todo lo que sostuvo el mundo en pie fueron los tópicos o los simulacros, entonces el cine “se embarcó en su más elevada reflexión, y no cesó de profundizarla y desarrollarla. En Godard hallaríamos fórmulas que expresan el problema: si las imágenes se han vuelto tópicos, en el interior y en el exterior, ¿cómo desprender de todos esos tópicos una Imagen, «justo una imagen», una imagen mental autónoma? Del

⁶³² En *El soldadito* (*Le Petit Soldat*, Jean-Luc Godard, 1960), en la escena de la sesión fotográfica, Bruno le dice a Verónica: “La fotografía es la verdad, y el cine es la verdad veinticuatro veces por segundo”.

⁶³³ DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, op. cit. (p. 298)

⁶³⁴ *Ibid.* (p. 297)

conjunto de tópicos *debe* brotar una imagen...”⁶³⁵ Es la dialéctica godardiana. Pero lo importante es que la imagen que debe brotar es una imagen en sintonía con lo real. El pensamiento que brota de la crisis de la imagen-acción es un pensamiento del vínculo de la imagen con la realidad. ¿En qué lugar el cine y la realidad se desincronizaron?⁶³⁶ Ésa es la gran pregunta godardiana que inspira a buena parte del cine de la segunda mitad del siglo.



¿Cómo es que la realidad y la imagen no dicen lo mismo? La respuesta de Antonioni es clara a la vez que provocativa: es la realidad la que miente, la imagen dice la verdad. Los tópicos, la ficción, la prolongación analógica de lo real dice una verdad que la realidad oculta. La provocación la recogen obras más tardías, como *La conversación*, de Coppola, e *Impacto (Blow-out, 1981)*, de Brian de Palma, y sin embargo, en éstas se produce una desviación interesante: la imagen sobre la que el investigador trabaja ya no es visual sino sonora. En *Post-cinematic affect*, Steven Shaviro incidía en la diferencia entre un espacio “visual” y un espacio fundado sobre otros sentidos como el auditivo o el táctil. “Visual space is empty, extended and homogeneous: a mere container for objects located at fixed points within it.”⁶³⁷ En cambio, un espacio auditivo se constituye entre resonancias, intervalos y superposiciones. “In consequence, it must be apprehended [...] bit by bit, «fragment by fragment», and from moment to moment, through the constructive action of «linking» on space to another, materially feeling one’s way from one space to another.”⁶³⁸ Por lo tanto, mientras que el espacio visual es un espacio que se supone esencialmente *perceptivo*, el espacio auditivo es, en mucha mayor medida, *constructivo*.

⁶³⁵ *Ibid.* (p. 298)

⁶³⁶ Godard diría que en la incapacidad del cine para documentar el Holocausto.

⁶³⁷ SHAVIRO, Steven, *Post-cinematic affect*, *op. cit.* (pp. 37)

⁶³⁸ *Ibid.* (pp. 38)

Partiendo desde este punto, la solución a la que llegan ambas películas es diferente. En *La conversación*, el espacio auditivo no resulta en una mayor fragilidad de los cimientos de la verdad de la representación sino que abre el campo para un incremento de sofisticación narrativa. Fundamentalmente, en Coppola hallamos una relectura en términos paranoicos de las conclusiones de Antonioni. Harry Caul – interpretado por Gene Hackman– acaba desvelando, tras un arduo y alambicado proceso de reconstrucción –que es también un viaje a las consecuencias psicológicas de una realidad conspirativa–, la verdad oculta: de nuevo, que la realidad miente.

En *Impacto*, en cambio, de Palma asume ya sin tapujos la existencia, no sólo de una conspiración real, sino asimismo de una conspiración imaginaria. Sus imágenes ya no son analógicamente fieles –ya no hay un discurso “real” que hacer emerger del murmullo y el ruido de fondo–, sino que se construyen a partir de retazos, de pedazos dispersos cuyo resultado final es homogéneo sólo en apariencia. Como la película que Jack Terry (John Travolta) sonoriza, la propia forma de *Impacto* desvela su condición de constructo. Mientras que en *La conversación* Coppola se mantiene fiel, mediante el uso de teleobjetivos, al punto de vista de su personaje, alejado de la acción, de Palma no tiene problema en cambiar el punto de vista trascendiendo los límites de lo verosímil cada vez que Terry trata de reconstruir la cadena de sucesos del atentado. A partir de aquí, no es difícil ver en su famosa sentencia “la cámara miente 24 veces por segundo” una respuesta a la afirmación godardiana que disparó el pensamiento de la imagen-tiempo, entre otras, en la película de Antonioni de la que parte explícitamente *Impacto*.

Pero si alguna película llega hasta el punto límite –que es también el punto desde el que se avista el abismo– de la imagen capturada, ésta es *Blade runner*. En una escena, Deckard, el policía interpretado por Harrison Ford, utiliza una sofisticada herramienta que ensancha la imagen al punto de la abstracción pero que consigue fijarnos en una pequeña mancha que nos revela la presencia del androide que busca para exterminar. A simple vista parece una estrategia similar a la de *Blow-up*. En ambas películas, la imagen invoca una función de lectura, hay más en la imagen de lo que se ve en un primer vistazo. El fotógrafo y el investigador averiguan algo a partir del trabajo con la imagen. Hay, incluso, un relato *dentro* de la imagen –Antonioni llega a construir algo así como una

escena cinematográfica a partir de las ampliaciones. No obstante, en la película de Ridley Scott este trabajo con la imagen tiene un cariz muy distinto al de *Blow-up*.



Blade runner es una película que, desde un tiempo aún esencialmente analógico, muestra una vocación plenamente digital. En la escena en cuestión, la herramienta que Deckard utiliza no amplía la imagen, sino que la explora, *no hace zoom sino travelling*: explora la foto plana como si fuera un espacio abierto, sin perder, además, ni un ápice de foco y resolución: la herramienta *crea el espacio al tiempo que lo explora*. Esta herramienta de ciencia ficción analógica anticipa el desarrollo de la imagen en la era digital, ya que el espacio abierto en la imagen no es ya óptico tanto como audio-táctil, no ya un espacio anclado a un punto de vista, sino un espacio recreado y renovado con cada desplazamiento. La imagen analógica es una imagen a ver, la imagen digital es una imagen a explorar con todos los sentidos con un horizonte virtual infinito. La mirada ya no descubre una verdad que pasa desapercibida o que hay que descifrar en la imagen como superficie plana, sino que está en condiciones de explorar la profundidad de una imagen con tantas dimensiones como la realidad misma. La imagen ya no es una imagen “capturada”, ofrecida a la mirada, sino que se vuelve una imagen totalmente creada por el acto mismo de mirar: una *hiper*-imagen.

Es cierto que Deckard descubre “algo” en su exploración de ese nuevo espacio, una pista para su investigación, sin embargo, no es casual que dicha pista aparezca en el reflejo de un espejo. No hay ya una verdad encontrada sino imágenes que remiten a

nuevas imágenes. Una conspiración de imágenes, realidad imaginaria que se superpone a la realidad cotidiana y la pervierte, como en *Videodrome* (1983), de David Cronenberg, donde, como dice Jameson, “los artículos de consumo (programas de televisión y/o pornografía) sustituyen a la conspiración política.”⁶³⁹

Así pues, ni la realidad dice la verdad, ni las imágenes tampoco. Ambas han asumido en lo contemporáneo su dimensión conspirativa. ¿A quién hemos de dar la razón entonces? ¿A Godard o a De Palma? Quizá hayamos aprendido con el tiempo y el advenimiento de la imagen digital el auténtico sentido de la máxima godardiana: no ya que el cine es capaz de mostrar la verdad de los acontecimientos reales, sino que la única verdad es la de la imagen, que no hay más verdad que la inexistencia de verdad en la proliferación descontrolada de los simulacros. Lo que ha desaparecido hoy es, justamente, el poder de la analogía, la posibilidad de reducir un efecto a huella de su causa. Hoy hay, por doquier, efectos, lo que ha desaparecido son las causas a las que referirlos por analogía. La realidad es una construcción de efectos sobre efectos, de simulacros. Así que en nuestra época resulta que la afirmación de Godard acerca de la verdad de las imágenes es tan cierta como la de De Palma acerca de su capacidad para mentir. Ambos estarían diciendo lo mismo en un entorno en el que la única verdad es la de los efectos, la de las construcciones.

“Lo real no desaparece en la ilusión, es la ilusión la que desaparece en la realidad integral”⁶⁴⁰, decía Jean Baudrillard en *El crimen perfecto*. Y lo cierto es que la existencia de películas como, por ejemplo, *Chicago 10* (Brett Morgen, 2007) denota la compleja imbricación de la imagen en lo real y de lo real en la imagen que observamos en el mundo contemporáneo. En este “documental”, acerca de las injusticias cometidas contra unos manifestantes en las protestas anti-bélicas que siguieron a la convención del Partido Demócrata en Chicago de 1968, todas las imágenes, todos los tipos de imagen (animaciones creadas por ordenador, imágenes recreadas, imágenes documentales de la convención demócrata, grabaciones oficiales de procesos judiciales, doblajes por parte de estrellas de Hollywood) conviven en régimen de igualdad. No hay jerarquías. Pasamos de un tipo a otro sin solución de continuidad, todas tienen el mismo valor documental: todo

⁶³⁹ JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica, op. cit.* (p. 87)

⁶⁴⁰ BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000. (p. 5)

o ninguno. Ya no es sólo que la historia se haya vuelto relato, es que la imagen ya no vale sino como imagen de sí, ha adquirido una consistencia propia, tan real como lo real.

“Mientras la imagen fotográfico-analógica mantenía, de forma estable, el sentido de la huella del mundo y la conservaba como algo sólido articulado en grandes bloques de espacio y de tiempo, en la modernidad líquida esta huella puede transformarse y modificarse porque todo es susceptible de cambiar de forma”⁶⁴¹, dice Ángel Quintana. Es decir, no es que la imagen haya dejado de tener validez como documento, sino que la propia realidad ha dejado de tener consistencia como referente. La imagen ha perdido su homogeneidad, univocidad y unicidad para reconstituirse como corpus de elementos heterogéneos a explorar y recomponer, con referentes múltiples.

Brett Morgen repite estrategia en *Kurt Cobain: montage of heck* (2015), en la que, de nuevo, la reconstrucción de lo real pasa por la elaboración con materiales heterogéneos: entrevistas especialmente grabadas para la película, material televisivo de archivo y, sobre todo, animación, la cual viene a dar cuerpo a los momentos de intimidad de la estrella, cuando Cobain se recluye para componer sus canciones, o a momentos radiofónicos de los cuales tan sólo hemos conservado su voz. Asimismo, la escritura y los dibujos del diario de Cobain toman cuerpo mediante efectos digitales y somos capaces de explorar esos dibujos y las fotografías de la época del mismo modo que Deckard exploraba la imagen en la que descubre a la replicante Zhora: adentrándonos en ellos, recreando su interior al tiempo que profundizamos en una identidad construida al abrigo de la imagen videográfica.

Aquella imagen imposible de *Blade runner*, imposible porque jamás nadie ha visto una fotografía abierta de par en par de esa manera, es, en cambio, virtualmente cotidiana. Utilizamos la misma herramienta que Deckard cada vez que jugamos a un videojuego, cada vez que exploramos Internet. Y, cada vez más, vivimos jugando a videojuegos y conectados a la red. Cada vez más construimos el espacio de nuestras relaciones de manera audio-táctil –¿cuántas parejas no se crean hoy a través de las redes sociales?, ¿cuántas relaciones sexuales no parten de una web de contactos?–, y así como Lipovetsky y Serroy diagnosticaban una cine-visión generalizada en el mundo de

⁶⁴¹ QUINTANA, Ángel, *op. cit.* (p. 73)

comienzos de milenio⁶⁴², esta cinevisión no deja de ser algo menos parecido a una película que a un desarrollo hipertextual en el que cada mirada, cada plano que hacemos, reconstruye el mundo a nuestro alrededor.

Los pequeños ladrillos que componen la realidad de nuestra existencia son cada vez más imaginarios: pantallas de ordenador, teléfonos móviles, dispositivos de grabación... Todo ello gestionado activamente por un sujeto que es ya tanto espectador como productor del hipertexto en el que se ha convertido su vida. Hablaba Guy Debord de la sociedad del espectáculo como aquella en la que las relaciones entre las personas estaban mediatizadas por la imagen y dominadas por una élite capitalista. Sin embargo, hoy, aunque los flujos de capital no han desaparecido, las élites están menos localizadas y el individuo es capaz de participar activamente en la construcción imaginaria. Dicen Lipovetsky y Serroy: “después del modo de comunicación *uno hacia todos*, el modo *todos hacia todos*: después de los medios de masas, los «automedios.»⁶⁴³

No obstante, esta mayor capacidad de acción conlleva sus peligros. Steven Shaviro, en *Post-cinematic affect*, desarrolla las ideas de Deleuze acerca de las sociedades de control en nuestra época, la era de la flexibilidad, la mutabilidad y la modulación: “In Foucault’s disciplinary society, as in the regime of Fordist industrial production, everything was forced into the same fixed mold [...]. But in the control society, or in the post-Fordist information economy [...] the only fixed requirement is precisely to maintain an underlying *flexibility* [...]”⁶⁴⁴ Bajo esta perspectiva de la flexibilidad, que no es otra cosa que el incremento de la capacidad de acción de los individuos con respecto al sistema, se desarrollan toda una serie de mecanismos de identificación que “permitan” a los sujetos moverse más, comprar más, comunicarse más. Estos dispositivos desarrollados para estos fines tienen un doble filo: “Instruments like credit cards, mobile phones, and passports are necessary in order for one to have an

⁶⁴² En la cultura hipermoderna hay algo que sólo se puede llamar *espíritu cine* y que atraviesa, riega y nutre las demás pantallas [...]. Cuanto más compiten con él o lo sustituyen la Red, la televisión, los videojuegos o los espectáculos deportivos, más fagocita su estética esencial áreas enteras de la cultura de la pantalla. [...] El cine parece hoy la matriz de lo que se expresa fuera de él. [...] Filmar, enfocar, visionar, registrar los movimientos de la vida y de mi vida: todos estamos a un paso de ser directores y actores de cine, casi a un nivel profesional. [...] No retroceso del cine, sino expansión del espíritu del cine hasta alcanzar una *cinevisión* globalizada.” (LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *op. cit.* pp. 24-25)

⁶⁴³ *Ibid.* (p. 273)

⁶⁴⁴ SHAVIRO, Steven, *op. cit.* (p. 14)

«identity» at all [...]. But of course, these instruments also make it possible for one to be tracked and to be kept under surveillance.”⁶⁴⁵ Como decía Deleuze, la sociedad de control corre el riesgo de convertirse en una sociedad de auto-control en nombre de la seguridad. Se hace necesario, pues, un papel para ciertas actividades de resistencia.

Para Quintana, pese a que el cine “no ocupa la centralidad mediática de unos años atrás” y, “dentro de los parámetros industriales, su función es, incluso, residual y minoritaria”, “el cine debe cumplir una destacada función como alteridad. La excepcionalidad artística del medio de expresión debe ayudar a la recuperación de esa imagen del mundo que el exceso de imágenes insignificantes y de discursos audiovisuales formateados ha difuminado. [...] Solidificar los vínculos que tradicionalmente han unido al ser humano con su entorno. [...] Los grandes creadores del cine contemporáneo han asimilado sin complejos los cambios introducidos por la tecnología digital como una posible vía de recuperación de algunos signos estilísticos de la modernidad. El digital surge como una técnica que permite conquistar una imagen del mundo que no tenga que pasar por los numerosos estereotipos generados desde la globalización.”⁶⁴⁶

Sin embargo, no parece fundamental tener que volver a los valores de la Modernidad para resistir al sistema. De hecho, como desarrollaron Deleuze y Guattari en sus dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia*, el propio sistema crea, a la vez, su antisistematización. No se trata de recuperar valores de la época analógica, sino de ser aún más digital, más fluido, más flexible. Los valores digitales de la cultura contemporánea también han llevado el cine a segmentos de la sociedad para los cuales anteriormente no estaba al alcance. La Modernidad es un régimen, en esencia, elitista, restringe la producción a quienes tienen el dinero o quienes gestionan las ideas vigentes en un determinado momento. “A menudo se toma la globalización como una fuerza homogeneizadora de productos y culturas, por la uniformización de las prácticas, por la occidentalización o americanización del mundo. Esto equivale a no darse cuenta de que con ella se potencia no sólo una economía de la variedad, sino también el mosaico de los

⁶⁴⁵ *Ibid.* (pp. 53-4)

⁶⁴⁶ QUINTANA, Ángel, *op. cit.* (pp. 193-4)

referentes, formas culturales cada vez más fluidas e imprevisibles, mestizas y transnacionales, «caóticas» y fractales.”⁶⁴⁷

No se trata, pues, de volver a los valores del pasado sino de actuar sobre los márgenes y los límites por donde la estructura hace aguas. El propio Quintana señalaba cómo durante la guerra de Irak se produjo, como contestación a los grandes medios, “la profusión de imágenes *amateurs* surgidas desde diferentes canales y difundidas por Internet. La imagen borrosa, inestable, nerviosa, desenfocada y sin definición tomada de forma apresurada que se había convertido en imagen paradigmática de las representaciones de la guerra adquirió una mayor difusión informativa gracias al conflicto. La guerra de Irak acabó convirtiéndose, también, en una curiosa batalla entre la información periodística tradicional y las nuevas formas de subjetividad generadas por la red.”⁶⁴⁸ Esta política del *amateur* es la que también reclamaba Jacques Rancière para el cine: “La política del *amateur* afirma que el cine pertenece a todos aquellos que, de un modo u otro, han viajado al interior del sistema de distancias organizadas por su nombre, y que cada cual puede autorizarse a trazar, entre tal o cual punto de esa topografía, un itinerario singular que agrega al cine como mundo y a su conocimiento.”⁶⁴⁹

Si el cine puede, efectivamente, activarse desde esta política es porque en su seno existen un juego de distancias insalvables pero que constituyen su esencia en la dialéctica entre sus posiciones. No podrá jamás ningún discurso abolir la distancia que existe entre un plano y otro, por nombrar la distancia mínima que determina el arte del montaje por antonomasia. Su constitución ejercerá siempre una fuerza dialéctica antisistema, de emancipación. “El poder político de las imágenes no es una cuestión de tema ni de emociones movilizadoras, sino de emancipación, de un nuevo reparto de lo sensible –de voces y cuerpos.”⁶⁵⁰

No tiene sentido hoy volver a los valores modernos porque los pilares de la modernidad, especialmente la figura del sujeto –y su derivado, el autor– han perdido toda consistencia, cosa que el propio Quintana reconoce: “Los conceptos tradicionales de

⁶⁴⁷ LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *op. cit.* (p. 99)

⁶⁴⁸ QUINTANA, Ángel, *op. cit.* (p. 170)

⁶⁴⁹ RANCIÈRE, Jacques, *Las distancias del cine, op. cit.* (p. 15)

⁶⁵⁰ Epílogo de Javier Bassas Vila a RANCIÈRE, Jacques, *Las distancias del cine, op. cit.* (p. 162)

autoría, propiedad, privacidad y autenticidad han perdido su sentido tradicional.”⁶⁵¹ Es cierto que este acceso democrático –casi anárquico– a la manipulación, producción y distribución de imágenes corre por supuesto el riesgo de acabar en la “estetización de la vida política” de la que Walter Benjamin alertaba en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. A este respecto, las palabras de Benjamin son tristemente proféticas. Según él, este esteticismo que, en definitiva, se caracteriza por reducir el individuo a la masa, tiene como objetivo “dar una meta a movimientos de masas de gran escala, conservando a la vez las condiciones heredadas de la propiedad”⁶⁵² con la guerra como último fin y máxima expresión.

“La estética de la guerra actual se le presenta de la manera siguiente: mientras que el orden de la propiedad impide el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas, el crecimiento de los medios técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, urge un aprovechamiento antinatural. Y lo encuentra en la guerra que, con sus destrucciones, proporciona la prueba de que la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano, y de que la técnica tampoco estaba suficientemente elaborada para dominar las fuerzas elementales de la sociedad.”⁶⁵³

Este fin bélico de la estetización quizá podría ser reinterpretado hoy en otros términos. Ya no es la guerra el lugar donde los discursos totalitarios orientan sus energías para justificar la perpetuación de las condiciones de propiedad y el reparto del poder a escala mundial, sino que el régimen bélico ha dado paso al régimen de lo visible. Es hacia lo visible donde se orientan antinaturalmente los recursos técnicos, hacia los grandes medios de comunicación, hacia la publicidad, hacia la industria del videojuego, la televisión, el cine. Hoy la guerra es imaginaria y discursiva, informativa. Los conflictos bélicos a lo largo y ancho del mundo son casi una condición residual de la espectacularización: no son tan necesarios los conflictos como las imágenes *adecuadas* de los mismos.

Sin embargo, son las imágenes *no adecuadas* las que pueden oponer resistencia, como durante la guerra de Irak. Las imágenes *amateur*, generadas en los márgenes del sistema, que no rinden cuentas a los discursos ni al capital y que hacen uso de sus mismos

⁶⁵¹ QUINTANA, Ángel, *op. cit.* (p. 179)

⁶⁵² BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *art. cit.* (p. 56)

⁶⁵³ *Ibid.* (p. 57)

canales de desarrollo y propagación. Y no hacen falta guerras para que estas imágenes surjan. Documentales como *Zeitgeist* (Peter Joseph, 2007), la serie *Loose change* (Dylan Avery, 2005-09), *Citizenfour* (Laura Poitras, 2014) y muchos otros demuestran que, hoy más que nunca, está al alcance de cualquiera llevar a cabo pequeñas conspiraciones antisistema, no para destruirlo en su totalidad –algo así no es posible ni deseable– sino para pervertirlo, para prevenir que se coagulen las ideas y las relaciones de poder. Como señalan Lipovetsky y Serroy, “el neodocumental refleja el deseo individualista de ser más *participativo* y autónomo, menos controlador, de estar menos orientado.”⁶⁵⁴ Pero no se trata tanto del deseo ingenuo de desvelar la gran conspiración como de conspirar a la contra apropiándose de los mismos medios que tratan de imponerse: “El modelo vertical de la comunicación mediática se desliza hacia un modelo horizontal no centralizado [...]. Ya no hay enajenación del individuo por la pantalla-espectáculo, sino una voluntad de los sujetos de reapropiarse de las pantallas y los instrumentos de comunicación.”⁶⁵⁵

El sujeto, continuamente “sujetado” dentro de las sociedades disciplinarias de Foucault, pervierte esa sujeción en las sociedades de control sólo a condición de diluir su subjetividad. Lo que quiere el sistema, de nuevo, es orientar las identidades hacia lo visible, que nos identifiquemos no por lo que hacemos, sino por la ropa que llevamos, por los tatuajes que acabarán por cubrir hasta el último centímetro cuadrado de nuestra piel, por el color de nuestro pelo... El sistema quiere que nos individuemos en el exhibicionismo, cuyas obras filmicas cumbre podrían ser *Tarnation* (2003), de Jonathan Cahouette, o *Capturing the Friedmans* (2003), de Andrew Jarecki, pero cuya máxima expresión se alcanza en los millones de vídeos que cada día circulan por Internet. “Jamás ha habido tanta producción y difusión de secuencias filmadas, [...] hay una cinemania narcisista y obsesiva [...], sublimación de la cotidianidad en un escenario extraordinario: [...] nos filmamos y filmamos de cualquier manera todo lo que se nos pone por delante, como si la imagen obtenida importase mucho más que la experiencia que se ha vivido de manera inmediata. [...] La relación con el mundo es crecientemente estética. Se perfila

⁶⁵⁴ LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *op. cit.* (p. 152)

⁶⁵⁵ *Ibid.* (pp. 273-4)

una nueva frontera: no es otra cosa que la expresividad del yo, erigida en ideal de masas.”⁶⁵⁶

El ser humano debería, en cambio, ser capaz de reapropiarse de su ámbito de acción más allá del exhibicionismo, de su capacidad para producir lo nuevo en el registro de lo público. No de secundar al discurso mediante imágenes que ilustren su proliferación, sino de fisurarlos, porque quizá la única identidad posible más allá de la masa sea la fisura, resida en el intervalo⁶⁵⁷. Como parece suceder para Naomi Kawase, obsesionada con su propia identidad pero cuyas imágenes no son ni explicativas ni sencillas, cuyos documentales se fundan justamente en las distancias establecidas por un juego de ausencias y aproximaciones: la ausencia de los padres, la muerte de la abuela, el nacimiento de su propia descendencia. Las imágenes de Kawase no son ya un espejo en el que mirarse, que nos devuelve una imagen en la que nos reconocemos, tanto como una pantalla que proyecta una identidad heterogénea, desgarrada desde el nacimiento, vehiculada en el montaje, *en construcción*⁶⁵⁸.

Kawase lleva también su manera de hacer cine al terreno de la ficción, y no parece que sus presupuestos varíen demasiado. Todas sus películas se constituyen en torno a las distancias que se establecen entre personajes que llegan y personajes que se van, que llegan y se van esencialmente a causa de su cuerpo, cuyo cuerpo está en la partida o en la llegada (cuerpo enfermo de la madre que parte hacia la muerte y cuerpo adolescente de la hija que despierta a la sexualidad en *Aguas tranquilas* [*Futatsume no mado*, 2014]), y el cine como lugar en el que se encuentran estas distancias.

⁶⁵⁶ *Ibid.* (p. 306-8)

⁶⁵⁷ “La dimensión polifónica de la identidad digital es *potencialmente* capaz de implantar diversas especificidades culturales dentro de la cultura digital y, por lo tanto, tal vez, de relativizar y atenuar, en la medida de lo posible, su tendencia universalista. Si la cultura digital es una nueva religión, la identidad digital es la que mejor puede resistir a su influencia.” (DOUEIHI, Milad, *op. cit.* p. 27)

⁶⁵⁸ “El cuerpo y la mirada se han constituido ya en un corte, en una grieta en el espejo que impide la unidad que el sujeto propugna, y sabe perdida para siempre.” (SOLANS, Piedad, “Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad”, en HERNÁNDEZ, Domingo (comp.), *op. cit.* p. 155)



No sólo Rancière, sino también Alain Badiou otorga un papel fundamental al cine dentro de lo contemporáneo en función también de su gestión de ciertas distancias. El cine puede rescatarnos del “basural” de imágenes exhibicionistas que pueblan lo cotidiano hoy. En una hermosa conferencia titulada “El cine como experimentación filosófica”, Badiou desarrolla esta relación entre imágenes móviles y pensamiento para definir al cine como “situación filosófica”. Estas situaciones, según él, tienen tres características. Primero, “una situación filosófica es el momento en que esclarecemos una elección, una elección de existencia o de pensamiento”⁶⁵⁹, impele a una *toma de posición* entre soluciones distintas, como en los diálogos de Platón, en los que el filósofo pone en escena distintas opiniones y decide acerca de cuál sale bien parada de la discusión. En segundo lugar, una situación es filosófica cuando pretende “esclarecer la distancia entre el poder y las verdades”⁶⁶⁰. Entre el poder y el pensamiento hay una distancia que hay que estudiar. Como ejemplo, Badiou relata la historia del sabio Arquímedes, al cual, sorprendido en medio de un razonamiento matemático, le exigen presentarse ante un general. El sabio se niega a interrumpir su actividad por algo así y el soldado enviado lo asesina a sangre fría. Siempre se dan fricciones entre el pensamiento y el poder. Por último, *Los amantes crucificados* (*Chikamatsu monogatari*, Kenji Mizoguchi, 1954) es un ejemplo perfecto del tercer rasgo de la situación filosófica, ya que muestra la inconmensurabilidad entre el amor –esa “conmoción de la existencia”– y las leyes humanas: “Hay que pensar la excepción. Es necesario saber qué tenemos que decir a

⁶⁵⁹ BADIOU, Alain, “El cine como experimentación filosófica”, en YOEL, Gerardo (comp.), *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004. (p. 24)

⁶⁶⁰ *Ibid.* (p. 25)

propósito de lo que no es ordinario.”⁶⁶¹

Por lo tanto, una situación filosófica es aquella en la cual se ponen en juego elementos inconmensurables o distantes: opiniones divergentes, el poder y el pensamiento, al acontecimiento y lo ordinario. Badiou dice, en definitiva: “una situación filosófica *es* la relación entre términos que, en general, no mantienen relación alguna.”⁶⁶² Una situación filosófica es esencialmente una situación dialéctica. No resulta difícil, entonces, entender por qué el cine es una situación filosófica de primer orden, ya que, en esencia, para Badiou, como para Rancière, es un lugar en el que elementos distantes se encuentran, *se tocan*. Es necesario, para el régimen de las imágenes contemporáneo, pensar entonces este *toque*, estos encuentros imposibles que dan cuerpo al cine, por los que el cine se hace cuerpo, y sin los cuales el cine estaría condenado a la repetición y la producción en cadena, a un cine bajo el signo del organismo, apagadas definitivamente las fuerzas sin órganos que podrían renovarlo, ampliarlo, prolongarlo más allá de los cercos que sobre él quieren imponerse. Tocando ese límite que es para el pensamiento el cuerpo, el cine quizá pueda ir más allá de su propia muerte. ¿Cuáles son, entonces, aquellas distancias fundamentales del cine por las que la imagen digital puede revelarse como instrumento y ámbito de resistencia en el seno del nudo gordiano entre los tres cuerpos del cine?

a) El efecto realidad (*trompe l’oeil*).

La primera de estas distancias sería, según Badiou, “la relación totalmente singular entre el total artificio y la total realidad”⁶⁶³ en el cine. Es cierto que la imagen digital, como hemos dicho, ha perdido su capacidad indexatoria. Ya no hay una relación directa entre la imagen y el referente real al cual debía sustituir en el régimen analógico. Sin embargo, en absoluto ello resulta en la abolición de la relación entre imagen y realidad. Lo cierto es que quizá sea hoy cuando esta relación esté más *candente*, en el

⁶⁶¹ *Ibid.* (p. 26)

⁶⁶² *Ibid.* (p. 23)

⁶⁶³ *Ibid.* (p. 28)

sentido en que Didi-Huberman dice que la imagen “*arde en su contacto con lo real*.”⁶⁶⁴

En primer lugar, lo que la imagen digital pierde en poder indexatorio lo gana en incorporación, en “contacto” con lo real más inmediato. Cámaras más pequeñas que pasan de la cámara al hombro a la cámara en mano, grabación barata, accesibilidad, inmediatez... El dispositivo de registro de imágenes está hoy más que nunca inserto en la vida. Ángel Quintana señala cómo, incluso en los ejemplos del realismo más extremo de la imagen analógica, como el *cinéma vérité*, “las cámaras ligeras [de cine] continuaban forzando la verdad de los sujetos que debían confesarse frente a un objetivo fílmico que les resultaba extraño. [...] La cámara no había capturado su realidad, sino que la había transformado.”⁶⁶⁵ Con la cámara miniDV, en cambio, ya no estamos ante un objeto extraño. Es un objeto incluso demasiado cercano, demasiado cotidiano. “La ligereza ha servido para disminuir la sensación de respeto que provocaba la presencia del objetivo y ha permitido atrapar la espontaneidad de la vida en directo”⁶⁶⁶.

Aunque el peligro del cliché acecha, esta espontaneidad parece fomentar una toma de posición por lo *amateur* y las formas no regladas. Josep María Català analiza este impulso *neo-realista* en profundidad en *Pasión y conocimiento* (2009) y lo define como “realismo melodramático”, ya que resulta ser un realismo de los afectos y la sensación, no un realismo objetivo sino un realismo del cuerpo, de la imagen incorporada: “Es un *realismo* de sensaciones, fenomenológico, a través del que se pretende acceder a la forma pura del fenómeno, no a la forma intelectualizada de la emoción”⁶⁶⁷. Esa “forma pura del fenómeno” no es otra cosa que “el cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas”⁶⁶⁸ que quería Deleuze o las emociones intensivas que definía Raymond Bellour a partir de los afectos de la vitalidad de David Stern. Anterior al discurso y anterior a la gramática, como en *Five*, en la que Kiarostami opone el impulso fabulador del cuerpo que mira el cine y la realidad más bruta, la realidad muda de los cuerpos a-subjetivados, observados en su pura fisicidad⁶⁶⁹.

⁶⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, “Cuando las imágenes tocan lo real”, *art cit.* (p. 1)

⁶⁶⁵ QUINTANA, Ángel, *op. cit.* (p. 140)

⁶⁶⁶ *Ibid.* (p. 141)

⁶⁶⁷ CATALÀ, Josep María, *Pasión y conocimiento*, *op. cit.* (p. 48)

⁶⁶⁸ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, *op. cit.* (p. 48)

⁶⁶⁹ Si la película de Kiarostami es realista, si está en un especial contacto con lo real, lo está sobre todo porque está surcada de dialécticas en su punto álgido de expresividad: lo subjetivo del cuerpo que mira el cine (la narrativización impuesta por el espectador que espera con ansias que le “cuenten algo” y, al no ver

Bazin enunció su famosa dialéctica entre los cineastas de lo real y los cineastas de la imagen en términos de creencia. No dijo “cineastas que plasman la realidad”, sino “que creen en la realidad”. Y creyó encontrar en la presunta objetividad de la imagen fílmica el sustento de dicha creencia, o de dicha fe. Para él se trataba, esencialmente, de creer en lo real, y la objetividad de la tecnología cinematográfica cubría una necesidad real de creer tras la guerra. Abría las puertas a un humanismo necesario fundado en la creencia en un mundo más abierto, más ambiguo, más participativo y justo que no era otra cosa que la realidad “despolitizada” y reorganizada que el Neorrealismo italiano reclamaba mejor que ninguna otra corriente⁶⁷⁰ en sus denuncias.

No dejaba de esperar, Bazin, que el hombre hiciera de nuevo de su mundo un organismo, tras la desorganización generalizada e intolerable que la Guerra había traído consigo⁶⁷¹. Para Deleuze, en cambio, lo intolerable podía no conllevar únicamente potencias negativas: “Más bien debemos servirnos de esta impotencia para creer en la vida, y hallar la identidad del pensamiento y la vida.”⁶⁷² En *La imagen-tiempo* reformuló la creencia baziniana: “Crear, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo”⁶⁷³, abriendo la puerta a que lo intolerable o lo imposible de la guerra trajese consigo un mundo de relaciones nuevas y de creaciones positivas. La historia de redención que plantea Deleuze no es un retorno al humanismo, no se trata ya de creer en

sus ansias satisfechas, aporta él su propia narratividad; como en el plano del tronco, que, a la vez, se resiste y se da a la lectura como reencuentro o historia amorosa) y lo objetivo de los cuerpos que el cine muestra (como simples troncos que se desplazan sin motivo ni fin); el presente (puro aquí y ahora de la grabación) y la memoria (la impronta de Ozu); la tierra (territorialización, seguridad, control, organismo) y el mar (fluir, oscilación, resistencia a la estatificación, cuerpo sin órganos); el día (visibilidad) y la noche (audición)...

⁶⁷⁰ “En un mundo en que estaba y sigue estando obsesionado por el temor y el odio, en el que la realidad no es casi nunca aceptada por sí misma, sino rechazada o prohibida como un signo político, *el cine italiano es ciertamente el único que salva, en el interior mismo de la época que pinta, un humanismo revolucionario.*” (BAZIN, André, “El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación”, en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.* p. 292)

⁶⁷¹ Es curioso observar cómo recursos típicamente bazinianos para reconstruir un humanismo cinematográfico basado en un estricto realismo acaban, en la era digital, volviéndose signos del máximo artificio, especialmente el caso del plano secuencia. En *Vengadores: La era de Ultrón* (*Avengers: Age of Ultron*, Joss Whedon) el plano secuencia digital efectúa la aproximación entre el cine y la historieta gráfica. Asimismo, *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) y *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* (*Birdman [or the unexpected virtue of ignorance]*, Alejandro González Iñárritu, 2014) demuestran cómo, llevando el recurso baziniano por excelencia al paroxismo, la imagen se acaba desvinculando de la realidad, ya que se torna expresión última de la artificiosidad. No es el recurso en sí el que determina el realismo, sino la creencia o el impulso tras él.

⁶⁷² DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, *op. cit.* (p. 227)

⁶⁷³ *Ibid.*

el hombre o en la realidad, sino en nuestra capacidad de crear vínculos. Montajes y remontajes.

El desarrollo de las neurociencias, especialmente el descubrimiento de las neuronas espejo⁶⁷⁴, llevan a Patricia Pisters a pensar estos vínculos en términos neurobiológicos. El cerebro es ese límite o membrana en el que mundo y hombre se tocan y, para Pisters, este toque se resuelve decididamente del lado de la subjetividad. Tomando al pie de la letra el aforismo deleuziano “el cerebro es la pantalla”⁶⁷⁵, para ella, el advenimiento de la imagen digital y la era de la información está reconstituyendo el mundo humano en términos de imagen mental. “It is not so much the redeeming representation of reality that cinema presents us today. Rather, [...] we have moved literally into the minds of our characters, into the realm of the chaotic virtual, in which we are shown often directly and without warning the inner world of our brains”⁶⁷⁶, dice. La imagen digital no vendría a ser sino la proyección imaginaria de las estructuras cerebrales a la vez que la inmersión en nuestras imágenes mentales.

Este enfoque neurobiológico no deja de ser interesante cuando toma el funcionamiento rizomático del cerebro como modelo hermenéutico para interpretar la nueva imagen y el funcionamiento del nuevo entorno digital, así como al estudiar el cerebro mismo como interfaz. “Los circuitos neuronales del cerebro [...] están preparados biológicamente para funcionar de forma digital. Cuando se produce cualquier pensamiento o sensación [...], se liberan múltiples neurotransmisores de una neurona, y todos intentan cruzar la sinapsis para comunicar su información a la neurona siguiente [...]. Sin embargo, sólo un número limitado de esos neurotransmisores se abre paso hasta el receptor [...]. Los que no logran conectar envían una señal «0», y los que sí lo consiguen, una señal «1».”⁶⁷⁷ Es factible, pues, que las neuronas y los microchips *se entiendan*. Asimismo, nuestro cerebro está variando, *naturalmente*, por el mero hecho de

⁶⁷⁴ “Mirror neurons are neurons that fire when we actually do something but that also fire when we see (or hear) somebody else doing something. [...] This means that in neurological terms images cannot (just) be considered representations of an objective reality but instead have an internal power that creates certain effects in the brain—which means images create new brain circuits in the spectator who receives and processes them.” (PISTERS, Patricia, *op. cit.* p. 30)

⁶⁷⁵ DELEUZE, Gilles, “Le cerveau, c'est l'écran”, *Cahiers du cinéma*, núm. 380, febrero, 1986. (pp. 24-32)

⁶⁷⁶ PISTERS, Patricia, *op. cit.* (p. 20)

⁶⁷⁷ SMALL, Gary, VORGAN, Gigi, *op. cit.* (p. 28)

exponerlo a lo digital. Hoy los jóvenes son, en palabras de Small, “yonquis del estímulo”. “Los rápidos cambios de imagen en la televisión conducen a un cambio repentino entre los múltiples circuitos neuronales. Cuando esto se produce durante un largo periodo de tiempo en el cerebro joven y en desarrollo, se perturba el trazado normal de los caminos neuronales.”⁶⁷⁸ Lo que se está definiendo es un nuevo “estilo” cognitivo y perceptivo, nuevas capacidades en torno a la nueva imagen que desarrollen sus potencias.

Sin embargo, reducir la imagen contemporánea a imagen mental parece obviar algunas propuestas filmicas fundamentales, sobre todo aquellas que se plantean en torno a una relación “cruda” con lo real, en el sentido que da Lévi-Strauss a este término: algo previo a la abstracción que da lugar a términos lingüísticos⁶⁷⁹. Pisters parece ser consciente de los límites de su propuesta: “The films I chose for this book as my doorways of (mad, illusionary, affective) perception all share certain elements that shape (or prefigure) the neuro-image as a «genre». [...] Their characters are schizos, forgers, magicians, con artists, tricksters, (mad) scientists, affected surveillance operators, traumatized or paralyzed soldiers, and other persons evidencing «abnormal» behavior. Their preferred locations are psychiatric wards, desert islands, laboratories, cosmic space, surveillance rooms, battlefields, and crowded screen-covered cities. Their narrations are complex, extended or transmedial, and free indirect. Stylistically they follow the abstract patterns of networks, mosaics, fractals, and other complex geometric (con)figurations.”⁶⁸⁰

Por ejemplo, *Take shelter* (2011), de Jeff Nichols, se inscribe de lleno en el seno de la neuro-imagen. La película es la ilustración perfecta de la conversión de lo real en mental en virtud de la imagen digital, y de la proyección, por tanto, de las operaciones y estructuras mentales en la realidad más cotidiana, ya que somos testigos de cómo el mundo que circunda a una familia acaba adecuándose a las imágenes apocalípticas de la paranoia de Curtis, el padre, cuya realidad se vuelve totalmente conspirativa. El delirio es aquí la forma en la que los acontecimientos pueblan lo real y para comprender este tipo de imagen, dice Pisters, deberíamos referirnos a la noción de esquizoanálisis de Deleuze y Guattari, el cual opera según ciertas pautas: “the destruction of the world (singularities

⁶⁷⁸ *Ibid.* (p. 87)

⁶⁷⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, Méjico, Fondo de cultura económica, 2002.

⁶⁸⁰ PISTERS, Patricia, *op. cit.* (p. 25)

and events), the dissolution of the subject (affects and percepts), the disintegration of the body (intensities and becomings), the “minoritization” of politics (speech acts and fabulation), and the stuttering of language (syntax and style)”⁶⁸¹. Asimismo, el esquizoanálisis tiene varios poderes: “the power of the delirium, a dangerous, intense, and resisting force of schizoflows and overabundance, [...] the powers of the false [believe in fiction] and the powers of affect [becoming-other/the virtual]”⁶⁸² Y se da gracias a ciertas condiciones de contexto: “networked software cultures [ubiquity and diversity of cameras and screens], deep remixability [web 2.0/ prosumers (active content-producing consumers)], and database logic”⁶⁸³.

Todas estas características esquizoanalíticas encuentran un campo fértil de acción en la imagen contemporánea, como veremos enseguida, debido a ciertas características de ésta. El cine analógico aproximó la imagen al cuerpo por medio de la oscuridad y la pantalla grande: el espectador estaba *hechizado* por la imagen. El digital, en cambio, abole la lejanía por medio de la omnipresencia de la pantalla: el espectador está *en* la imagen. Pantallas por doquier impregnan de cine lo real a la vez que el cine ha impregnado nuestras imágenes mentales. Mientras que Resnais, por ejemplo, reinventó el lenguaje cinematográfico para representar las imágenes de la memoria, Christopher Nolan, en *Origen (Inception, 2010)*, hace de nuestros sueños un plató de cine. No obstante, el cine de Jose Luís Guerín, Abbas Kiarostami o Naomi Kawase demuestran que existe todavía un espacio para un tipo de imagen profundamente dependiente de lo digital que, sin embargo, no resulta delirante, esquizofrénica ni excesiva. Ahora bien, que en el catálogo de distribución de la misma empresa (Avalon) se encuentren películas como *Five* junto a la serie *The walking dead* (Frank Darabont, 2010-), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Carretera perdida* o *Take shelter* dice mucho acerca de la multiplejidad, la esquizofrenia y el delirio al que la imagen contemporánea se ha entregado globalmente.

Así pues, Pisters parece referirse a dos cosas diferentes bajo la misma denominación. Por un lado, estaría la neuro-imagen “género”, que engloba películas en las que nos introducimos en los delirios mentales de los protagonistas. No toda película

⁶⁸¹ *Ibid.* (p. 4)

⁶⁸² *Ibid.* (p. 5-6)

⁶⁸³ *Ibid.* (p. 8)

contemporánea sería neuro-imagen de este tipo. Por otro lado, habría una neuro-imagen no referida ya a películas concretas sino a la estructura misma del sistema imaginario, una neuro-imagen que no muestra las imágenes mentales de los personajes sino que toma el cerebro como modelo hermenéutico, más allá de si particularmente una película muestra o no un delirio. El delirio está en la globalidad. Es la imagen en general la que se ha vuelto esquizofrénica, tan real como imaginaria, no las imágenes particulares. Es el concepto de imagen el que se ha revelado esquizofrénico, paradójico, el que muestra una fisura opaca en su interior imposible de suturar, gracias a la cual define todo un campo de potencialidades virtuales a las que una imagen sin centro, sin gramática, “libre”, puede aspirar.

Por eso es concebible que mientras Pisters hable de una imagen contemporánea como subjetivación de lo real, Fredric Jameson pueda decir lo contrario en pos de una objetivación de lo mental: “El ocaso del tiempo interior quiere decir que estamos viviendo nuestra subjetividad en las cosas externas”⁶⁸⁴. La dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo, lo mental y lo real, no se encuentra, por lo tanto, ni mucho menos abolida en la imagen contemporánea. Se encuentra en un punto de compresión extrema, un punto energético intenso característico de las crisis y la creación. En un punto así ya no es tan relevante pensar si caemos del lado de lo objetivo o del lado de lo subjetivo, lo fundamental es el *entre*, esa membrana intermedia tan mental como objetiva, cuerpo o cerebro, en la que se produce el *toque*.



En el capítulo de la serie *Black Mirror* titulado *15 millones de méritos* (*Fifteen million merits*, Euros Lyn, 2011), se nos presenta una realidad vuelta imagen en virtud de

⁶⁸⁴ JAMESON, Fredric, *Las semillas del tiempo*, Trotta, Madrid, 2000. (p. 22)

las multicámaras y las multipantallas. En esta situación límite, que no hace sino potenciar algunos trazos básicos del mundo ya vigente, no hay forma posible de huir de las imágenes. Si, como afirman –entre otros– Baudrillard y Lyotard, la realidad es un simulacro, la pregunta desde la era de la superabundancia digital de la imagen no es ¿cómo puede darse una imagen realista?, sino ¿puede haber otra cosa que no sea realismo?

A este respecto, Català dice: “Las cosas del mundo se han transformado en representaciones de sí mismas y, por lo tanto, el arte, en cualquiera de sus estilos, se vuelve forzosamente «realista»: porque siempre viene a representar un aspecto de la relación de la realidad con nosotros.”⁶⁸⁵ Lo imperioso no sería tanto ya redimir la realidad sino, de nuevo, replantear nuestros vínculos con esa realidad que no es ya otra cosa que imagen. Como también dice Quintana, “lo que es verdadero son las sensaciones ópticas que genera la superficie de la imagen digital.”⁶⁸⁶ No una imagen de verdad sino la verdad de una imagen. No se trataría, pues, tanto de reencontrar lo real como de comprenderlo bajo el signo de la espectacularización y la ceguera. Haría falta un tipo de imagen que hiciera sensibles los mecanismos de visibilización y ocultamiento. No una imagen que mostrara la cotidianeidad o la realidad “inmediata”, que devolviera una idea de hombre o una idea de mundo, sino que con sus propios medios y distancias, mostrara su propia constitución como simulacro, porque hombre y mundo ya no son sino imágenes.

Pascal Bonitzer, en *Desencuadres*, trabaja el concepto de *trompe l'oeil* como “representación que se revela en dos tiempos como la ilusión de un espectáculo y como ilusión de realidad. [...] Esa *escisión*, y no la ilusión, constituye el goce del *trompe l'oeil*”⁶⁸⁷, es decir, cuando nos desplazamos un poco para descubrir que la representación es una ilusión. ¿No será este efecto el verdadero *toque* de un realismo? Cuando nos desplazamos, cuando nos damos cuenta del ilusionismo, cuando *gozamos* del *trompe l'oeil* es cuando la realidad de la representación nos *toca*, nos afecta. No la realidad como trasfondo o sustrato, sino la realidad sentida y percibida, el *momento real*. Es el momento en el cual las imágenes y lo real están más cerca, se aproximan al punto de la caricia o el golpe. En el punto en el que realidad e imagen casi podemos decir que son

⁶⁸⁵ CATALÀ, Josep María, *Pasión y conocimiento*, op. cit. (p. 18)

⁶⁸⁶ QUINTANA, Ángel, op. cit. (p. 78)

⁶⁸⁷ BONITZER, Pascal, *Desencuadres*, op. cit. (p. 35)

intercambiables (sin serlo), realismo ya no denota la representación fiel de un referente real, sino *la presentación de la realidad de la imagen*: su construcción imaginaria. La imagen realista es aquella que conserva en sí las huellas de su proceso de producción, la que no oculta su naturaleza, la que no se hace pasar por un referente y sitúa en primer plano su condición de simulacro. “El *trompe l’oeil* no forma parte exactamente del arte ni de la historia del arte: su dimensión es metafísica”⁶⁸⁸, decía Jean Baudrillard. Lo que descubrimos no es la verdad como fundamento sino la ilusión y la realidad como *efectos*, efectos de *trompe l’oeil*.



Godard y su arsenal de cámaras digitales

No cabe duda de que la exploración de la imagen tridimensional que Godard emprende en *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, 2014) es, toda ella, un juego de *trompe l’oeil*. Como decía Bonitzer, mientras que el espectador de un cuadro es, él mismo, capaz de operar el desplazamiento mediante el cual desvelar la ilusión, “el espectador de cine, en cambio, es incapaz de llevarlo a cabo, y delega ese poder en la cámara [...], y esa movilidad funciona en ciertos casos como un factor de verdad, de desmentida [...]. Es decir, el movimiento como desmentida de la profundidad ilusoria.”⁶⁸⁹ Cuando la imagen godardiana opera un efecto de divergencia en su propio seno (debido a la separación durante la toma de los dos dispositivos de registro que generan, invertidos, el efecto tridimensional) el espectador halla ante sí “la verdad de la

⁶⁸⁸ BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1987. (p. 64)

⁶⁸⁹ BONITZER, Pascal, *Desencuadres, op. cit.* (p. 36)

imagen”, su proceso de producción. El mayor “realismo” otorgado a la imagen por su profundidad tridimensional no deja de ser un artificio. Romper el supuesto realismo de la representación es, paradójicamente, un efecto de realidad en la imagen.



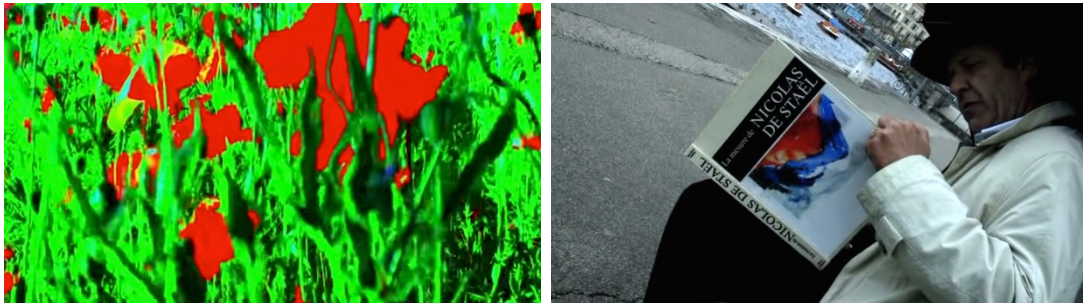
En el instante en que la imagen tridimensional muestra su doblez y se separa, y nuestra mirada desconcertada duda por unas décimas de segundo a cuál de las dos variantes seguir, recuperamos esa función de espectador consciente que los efectos de extrañamiento generan, y la imagen se vuelve índice de sí misma, de su misma naturaleza: imagen desdoblada sobre sí; *símulacro*. Nunca antes Godard ha sido capaz de explorar la imagen de esta manera, la profundidad multiplica los efectos de ruptura. Quizá nunca antes la imagen cinematográfica estuvo más cerca de la pintura –la imagen se construye capa sobre capa y eleva los colores a una superficie tan cercana al ojo que casi puede tintarlo en su toque–, justo en un momento en el que en su seno se ha instalado una distancia esencial: el cine como no-cine, más allá del celuloide, inserto en la imagen electrónica.

“El cuadro, sin un punto de vista, sin un apoyo, es un agujero.”⁶⁹⁰ Y en la aproximación que el vídeo hace hacia la pintura se percibe la imagen desde un cierto vértigo, como ante el vacío de un agujero, ante la ausencia de un apoyo. Las sobreimposiciones de Godard multiplican los puntos de vista, los doblan, triplican, superponen y los vuelven indistinguibles. Las deformaciones que opera el digital sobre la imagen cinematográfica no anulan el cuerpo del cine, sigue ahí pero modificado, deformante, contráctil, curvante. Las imágenes de Sokurov en *El arca rusa*, anamorfoseadas, pasadas como por un vidrio deformante, ya no son una sección del cono

⁶⁹⁰ *Ibid.* (p. 100)

visual pero no anulan el trabajo cinematográfico, lo multiplican, son el resultado de un tratamiento de la imagen como una superficie de información maleable, capaz de hincharse como un globo en una de sus esquinas y de derretirse en otra simultáneamente.

“Para Godard el lenguaje es ante todo el lugar de las mentiras y lo visual, el lugar de la verdad. Sólo eres libre mientras no hayas terminado tu frase”⁶⁹¹. El adiós al lenguaje de Godard no es un adiós a las palabras, sino una bienvenida al cuerpo previo a los discursos, a las estructuras lingüísticas, a los sistemas codificados. El *entre*, la mancha de color, el espíritu de Nicolas de Staël se adueña de la imagen y, de nuevo en su cine – quizá más que en cualquier otra película–, gana el paisaje a la fábrica. *Adiós al lenguaje* está construida en torno a series: la serie de la pareja en el piso, la del hombre que lee en la calle, la del ferry, la del perro, la de la naturaleza salvaje... Ni rastro de la cadena de montaje. No ya sistema de rupturas sino ruptura por sistema, imprevisible. Ya no hay un fuera de campo suturado sino verdaderamente series de imágenes cuyo fuera de campo se abre en la fisura, en el intervalo. No hay un mundo homogéneo más allá de ellas. Ellas definen su mundo intersticial e inimaginable. La conspiración no está detrás –no tiene que ver con intenciones ocultas detrás de las imágenes–, sino que está *entre* ellas–en la amplitud del corte– y a su *alrededor* –en el fuera de campo.



La realidad se inscribe en el cine en el efecto de *trompe l'oeil* cuando éste hace evidentes sus efectos de sutura y juega con “la ceguera del público a los resortes secretos de la maquinaria”⁶⁹². ¿Qué nos queda entonces de la realidad? Construcción, efectos de realidad. Tras “el crimen perfecto” del que habla Baudrillard, el reino de los efectos. La realidad ya no es un sustrato consistente sino un efecto a conseguir. El realismo ya no se

⁶⁹¹ JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica*, op. cit (p. 200)

⁶⁹² BONITZER, Pascal, *El campo ciego*, op. cit. (p. 79)

refiere tanto a una actitud de respeto o incluso de redención de una realidad, como en Bazin o en Kracauer, sino de desvelamiento o puesta en escena de los mecanismos de construcción de la imagen como *maniobra de resistencia* ante la conspiración del sistema, como conspiración *a la contra*. El realismo del *trompe l'oeil* reivindica la posibilidad de construir efectos de realidad en el tejido colectivo que supongan fisuras o grietas en el imaginario del Imperio. El realismo se ha convertido en la maniobra conspirativa por excelencia, el mayor de los desafíos es construir la realidad desde su desaparición. Ya que, en palabras de Didi-Huberman, “no hay realismo crítico sin crisis del realismo”⁶⁹³.

“En esto, pues, la *imagen arde*. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado (como se dice, en los juegos de adivinanzas, «caliente» cuando «uno se acerca al objeto escondido»)”⁶⁹⁴.

b) La masa y el arte. Lo uno y lo múltiple

Para Badiou, la primera distancia fundamental entre realidad y artificio es equivalente en cine a la situación paradójica entre la masa y el arte:

“«De masas» es una categoría política, una categoría políticamente activa. Mientras que «arte» es, en realidad, una categoría aristocrática. Decir que se trata de una categoría aristocrática no es un juicio, simplemente que «arte» abarca la idea de creación y, en consecuencia, exige los medios para comprender la creación. [...] Hay entonces en cine una relación paradójica, una relación entre términos heterogéneos: el arte y las masas, la aristocracia y la democracia, la invención y el reconocimiento, lo nuevo y el gusto general.”⁶⁹⁵

Más bien, yo diría que la paradoja se da entre la masa como idea política y lo artístico como impulso creador. En definitiva, entre dos ideales comunitarios. Por un lado, aquel que quiere subsumir toda diferencia en favor de un beneficio común. Por otro,

⁶⁹³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, *op. cit.* (p. 101)

⁶⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, “Cuando las imágenes tocan lo real”, *art. cit.* (p. 10)

⁶⁹⁵ BADIOU, Alain, *art. cit.* (p. 30)

aquel que trabaja por poner lo diferente en contacto con los otros. Como en aquella escena de *El triunfo de la voluntad* en la que los integrantes de las juventudes hitlerianas anuncian cada uno sus distintos lugares de nacimiento para, acto seguido, gritar al unísono por una Alemania unificada: toda diferencia aquí queda anulada por el ideal del Reich. Ésa es la comunidad derivada de la masa. En cambio, el impulso artístico ejecuta una operación casi contraria, al debatirse entre la voluntad de crear lo nuevo, lo diferente, en el seno de una humanidad de la cual el artista es parte.

El cine siempre ha existido entre el impulso artístico y el consumo de masas que lo aproxima a su ideal, como señala Badiou. Mucho más que cualquier otra expresión humana antes. Ésta es una idea también cara a Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En ese texto el problema no residía tanto en que las imágenes se reprodujeran masivamente, la tragedia no era tanto que las imágenes perdieran su “aura” –de hecho, esta pérdida venía acompañada de un celebrado incremento democrático en su uso y disfrute–, como que el discurso que transmitían tendía a ser unitario, totalizante. La distancia entre lo artístico y la masa tiene, por tanto, relaciones con otra: lo uno y lo múltiple. La masa sería lo uno, lo homogéneo y reconocible. Lo múltiple sería lo artístico, las diferencias.

La imagen digital, por supuesto, podría verse como el extremo de esta masificación de las imágenes. Nunca han habido tantas imágenes y de tan fácil acceso. Sin embargo, esto no necesariamente aproxima lo digital al ideal de masa ya que, desde el otro lado, el otro extremo de la dialéctica tira aún con más fuerza: Lipovetsky, Serroy y Steven Shaviro han puesto el acento en sus estudios en el carácter *multiplex* de la nueva imagen. La imagen digital fomenta la “desregulación” estética, la no-división en géneros y la no sistematización. La imagen digital puede también proponer un sistema de diferencias como nunca ha existido antes. El hecho de que la imagen sea cada vez más masiva, combinado con su naturaleza *multiplex*, acerca el impulso artístico a la masa. La masa ha adquirido la capacidad de disgregarse –conspirar– gracias a su acceso directo a una imagen sin anclajes, sin presupuestos y abierta a flujos relacionales diversos. La imagen digital, más que el cine, puede ser masiva pero artística. Sólo hace falta –de nuevo– resistir al cliché, a la imagen publicitaria desde el impulso del arte, cada uno crear

desde la diferencia de su punto de vista, sin adscribirse a estéticas definidas. Ése sería el mandamiento ético de la nueva era.

En los vídeos que proliferan por Internet son frecuentes la repetición y perpetuación del mismo discurso. Se trataría más bien de preservar la multiplicidad de discursos heterogéneos. En la imagen digital el ideal de masa no engullirá al impulso creativo sólo si otra distancia en juego redistribuye sus fuerzas: la distancia entre autor y espectador. Fue Daniel Bell quien habló de un “eclipse de la distancia” como característica fundamental del capitalismo:

“In the classical premodern view, art was essentially contemplative; the viewer or spectator held "power" over the experience by keeping his aesthetic distance from it. In modernism, the intention is to "overwhelm" the spectator so that the art product itself –through the foreshortening of perspective in painting, or the "sprung rhythm" of a Hopkins in poetry– imposes itself on the spectator in its own terms. In modernism, genre becomes an archaic conception whose distinctions are ignored in the flux of experience. In all this, there is an «eclipse of distance», so that the spectator loses control and becomes subject to the intentions of the artist. The very structural forms are organized to provide immediacy, simultaneity, envelopment of experience. Power has moved from the spectator, who could contemplate the picture, the sculpture, or the story, to the artist, who brings the viewer into his own field of action. The eclipse of distance provides a stylistic unity, a common syntax for painting, poetry, narrative, music, and becomes a common structural component –a formal element– across all the arts.”⁶⁹⁶

No cabe duda de que la situación descrita por Bell forma parte también de algunos usos de la imagen. Precisamente, de aquellos usos que aproximan la imagen al ideal de masa. La distancia de la que Bell denuncia la desaparición no es tanto del tipo de las de Badiou como un distanciamiento del tipo brechtiano. “La distancia no se impone más que para darnos acceso a *diferencias*”⁶⁹⁷, decía Didi-Huberman hablando de Brecht. “*Distanciar es mostrar*, [...] hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera.”⁶⁹⁸ Es decir, la distancia es una condición de lo múltiple, de lo heterogéneo. “Es la simplicidad y la

⁶⁹⁶ BELL, Daniel, “The cultural contradictions of capitalism”, *Journal of Aesthetic Education*, vol. 6, n° 1/2, Doble número especial: *Capitalism, Culture, and Education*, Enero-Abril 1972. (p. 25)

⁶⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit. (p. 60)

⁶⁹⁸ *Ibid.* (p. 61)

unidad de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan a primer plano.”⁶⁹⁹ Un “eclipse de la distancia” sería, pues, el vencimiento total de las imágenes al régimen de la homogeneidad y la falta de impulso artístico.

La forma que tiene Bell de describir el “eclipse” en lo que respecta al espectador y al autor sería la misma que tiene Debord de definir la sociedad del espectáculo: una sociedad mediatizada por la imagen en la que el poder se ejerce verticalmente, desde unas élites (autores) a unos sujetos pasivos. Sin embargo, ya hemos hablado del incremento de participación de los sujetos en la era digital y de cómo las categorías debordianas cada vez son menos operativas. Lipovetsky y Serroy hablaban, ya no de medios de comunicación, sino de “automedios”. Jacques Rancière también pone en juego en la imagen contemporánea su ideal de espectador emancipado⁷⁰⁰.

El “eclipse de la distancia” de Bell no es, en absoluto, la abolición de la distancia entre el espectador y el autor, distancia que sigue operativa aunque el distanciamiento haya desaparecido. El ideal de masa desea espectadores pasivos, receptivos, proliferantes y mudos mientras que el arte elitista eleva al autor a posiciones aristocráticas. El eclipse del distanciamiento depende de que ambas posiciones se mantengan distantes: por un lado espectadores, por otro autores. Sin embargo, el sujeto contemporáneo, más que nunca inserto en un mundo de imágenes, se debate entre estas dos condiciones. El eclipse contemporáneo no es un eclipse del espectador por parte del autor, tal y como parece implicar Bell, sino una verdadera aproximación dialéctica entre las dos figuras que, paradójicamente, no niega el distanciamiento brechtiano en todos los casos, sino que lo fomenta en muchos de ellos. “No hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje”⁷⁰¹, dice Didi-Huberman, y cada vez más “los impactos visuales son breves e intensos. La escena fílmica no cesa de ser recuperada como forma autónoma de un discurso que parece justificar la visión de toda una película. Muchos telespectadores ya no miran una película entera en sus pantallas, únicamente ven fragmentos, instantes, situaciones. En YouTube o en Facebook se difunden fragmentos cortos, momentos significativos. No hay tiempo para ver un largometraje, pero sí que lo

⁶⁹⁹ *Ibid.* (p. 62)

⁷⁰⁰ RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago, 2010.

⁷⁰¹ DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición, op. cit.* (p. 64)

hay para fragmentarse en una multitud de discursos variopintos, para realizar combinaciones aleatorias de imágenes de diferente naturaleza”⁷⁰², en palabras de Ángel Quintana.

Montando y remontando los materiales heterogéneos que tiene ante sí, el espectador-autor digital puede construir un discurso artístico de alcance masivo. En la era digital los discursos homogeneizantes encuentran dificultades para difundirse, siempre hay una fisura por la que entrar, un hacker que se cuela en los archivos y trastoca las órdenes del programa. Lo masivo –las imágenes en su máxima reproductibilidad técnica– resultaría ser cada vez menos masa, el alcance masivo de las imágenes ya no respondería tanto a un ideal de masa como se revelaría condición *sine qua non* para que lo artístico pueda darse. Desde las operaciones de montaje y remontaje que eclipsan la distancia entre autor y espectador, lo artístico digital no es ya elitista, sino masivo, porque se nutre de imágenes en su máximo nivel de reproductibilidad.

A este respecto, *Holy Motors* es paradigmática. En torno a fragmentos dispersos del trabajo de un actor en un futuro no muy lejano, la película reconstruye uno de sus días, que dedica a ir de un lugar a otro en una limusina interpretando distintos papeles, para tipos de imagen diferentes, y jamás volviendo a un lugar al acabar el día que pudiese llamar hogar. Más bien, cada hogar al que vuelve es un nuevo papel que interpretar, imágenes sobre imágenes, y todas ellas breves, pasajeras, circulatorias. Montajes y remontajes de escenas diversas, de géneros heterogéneos, de imágenes disímiles.

Holy Motors es la celebración de un cine del futuro, de un cine fragmentado y difuso, hijo de la Red. Como *Under the skin*, en la que conviven el desarrollo de la fotogenia de Jean Epstein, la parquedad estilística del Kiarostami de *Ten* (2002), el naturalismo de Jean Renoir y el tecno-misticismo del Kubrick de *2001: Una odisea del espacio...* Glazer no se adscribe a ninguna estética... “La mirada que proporciona el cine contemporáneo es neobarroca. La posición del espectador se basa en la multiplicidad de puntos de vista, en la dispersión escenográfica, en el gusto por lo excesivo, por lo vago, por lo laberíntico o por lo apocalíptico”⁷⁰³, apunta Quintana.

⁷⁰² QUINTANA, Ángel, *op. cit.* (p. 189)

⁷⁰³ *Ibid.* (p. 111)

El cine contemporáneo se caracteriza, también según Lipovetsky y Serroy, por tres tipos de imagen. Primero “por una estética del exceso [tanto corporal, como sexual, patológica, criminal, deportiva, extraterrestre, paranormal...], por la extralimitación, por una especie de proliferación vertiginosa y exponencial [...]: *la imagen-exceso*. El segundo proceso se encuentra en una lógica de desregulación y aumento de la complejidad formal del espacio-tiempo filmico. Estructura, relato, género, personajes: es el momento de la desimplificación [...]. Ejemplifica así una categoría conceptual, también inédita: *la imagen-multiplejidad*. El tercer proceso es el de la *autorreferencia*.”⁷⁰⁴ Sobre todo la primera categoría es muy discutible, si tenemos presente la tendencia de corte minimalista e intimista del cine de Tsai-Ming Liang, Hou-Hsiao-Hsien, Kiarostami, Marc Recha... En realidad, el primer y el tercer proceso que lo contemporáneo practica sobre la imagen están sometidos al segundo. No toda imagen contemporánea es excesiva ni autorreferencial, pero la globalidad de la imagen es, sin duda, *multiplex*: “lo que constituye el hipercine es la *multiplejidad*.”⁷⁰⁵ Ésa es, probablemente, la característica más definitoria, junto con la modulación, de la imagen digital. Hoy más que nunca, en el cine cohabitan las estéticas más diversas. Nunca, como hoy, el cine ha sido menos consistente estéticamente.

“Deleuze sees the turn from the movement-image to the time-image as a definitive break between classicism and modernism. But Assayas suggests that, in the space of transnational capitalism, the break is never definitive, and the turn is never completed. We are never done with the dissolution of subjective agency into networked feedback effects, with the transcoding of the analog into the digital, and with the «real subsumption» of society into capital and its markets”⁷⁰⁶, dice Steven Shaviro. No es que estemos en un nuevo tipo de cine, no hay periodizaciones más allá de clásico-moderno (de ahí que sólo podamos llamar post-moderno a lo nuevo), el esquema se agota en su misma proposición. Lo que nos permite la imagen digital es vivir en el *entre*. Entre los clásicos y los modernos sin saltar definitivamente de uno a otro. El caso de Olivier Assayas es paradigmático, pero los de Fincher, Mann o Denis lo son igualmente.

⁷⁰⁴ LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *op. cit.*, (p. 68-9)

⁷⁰⁵ *Ibid.* (p. 96)

⁷⁰⁶ SHAVIRO, Steven, *op. cit.* (pp. 59-60)

Lo característico de hoy es, pues, no resolver las cuestiones sino dejarlas ser como cuestiones. No retratar sus soluciones sino su indecibilidad. No se trataría, entonces, tanto de proponer una teoría que defina todas las imágenes que se producen –a la que cada una de las imágenes por separado pueda adscribirse sin reservas– como de estudiar el ámbito de posibilidades que la imagen digital abre, que la imagen como tal abre, que se está abriendo para la imagen gracias al advenimiento de la cultura digital. No es que todas las imágenes digitales sean tal o cual cosa, sino que la naturaleza digital de la imagen hace posible que lleguen a ser ciertas cosas que nunca antes pudieron ser. Se trata más bien de definir las potencias, las virtualidades que pueden o no darse, pues todo tiene cabida en nuestra época.

c) Nuevas relaciones con lo Abierto

“Ustedes saben que ésa era la cuestión fundamental para Deleuze [explica Badiou], pero también para muchos otros analistas del cine. [...] El cine es, en el fondo, como tiempo que se puede ver, y gracias a ello crea una emoción del tiempo, que es diferente de la vivencia del tiempo. Todos tenemos naturalmente una vivencia inmediata del tiempo, pero el cine transforma esa vivencia en representación, muestra el tiempo.”⁷⁰⁷

La tercera distancia fundamental para Badiou es una distancia temporal, el retardo infinito entre el instante y la duración, el concreto presente y el continuo cambio de lo Abierto. Esta apertura a la universal variación es la cualidad definitoria del universo bergsoniano según Deleuze, y la mayor virtud de la imagen-tiempo fue para él dar una imagen directa del tiempo como duración, como apertura. No obstante, hoy muchos autores ponen en duda –o, al menos, ponen a prueba– la vigencia de la taxonomía del autor de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, planteando una superación de ésta última por otro tipo de imagen o simplemente proclamando su desaparición.

Steven Shaviro, por ejemplo, insiste en que vivimos un régimen de imágenes en un presente perpetuo: “Just as the movement-image gave way to the time-image, so now

⁷⁰⁷ BADIOU, Alain, *art. cit.* (p. 32)

the time-image gives way to a new sort of audiovisual or multimedia image: one lacking «the sense of time as *la durée*» [...] –a reduction to «the ‘real time’ of a continuous present»^{708,709}. Shaviro dice que esto no es necesariamente negativo ya que, a cambio de perder “a certain humanist pathos of lived duration”, hemos ganado “The sheer profusion and density of ‘real-time’ innovation and invention.”⁷¹⁰ Veremos cómo, en cierto sentido, efectivamente la temporalidad de la imagen ha cambiado y hemos ganado con ello capacidad de intervención y decisión, sin embargo, no parece que haya abandonado del todo el registro de la imagen-tiempo ya que recursos profundamente arraigados en la tecnología digital tienen una relación muy intensa con el tiempo como universal variación, con la imagen directa del tiempo que no se extrae de la síntesis de instantes. ¿Qué es el *morphing* –recurso eminentemente digital que el propio Shaviro analiza en su obra al estudiar el videoclip *Corporate Cannibal* de Grace Jones– sino un paso más allá en la presentación directa del tiempo según Deleuze? Ya no una representación indirecta del tiempo, en función de instantes equidistantes (*stop-motion*) sino una presentación directa del cambio, de lo abierto.

En lo esencial, Shaviro no se desvincula de su “maestro” Fredric Jameson cuando éste, recordando la predicción de Ken Russell a propósito de que las películas en el siglo XXI no durarían más de quince minutos, llamaba a eso “desaparición de la trama”: “Las películas de acción contemporáneas realmente carecen de trama, ésta es un pretexto para las explosiones que, minuto a minuto, rellenan el visionado. Llamo a esto el fin de la temporalidad, la reducción al cuerpo y al presente.”⁷¹¹ Pero, de nuevo, la “desaparición de la trama” no tiene porqué indicar la desaparición paralela de toda temporalidad, o la reducción del tiempo al presente, entendido este como “tiempo real” o “actual”, tan sólo de aquella sujeta al desarrollo narrativo o, en términos deleuzianos, a los vínculos sensoriomotores, la cual, paradójicamente, es la temporalidad que determina el presente de la imagen: era cuando la imagen se desvinculaba de la necesidad de respetar las relaciones causa y efecto, cuando demostraba que no estaba en presente⁷¹², cuando podía

⁷⁰⁸ RODOWICK, David, *The virtual life of film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007. (p. 171)

⁷⁰⁹ SHAVIRO, Steven, *op. cit.* (p. 87)

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ JAMESON, Fredric, *El postmodernismo revisado, op. cit.* (p. 33)

⁷¹² “Lo que está en entredicho es la evidencia según la cual la imagen cinematográfica está en presente, necesariamente en presente. Si es así, el tiempo sólo puede ser representado indirectamente, a partir de la

devenir imagen-tiempo. Por lo tanto, ajena a la trama, parecería que, más bien, la imagen no estaría “en presente”.

También para Sergi Sánchez la imagen contemporánea “rechaza la edad, odia las erosiones, le da la espalda al tiempo para erigirse en epítome de una perfección incólume”⁷¹³; es decir, se ha inscrito en un régimen de absoluta presencia –fantasmal o inmaterial– o, incluso, de indiferencia al tiempo: “Una de las características más relevantes de la imagen digital es su indiferencia a los efectos del tiempo: su naturaleza volátil, la indiferencia a sus erosiones, la inmaterialidad de su condición ontológica.”⁷¹⁴ Incluso para Lipovetsky y Serroy la temporalidad contemporánea está “dominada por la categoría temporal del *presente*.” Sin embargo, tanto Sánchez como estos últimos detectan al mismo tiempo una paradoja, un “profuso interés por la restauración de imágenes del pasado, como si lo digital también encontrara su razón de ser en rescatar al celuloide de la degradación inevitable de su naturaleza química”⁷¹⁵, dice Sánchez. Lipovetsky y Serroy corroboran esta afirmación y la amplían a todo ámbito de cultura: “nuestra época presencia un amplio movimiento de revitalización de las coordenadas del pasado, un verdadero frenesí patrimonial y rememorativo (proliferación de museos, culto al paisaje y a los monumentos, multiplicación de los aniversarios de todo género, *vintage*, retro, etc.), acompañado por un acusado fervor por las identidades culturales, étnicas y religiosas que se remiten a una memoria colectiva. [...] Reaparecen todos los pasados de

imagen-movimiento presente y por mediación del montaje. ¿Pero no es ésta la evidencia más falsa [...]? Por un lado no hay presente que no esté poblado por un pasado y un futuro, no hay un pasado que no se reduzca a un antiguo presente, no hay un futuro que no consista en un presente por venir. La simple sucesión afecta a los presentes que pasan, pero cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría. Al cine le toca captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente. Filmar lo que está «antes» y lo que está «después»... Tal vez, para salir de la cadena de los presentes haga falta hacer pasar al interior del film lo que está antes del film, y lo que está después del film. Los personajes, por ejemplo: Godard dice que hay que saber qué eran antes de ser colocados en el cuadro, y después. «El cine es eso, en él el presente no existe nunca, salvo en los malos films». Esto es muy difícil, porque no basta con eliminar la ficción en provecho de una realidad bruta que nos remitiría más aún a los presentes que pasan. Por el contrario, es preciso tender hacia un límite, hacer pasar al film el límite anterior al film y posterior al film, captar en el personaje el límite que él mismo franquea para entrar en el film y para salir de él, para entrar en la ficción como en un presente que no se separa de su antes y de su después (Rouch, Perrault). Veremos que éste es precisamente el fin del cine-verdad o de cine directo: no alcanzar un real que existiría independientemente de la imagen, sino alcanzar un antes y un después que coexisten con la imagen, que son inseparables de la imagen. Este sería el sentido del cine directo, en el punto en que es una componente de todo cine: lograr la presentación directa del tiempo.” (DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 60)

⁷¹³ SÁNCHEZ, Sergi, op. cit. (p. 274)

⁷¹⁴ Ibid. (p. 275)

⁷¹⁵ Ibid.

todas las sociedades particulares, rompiendo el modelo tradicional unitario de la «gran Historia». [...] Hemos pasado de la Historia Una a la memoria plural y, en el cine, de un género bien surtido –el cine histórico– a una temática difusa, capaz de impregnar todos los géneros, desde la comedia hasta el drama.”⁷¹⁶

Es decir, el pasado parece comprimirse en torno al presente, pero sólo a condición de que éste sea un límite del pasado, que sólo esté a punto de confundirse con él, pero no se confunda del todo: a condición de que no haya *una* historia para *este* presente, sino que presentes heterogéneos definan el pasado como una ramificación rizomática. Esta heterogeneidad de presentes y pasados hace que las categorías del presente y del pasado *se toquen* sin confundirse. De la misma forma hay una fuerza del pasado que tira de la imagen futura. Como dice José Luis Molinuevo, “es patético ver cómo vamos dejando atrás fechas de las novelas de ciencia ficción en las que el Apocalipsis no se ha cumplido todavía. [...] El futuro vuelve y está en regresión.”⁷¹⁷ Esto es algo que ya había detectado Jameson en el cine de finales del siglo XX. Para él, en el cine postmoderno es como si toda película “llevara inscrita la velocidad de la trayectoria de sus propios contenidos hacia el pasado lejano”⁷¹⁸. El mundo cambia a tal velocidad que toda película es casi una película histórica. Así pues, no sólo el pasado se comprime en torno a un presente heterogéneo, sino que el futuro también retrocede hacia ese punto de singularidad, incluso más allá de él, como si el futuro pudiera pasar sin necesidad de presentarse, como si el futuro también fuese heterogéneo al presente.

Estos movimientos desembocan en lo que podríamos llamar, no tanto un presente perpetuo, como un régimen de simultaneidad de tiempos diferentes o contemporaneidad de diferencias. Este tipo de relación temporal se hace evidente en la manera en que las películas hoy introducen en sus dinámicas relaciones abiertas con otras películas pertenecientes a todo tipo de épocas. El auge del *remake*, la relectura de viejas franquicias de superhéroes, los *reboots*... Las películas retornan, recomienzan, pero no lo hacen de la misma manera. Eterno retorno de lo diferente. No es que el cine “haya agotado sus argumentos” o su inventiva, sino que su tema es justamente esa

⁷¹⁶ LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *op. cit.* (pp. 163-4)

⁷¹⁷ MOLINUEVO, José Luis, “Entre la tecnolustración y el tecnoromanticismo”, en HERNÁNDEZ, Domingo (comp.), *op. cit.* (pp. 53-54)

⁷¹⁸ JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica*, *op. cit.* (p. 105)

contemporaneidad, esas relaciones paradójicas entre pasado, presente y futuro. El interés reside no en revivir viejas historias sino en plegar la línea del tiempo, poner en contacto épocas distantes. Por ejemplo, una película como *Zodiac*, de David Fincher, se construye en la relación entre películas de distintas épocas: *Harry el sucio*, *El malvado Zaroff*... No es sólo una película sino un agenciamiento de películas. Y al mismo tiempo, es una película que relanza los años 70 hacia el futuro, gracias a la tecnología digital habla de los años 70 *conjugados en futuro*.

Ya no se rinde ninguna pleitesía a la cronología, no obstante, esto no destruye el tiempo, porque se establece una relación muy intensa con la repetición –de títulos, argumentos, personajes e imágenes–, que, como mostró Deleuze en *Diferencia y repetición*, genera las síntesis del tiempo⁷¹⁹ y supone una fuerza irrefrenable hacia el porvenir.

“The movement-image is based in the first synthesis of time of the present, and the time-image in the second synthesis of time of the past, I demonstrate how the neuro-image is based in the third synthesis of time, the future. This type of image has its incipience in *The Time-Image* but has developed to become central to the digital age.”⁷²⁰

Patricia Pisters es quien más ha explorado esta tendencia hacia el futuro de la imagen contemporánea. La “neuro-imagen”, que es como ella llama a las imágenes derivadas de la cultura digital, sería una imagen en la que las potencias del eterno retorno nietzscheanas, el desarrollo multiserial del tiempo, la disolución del yo y los poderes de lo falso hallarían su espacio. Sin embargo, en el desarrollo ulterior de su texto sus afirmaciones iniciales encuentran dificultades para confirmarse y, finalmente, no acabamos por saber si la neuro-imagen es efectivamente una imagen más allá de la imagen-tiempo o una dimensión más de ésta.

En mi opinión, parte del problema reside en haber asociado la imagen-tiempo al pasado puro. De hecho, lo que parecería más adecuado es asociar esta imagen a ese

⁷¹⁹ Explica Deleuze siguiendo a Hume que, en una repetición de casos AB, AB, AB..., “cuando A aparece, esperamos a B con una fuerza correspondiente a la impresión cualitativa de todos los AB contraídos. [...] El tiempo no se constituye más que en la síntesis originaria que apunta a la repetición de los instantes.” (DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 120) Ésta es la primera síntesis, la del hábito o el presente viviente. El futuro aquí se da como anticipación.

⁷²⁰ PISTERS, Patricia, *op. cit.* (p. 23)

tiempo proteiforme del Aión⁷²¹, que sólo es pasado a condición de ser futuro al mismo tiempo. De hecho, incluso la asociación de la imagen-movimiento con el presente, que nos parece más acertada, sólo puede darse bajo una cierta violencia, ya que la imagen para Deleuze “nunca está en presente”. El tiempo de la imagen es “otro” tiempo. La imagen-movimiento supone algo así como un primer estadio de la imagen en el cual sus potencias sólo aparecen de manera indirecta y taimada. Corrigiendo la cita de Badiou con la que abríamos este apartado, si el cine puede mostrar todas las dimensiones del tiempo es porque no sólo lo traduce en el régimen representativo según vínculos sensoriomotores, sino también porque se vale de sus potencias para fisurar y huir de la representación.

Es bien conocida la opinión que Deleuze sostenía de ciertos logros kantianos en lo que respecta al tiempo. Para el filósofo francés, el de Königsberg habría retrocedido ante uno de sus mayores hallazgos, el del tiempo vacío abstraído del movimiento, el tiempo de la modernidad, para salvaguardar el mundo de la representación y la plenitud de la conciencia. Sin embargo, asumir con todas las consecuencias esa forma pura sin cuerpos que es el tiempo enloquecido implicaría, necesariamente, un régimen en el que la representación ya no puede sobrevivir sin más, el equilibrio no puede ser restituido sin pérdida.

En términos dramáticos, el tiempo de la representación, el tiempo del presente, es la cadena de acciones y consecuencias que describe el trayecto del héroe. El pasado puro, en cambio, no son aquellas acciones pasadas que determinan la posición presente del héroe, sino algo que nunca fue presente, que nunca fue percepción de cara a la acción. Es lo que hace que el héroe perciba una acción como demasiado grande para él, una acción sin precedentes, bajo el signo simultáneo de un porvenir inimaginable que no es sino la amenaza de la disolución definitiva: la muerte. El porvenir puro es, por naturaleza, lo inimaginable, lo que no puede preverse y, en el fondo, implica la muerte o la disolución de todo aquello que pueda decir “yo”. José Luis Pardo lo expresa de una hermosa

⁷²¹ “Hemos visto que el pasado, el presente y el futuro no eran en absoluto tres partes de una misma temporalidad, sino que formaban dos lecturas del tiempo, cada una completa y excluyendo a la otra: de una parte, el presente siempre limitado, que mide la acción de los cuerpos como causas, y el estado de sus mezclas en profundidad (Cronos); de otra parte el pasado y el futuro esencialmente ilimitados que recogen en la superficie los acontecimientos incorpóreos en tanto que efectos (Aión).” (DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, op. cit. p. 50)

manera: “El creador del nuevo mundo, arrastrado hacia lo múltiple y disipado por la explosión que lo hace nacer. Aquello a lo que el yo se ha hecho igual es lo desigual en sí.”⁷²²

Es decir, el pasado puro y el porvenir puro están unidos en Aión y sólo se manifiestan en el presente en forma de fantasmas, como en Hamlet, o de imágenes paradójicas, como en los libros de Lewis Carroll, que amenazan la coherencia del drama al tiempo que atentan contra la consistencia del héroe. Este tiempo enloquecido es, para nosotros, el tiempo de la imagen-tiempo, el tiempo de la modernidad, por oposición al tiempo de Cronos, que es el de la imagen-movimiento. Sin embargo, desde la modernidad cinematográfica uno puede también “retroceder” ante la magnitud de sus propios descubrimientos para salvaguardar el mundo de la representación. Bien pensado, en el periodo que estrictamente se denomina modernidad cinematográfica tal vez sean pocas las películas que se hayan aproximado hasta las últimas consecuencias a las potencias del tiempo enloquecido. Si la imagen cinematográfica “no está en presente”, como dice Deleuze, esto quiere decir que el tiempo “natural” del cine es el de Aión y que el cine no habría llegado aún, o lo habría hecho en contadas ocasiones y siempre provisionalmente, a encontrarse consigo mismo. Quizá algunos lo hayan logrado, como Resnais, Robbe-Grillet, Paradjanov... Pero incluso parece que el Neorrealismo mismo, que habría avistado la imagen-tiempo, acabaría retrocediendo, haciendo retornar sus figuras a la narrativa, porque, a fin de cuentas, el neorrealismo es un humanismo y no está claro que el humanismo –o al menos cualquier humanismo– encuentre cabida en el devenir loco del tiempo.

La imagen-tiempo no sería entonces sino un límite⁷²³. ¿Y no podría ser que la

⁷²² Cita extraída del audio de *Cuerpo sin órganos: El gesto filosófico de Gilles Deleuze*, Curso de verano PEI Obert, en julio de 2010, impartido por José Luis Pardo y organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). (<http://www.filosofia.net/materiales/cogitos/cez7.html>)

⁷²³ “La imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se «ve en el cristal». La imagen-cristal no era el tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos. Es la poderosa Vida no orgánica que encierra al mundo. El visionario, el vidente, es aquel que ve en el cristal, y lo que él ve es el brotar del tiempo como desdoblamiento, como escisión. Sólo

imagen heterogénea y *multiplex* digital nos aproximara aún más que la modernidad, o por otros caminos, a ese límite? No que trajera consigo una temporalidad diferente, sino que disparara el trayecto exponencial que aproxima la imagen al punto límite de su esencia; esencia desquiciada y delirante que se “ha hecho igual a lo desigual en sí”.

Pisters analiza la imagen contemporánea privilegiando los contenidos, los tipos de personaje y de narración, los entornos que muestran las imágenes más que la manera en que las imágenes se comportan, se relacionan, se hacen cuerpo en el contexto ampliado del audiovisual multimedia. Dijo Deleuze en *Diferencia y repetición*: “La repetición es una condición de la acción antes de ser un concepto de la reflexión. [...] Y lo producido, lo absolutamente nuevo, no es otra cosa, a su vez, que repetición, la tercera repetición, esta vez por exceso, la del porvenir como eterno retorno.”⁷²⁴ Si la imagen digital contemporánea está bajo el influjo de la tercera síntesis del tiempo no es porque las imágenes muestren cualidades de un futuro, por así decir. No porque las imágenes muestren cierto tipo de personajes o cierto tipo de argumentos. La tercera síntesis no es tanto una cualidad que pueda extraerse de las imágenes como la condición de cierta acción que pertenece a las imágenes, que ellas exigen y sobre ellas se opera.

“La primera síntesis, la del hábito, constituía el tiempo como un presente vivo, en una fundación pasiva de la que dependían el pasado y el futuro. La segunda síntesis, la del hábito, constituía el tiempo como un pasado puro, desde el punto de vista de un fundamento que hacía pasar el presente y advenir otro. Pero en la tercera síntesis, el presente no es más que un actor, un autor, un agente destinado a borrarse, y el pasado no es más que una condición que opera por defecto. La síntesis del tiempo constituye aquí un porvenir que afirma a la vez el carácter incondicional del producto con respecto a su condición, la independencia de la obra con respecto a su autor o actor.”⁷²⁵ Es decir, en la tercera síntesis, si el presente no es más que actividad “condenada a borrarse”, éste se encarna, más que en una u otra cualidad de las imágenes, en la virtualización de una

que, añade Bergson, esta escisión nunca llega hasta el final. En efecto, el cristal no cesa de intercambiar las dos imágenes distintas que lo constituyen, la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva: distintas y, sin embargo, indiscernibles, y más indiscernibles cuanto más distintas, pues no se sabe cuál es una y cuál es otra. Es el intercambio desigual, o el punto de indiscernibilidad, la imagen mutua. El cristal vive siempre en el límite” (DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, *op. cit.*, p. 113-4)

⁷²⁴ DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, *op. cit.* (p. 147)

⁷²⁵ *Ibid.* (p. 151)

operación a realizar, su posibilidad latente, siempre dispuesta a efectuarse pero nunca totalmente efectuada.

La propia Pisters apunta indirectamente a ello: “This third synthesis is complex, since it does not simply repeat the past and the present but instead cuts, assembles, and orders from them, to select the eternal return of difference”⁷²⁶. El montaje, que en la imagen-movimiento daba una imagen indirecta del tiempo, ¿qué será capaz de hacer en el ámbito de la imagen-tiempo? El corte aquí ya no opera un ensamblamiento de planos o una sutura de dos unidades de composición, sino que se independiza, se abre, como el tiempo, en un intervalo vacío y delirante. Ya no es la unión de dos imágenes, sino la imagen más precisa del delirio de la imagen, su toque letal bajo el signo del porvenir puro, bajo la amenaza de la disolución definitiva de la representación, como en *Extraños en el paraíso* (*Stranger than paradise*, 1984), de Jim Jarmusch, una de esas extrañas muestras del cine de la modernidad en la cual el cine de la imagen-tiempo se encuentra consigo mismo, en la que los intervalos negros se “comen” la imagen, constantemente en el filo de su caída y disgregación figurativa y narrativa.

“Nos encontramos por lo tanto enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables. Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre *imaginación y montaje*.”⁷²⁷

Estas operaciones de montaje y remontaje no se dan, como parecían implicar Shaviro y Jameson, entre elementos de un conjunto ajeno al tiempo, sino más bien entre una disposición de temporalidades heterogéneas. ¿Y quien monta e imagina en este futuro enloquecido de la heterogeneidad, en esta región carente de fundamentos sólidos sobre los que un sujeto consistente, un autor, la consistencia de una firma podría sostenerse⁷²⁸? Sin duda, el espectador, aquél que se define no por su identidad o su firma,

⁷²⁶ PISTERS, Patricia, *op. cit.* (p. 139)

⁷²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, “Cuando las imágenes tocan lo real”, *art. cit.* (p. 4)

⁷²⁸ “En cuanto al tercer tiempo, que descubre el porvenir, significa que el acontecimiento, la acción, tienen una coherencia secreta que excluye la del yo, que se vuelve contra el yo convertido en su igual y lo

sino por su actividad, por lo que hace –un tipo de identidad mucho menos constante, en perpetuo cambio. Es la elección del espectador que monta y remonta el conjunto precario de imágenes que el pasado como condición, que la simultaneidad de pasados en régimen de igualdad, le ofrece. La síntesis futura, el eterno retorno, está en la decisión, en la apuesta, en el compromiso del espectador con las imágenes de un mundo post-moderno que se define, no tanto por la disolución de la individualidad en lo colectivo, como diría Jameson, sino en la desaparición del foco formal sobre la figura del sujeto como autor⁷²⁹.

Si la imagen está en futuro es esencialmente porque se funda sobre la elección consecutiva de un espectador que construye la película al tiempo que la mira. Hoy el espectador está obligado a decidir, la elección es la función trascendental del espectador contemporáneo, igual que ser espectador es la condición trascendental del hombre contemporáneo. Incluso de los propios directores de cine, que ven cómo su trabajo muta con las nuevas tecnologías. Por ejemplo, ven cómo el foco de importancia de las producciones audiovisuales bascula de la pre-producción (guión, decorados, casting...) a la post-producción (montaje, efectos digitales...). Lo propio del celuloide es la preparación, la organización, la disposición de los significados en una composición de cuerpos y poses. En el medio digital adquiere una relevancia esencial el descarte. Las restricciones económicas y temporales del celuloide hacen de lo filmado el momento esencial, el momento preparado, la pose. En cambio, el digital está abierto al instante pasajero, al instante inesperado. Se graba, se graba, y después se deshecha, y este proceso de selección y descarte se opera sobre un conjunto de instantes cualesquiera, no de poses.

“Un cineasta puede capturar un instante significativo sin haberlo imaginado previamente, ya que lo inesperado penetra en la cámara porque ésta no ejerce un control estricto de todos los elementos del cuadro. [...] El debate entre la idea como generadora de creaciones y la realidad como espacio para explorar no cesa de actualizarse en la

proyectan en mil pedazos como si el gestador del nuevo mundo fuera llevado y disipado por el brillo de lo que hace nacer a lo múltiple: el yo se ha igualado con lo desigual en sí. De este modo, el Yo [Je] fisurado según el orden del tiempo y el Yo [Moi] dividido según la serie del tiempo se corresponden y encuentran una salida común: el hombre sin nombre, sin familia, sin cualidades, sin yo [moi] ni Yo [Je], el «plebeyo» que detenta un secreto, ya superhombre, cuyos miembros dispersos gravitan en torno de la imagen sublime.” (DELEUZE, Gilles, *Diferencia y Repetición*, op. cit., p. 147)

⁷²⁹ Aunque, no obstante, los efectos de autoría se mantienen en el régimen multiplex de la imagen como forma de resistencia. La figura del autor no desaparece en absoluto de la imagen contemporánea. Ésta no viene a abolir los rasgos de las imágenes pasadas, los sitúa bajo el signo de una fuerza superior que los rebasa y los disemina.

mayoría de discursos sobre la imagen digital.”⁷³⁰ Esta tensión entre el azar y la “idea” hacen que el cine sea hoy, más que nunca, una situación filosófica, como decía Badiou. Esto es evidente para todos aquellos que han hecho de su elección cine: el auge del cine autobiográfico. Dice Sergi Sánchez: “Es lo humano volviéndose rizoma, asumiendo su nueva dimensión molecular. Es lo humano convirtiéndose en hipertexto, en pantalla partida, en mosaico de multiplicidades. Es el espectador en estado de disolución, abandonando su condición de sujeto para transformarse en un flujo de conciencia, en un Cuerpo sin Órganos donde es difícil distinguir el punto-límite entre la mirada y la pantalla.”⁷³¹ Está claro que para Naomi Kawase o Agnès Varda la vida es cine. Pero también lo es para todos aquellos que conviven con la imagen. Es decir, para todos la vida entera se ha vuelto cine ya que toda nuestra realidad está marcada por el signo de la imagen, filtrada por la imagen, *es* imagen. ¿Qué haremos con nuestras imágenes?, ¿qué hacer con nuestra vida?

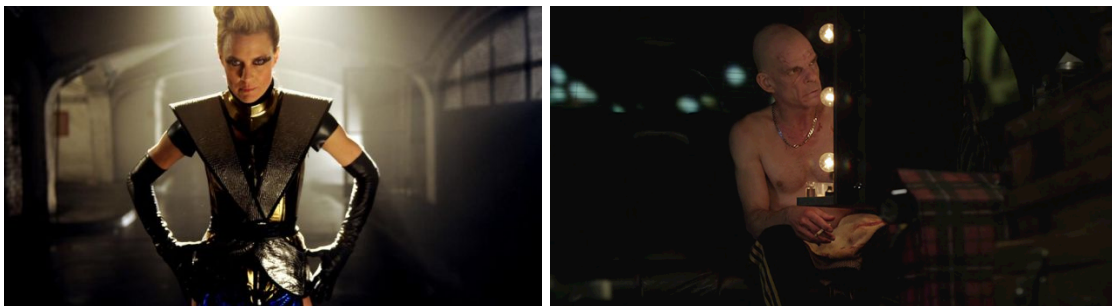
En el régimen cinematográfico clásico, el espectador parecía no tener, prácticamente, elección. Los de la capital algo más que los de provincias y pueblos pequeños. Veía las películas que los distribuidores querían que viese. Asimismo, cuando la película empezaba en el cine ya no había vuelta atrás, el espectador ya no tenía elección –más allá de abandonar su butaca. Progresivamente la capacidad de elección se ha incrementado, tanto en el número de películas que ver como en la manera de verlas. Hoy día, no sólo vemos todo lo que los distribuidores quieren que veamos sino también lo que no quieren que veamos (piratería, archivos de películas) y de maneras que nadie imaginó. Ir al cine es un modo de visionado entre muchos, uno a elegir entre muchos (ver la película en el salón de casa, en el tren, en mi teléfono móvil, por fragmentos, deteniéndola, saltándome lo que no me gusta, primero viendo el final...). Las posibilidades son infinitas, al tiempo que las imágenes se han emancipado de los contextos que las restringían (para ver pinturas había que ir a una galería, para ver cine a una sala, para ver fotografías al menos abrir un álbum...) y se han dispersado por todo el ámbito de lo cotidiano, sobre todo gracias a Internet. Tanto que siempre se elige dentro del montaje de imágenes en el que se ha convertido nuestro día a día.

⁷³⁰ QUINTANA, Ángel, *op. cit.* (pp. 148-149)

⁷³¹ SÁNCHEZ, Sergi, *op. cit.* (p. 276)

El hombre contemporáneo se halla ante la elección, su pensamiento es un pensamiento de la alternativa, y la temporalidad que caracteriza la imagen de su época será el tiempo derivado de este tipo de pensamiento. Esta cuestión de la alternativa y la elección la desarrolla Deleuze en las últimas páginas del volumen que recoge sus cursos en Vincennes entre 1982 y 1983, refiriéndose a Sartre, Pascal, Kierkegaard y Péguy, pensadores que “crean su propio teatro”, dice Deleuze, con personajes enfrentados a una alternativa, que eligen modos de existencia.

Se podría pensar que, muy al contrario, el hombre contemporáneo “no tiene elección”. Es decir, se halla ante la omnipresencia de la imagen “sin elección”, estar forzado a elegir es no tener elección. Pero uno siempre puede salir al campo, dejar atrás las pantallas y las cámaras y adentrarse en el bosque. Porque, como dice Deleuze, elegir no se elige un elemento de un conjunto, sino el modo de vida asociado a él. Decir “enfrentado a las imágenes el hombre contemporáneo no tiene elección” es una muestra de lo que Sartre denominó “mala fe”, o modo de existencia de “los canallas”. Aceptar la omnipresencia de la imagen, aceptar el mundo como imagen, es elegir la elección, y, una vez se ha elegido, decir que ya no hay elección es una traición a la vida escogida, vivir la existencia “inauténtica”.



Es la diferencia entre la Robin de *El congreso* y el Oscar de *Holy Motors*. Ambos han elegido la elección, han elegido la imagen como el reino de la elección. Sin embargo, su condición es distinta. Robin representa a aquel que elige de una vez por todas, su falsa elección consiste en ceder a otros su capacidad de elegir. Oscar, en cambio, elige elegir, cada vez, hasta sus últimas consecuencias. Deleuze lo explica de la siguiente manera: “la elección fundamental entre los modos de existencia será la elección entre la elección y la

no elección. Es decir, entre el modo de existencia que sabe que se elige y el modo de existencia que sólo puede elegirse a condición de decir y de afirmar que no se tiene elección”⁷³².

“El Bien es precisamente la instancia que me dice que no tengo elección por razones metafísicas. [...] ¿Pero por qué no se elige por el Mal? Sí, sí, Bresson lo dice. [...] Se puede elegir por el Mal una vez. [...] ¿Por qué? El comisario de *Pickpocket* lo dice bajo la forma más llana, que es la del buen sentido: «Uno no puede detenerse». El hombre de negro no puede detenerse. Es lo que el buen sentido llama una «pendiente fatal». [...] Alguien que elige de una vez por todas no elige realmente. Si elige de una vez por todas creyó elegir una vez, la primera.”⁷³³

Cuando Robin elige vender su imagen a la productora para no desaparecer como actriz cree no tener elección y elegir su libertad pero la realidad resulta en una esclavitud de la existencia inauténtica. Carax también crea su propio teatro –como Kierkegaard, Nietzsche y Péguy–, con su propio actor –Lavant–, que no es sino un concepto: el actor mismo esta vez; ni caballero de la fe ni superhombre, sino aquél que escoge a conciencia y para siempre la vida inauténtica, la del actor. Y la escoge cada vez. Al contrario que Robin en *El congreso*, que únicamente escoge una vez, escoge por el Mal que la engaña al hacerle creer que su elección es libre, cuando sólo es una (y por lo tanto una renuncia a la libertad), Oscar es el que elige cada vez por lo inauténtico, elige lo inauténtico, la elección por lo absurdo: elige el modo de existencia de un actor en escenas desgajadas de las historias que las justifican, que las inscriben en una cadena causa-efecto. Ni siquiera tiene la certeza de que haya espectadores que observen. ¿Con quién son sus citas (*rendezvous*) sino con espectadores potenciales de esas secuencias? Pero siempre existe el peligro de que nadie esté mirando⁷³⁴. Y esto sólo puede significar una cosa: que Oscar sea a la vez actor y espectador, que el único espectador sea él, y que *Holy Motors* no sea tanto una película acerca de un actor como acerca de la experiencia misma del acto espectacular.

Este punto de indiscernibilidad entre el actor y el espectador hace de la elección

⁷³² DELEUZE, Gilles, *Cine 2: Los signos del movimiento y del tiempo*, Buenos Aires, Cactus, 2011. (p. 618)

⁷³³ *Ibid.* (p. 637)

⁷³⁴ “La belleza, dicen, está en el ojo de quien mira”, dice el misterioso personaje interpretado por Michel Piccoli. “¿Y si no hay espectadores?”, contesta Oscar.

de Oscar una verdadera elección cada vez, un compromiso y un sacrificio, pues siempre se efectúa sobre un vacío, no hay una ley moral o un imperativo ético al que agarrarse. Oscar actúa para nada, para el absurdo, únicamente por aquello que no se adscribe del todo a una narrativa o a un discurso: actúa por el cuerpo⁷³⁵. Elige la elección, su libertad. Como reza la canción de Gérard Manset, “Revivre”, que suena cuando Oscar llega a su última cita del día: “Quisiéramos revivir, que significa querer vivir de nuevo las mismas cosas.” Eterno retorno, en términos de Nietzsche: “¿Qué sería el hombre de la verdadera elección [dice Deleuze]? Puede ser entonces que avancemos, que demos un paso definitivo hacia afuera de la razón, un paso en lo no-racional. [...] Es el que elige en condiciones tales que dicha elección no es de una vez por todas, *sino de todas por una.*”⁷³⁶

Es la elección por la elección, la elección por la libertad de seguir eligiendo, la que proyecta el tiempo hacia el porvenir puro del eterno retorno, la que disgrega la estructura lineal y disemina las ramificaciones del rizoma. El único futuro posible en nuestro mundo de imágenes es el de un espectador activo, que no cesa de elegir, que no se deja llevar por la imagen publicitaria ni por otras fuerzas que coartan sus capacidades y construye su propio film a partir de retazos, de fragmentos, de montajes y remontajes. Decía Deleuze en otro lugar que “el devenir puede ser definido como aquello que transforma a una sucesión empírica en serie: ráfaga de series.”⁷³⁷ El futuro es, pues, hipertextual. Y pese a que una película no es un hipertexto, hay películas que desafían la linealidad cronológica de su exhibición, como *Holy Motors*, en la que el paso de una escena a otra no define tanto una sucesión empírica como una serie de elementos heterogéneos –casi podríamos decir que pertenecientes a películas diferentes– intercalados por *entres*, intervalos de desprendimiento y preparación –intervalos *en movimiento*, de movimiento aberrante–, ajenos al desarrollo estrictamente narrativo. Ambas series resonantes, la serie de las escenas y la serie de los intervalos de tiempo muerto, apuntalan los dos desarrollos del tiempo: el de un tiempo cronológico cuya latencia se percibe únicamente en fragmentos, restos, y el de un tiempo distinto, la

⁷³⁵ “¿Qué es lo que te hace continuar, Oscar?”, pregunta de nuevo Piccoli. A lo que Oscar responde: “Lo mismo que me hizo empezar: la belleza del gesto.”

⁷³⁶ DELEUZE, Gilles, *Cine 2: Los signos del movimiento y del tiempo*, op. cit. (p. 638) Las cursivas son mías.

⁷³⁷ DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, op. cit. (p. 364)

duración de una experiencia que sólo se vive en los bordes, en los límites, pero que la imagen contemporánea ha situado en el corazón de su praxis.

La estructura de la película es tan aleatoria que nada nos impide, como espectadores, esquivar unas escenas, retroceder a las anteriores, proyectarnos hacia las posteriores como si todas ellas estuviesen en un tablero frente a nosotros, en simultaneidad. Es una película que conserva un desarrollo lineal tan sólo como huella de un cine de otro tiempo. Los “motores” han dado paso a los circuitos, y esto supone la muerte de un cierto cine pero también la celebración de un cine del futuro, de un cine fragmentado y difuso, hijo de la Red. Un cine abierto a reconfiguraciones y remontajes, un cine de lo Abierto. Un cine cuyo tiempo no es tanto el presente como lo simultáneamente heterogéneo. Lo presente es una punta hacia la cual asciende un pasado y desde la cual desciende un futuro. En cambio, lo simultáneo es la meseta, sin ascensos ni descensos. Es el tiempo intensivo del hipertexto en el que el pasado sólo es una “nube de tags” o crónica de elecciones y el futuro permanece siempre insondable, pues a cada paso se abren opciones nuevas en régimen de igualdad. Un tiempo en el que los nombres y las firmas se diluyen y la única identidad posible es operativa y efímera⁷³⁸.

En Resnais, Robbe-Grillet o Marker aún hay nombres. Incluso el tiempo tiene un nombre: memoria, el tiempo de la rememoración y el olvido. También para Paradjanov o Tarkovski tiene un nombre, su tiempo se llama poesía, es el tiempo de los poetas. En Lynch, en cambio, ya no hay nombres. *Inland Empire* quizá sea la imagen-tiempo perfecta porque en ella ya no hay esencias designables, tan sólo un tiempo delirante que se bifurca y no cesa de bifurcarse. Dice Nicolas Bourriaud: “Después de haber sido un acontecimiento en sí (la pintura clásica), y luego el registro gráfico de un hecho (la obra

⁷³⁸ Milad Doueïhi define el modelo de la identidad derivada de la cultura electrónica como un ensamblado o una recopilación: “El modelo antológico permite transformar los elementos recolectados en una publicación abierta y dinámica de saberes potencialmente nuevos, [...] donde el sentido deriva ampliamente de una asociación de los contenidos: en vez de estar necesariamente ligado a autores, con su identidad o sus intenciones, más bien está ligado a una categorización flexible (o a un «etiquetamiento» con palabras clave).” (DOUEIHI, Milad, *op. cit.* pp. 61-2) “Una nueva espacialidad, constituida por la red, sus modalidades de presencia y sus modos de participación, gobierna las nuevas nubes, que también son una expresión de la estética del nuevo entorno digital. [...] Las nubes digitales son concentraciones de información que representan las densidades fluctuantes de las elecciones individuales configuradas por la participación en los flujos de la red. Son el rostro del nuevo colectivo, o mejor aún, la imagen digital (en el sentido de un objeto digital activo) de la autoría secundaria que hemos llamado “antológica”, que cuestiona la jerarquía y la estructura piramidal, y que favorece modelos participativos y evolutivos.” (*Ibid.*, pp. 126-7)

de Jackson Pollock, los documentos fotográficos [...]), la obra de arte cumple hoy el papel de avance de un acontecimiento por venir, o diferido para siempre.”⁷³⁹ Un hipertexto es justamente una obra *por venir*, siempre por venir, ya que no es más que una matriz de textos potenciales que ninguna actualización puede agotar. *Inland Empire* opera de la misma manera: no hay lectura que pueda agotar sus potencias.

En esta película, David Lynch no es en absoluto un autor, su puesta en escena no deja entrever una “visión del mundo”, más bien muestra la insuficiencia de la visión, el trasfondo invisible e inimaginable de la imagen que la fisura, atenta contra su unidad, nos hace explorar sus entres y los intervalos abiertos de lo no conjuntable. Tanto Carax como Lynch trabajan con lo cinematográfico desde la posición del espectador –no en vano *Holy Motors* comienza con un plano general de una platea–, aunque sus personajes –si es que aún puede llamárseles así– sean actores. Trabajan lo cinematográfico desde la posición del que no está detrás de las imágenes sino entre ellas, que tiene las imágenes a su alrededor y ellas mantienen para él un misterio, representan un desafío cuajado de agujeros a través de los cuales se avista lo inimaginable. Esta posición del espectador abre en la imagen lo que ésta tiene de cuerpo. El autor organiza según un punto de vista, es el fundamento del cono visual. El espectador se define por su posición, su cuerpo y sus sentidos, con la imagen dispersada en torno a él en todas direcciones, y los órdenes que él genera son siempre precarios y afectados por la imprevisibilidad.

En “El texto inhallable”, Raymond Bellour entiende que mientras que un crítico literario puede citar, un analista fílmico no. El texto fílmico es indudablemente plural, se resiste a ser una obra clausurada. Pero aunque es más “textual”, en términos de Barthes, es *inhallable*: la imagen móvil es demasiado presente, sólo deteniéndola y descomponiéndola podemos hacer de ella un texto, podemos hacer una escritura con ella. Pero entonces, parecería que ya no es cine. Por otra parte, en “Le travail du film”, Thierry Kuntzel piensa que, tal y como Freud definió el trabajo del sueño, es necesario un segundo momento de análisis e interpretación para descifrar o resignificar el texto y hacerlo pasar de una forma leída a verdadera escritura. El sueño trabaja según los mecanismos de condensación y desplazamiento. Kuntzel piensa que el cine también. El cine clásico esconde “el otro film”.

⁷³⁹ BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006. (p. 137)

No obstante, parecería que hay toda una escritura que se moviliza con la imagen en movimiento y sólo con ella. No sólo afectos, emociones, sino también ideas complejas, el pensador que emerge. Hay todo un proceso analítico-sintético fluyendo bajo la experiencia filmica misma que no es ajeno al trabajo crítico. En este sentido, las dos “etapas” del dispositivo filmico según Bellour y Kuntzel, la del espectador y la del analista, quizá puedan darse, bajo unas condiciones singulares, en simultaneidad. En cierto tipo de imágenes, el espectador quizá sea ya analista desde la primera mirada, la “inmovilización” o conversión en texto prácticamente automática. De hecho, el análisis podría no requerir “inmovilización” y efectuar sus condensaciones de sentido en el puro devenir mismo de las imágenes. Esto definiría un tipo de análisis no estático, sino “entre-imágenes”, por recuperar un concepto del propio Bellour. ¿No es el análisis, en efecto, la actividad misma de crear pasajes?

En películas como *Inland Empire* o *Holy Motors* hay una verdadera escritura en movimiento, un verdadero trabajo analítico simultáneo al disfrute. El disfrute es el análisis, el establecimiento de puentes, de resonancias. Hay películas en las que el inconsciente está ahí “en primer plano”, por así decir. Conciencia e inconsciente trabajando sobre la misma superficie. Y esto no anula el análisis sino que lo potencia indefinidamente porque la película requiere un trabajo de condensación y desplazamiento “a tiempo real”. El cine se vuelve trabajo, pone en escena un trabajo que él mismo es.

Las imágenes contemporáneas van ya demasiado rápido⁷⁴⁰. No hay cómo detenerlas para una observación atenta. Su caducidad es casi instantánea. Dos soluciones: o las detenemos y dejamos que el ritmo del mundo nos sobrepase, o adaptamos la labor crítica al ritmo del mundo. Se hace pues imprescindible un ejercicio de análisis acelerado, hiperacelerado. ¿Qué puede ser algo así, si tenemos en cuenta que en la imagen hay toda una red de temporalidades superpuestas, “no está en presente”? Quizá sea esto lo que Deleuze y Guattari reclamaban al hablar del Cuerpo sin Órganos como “análisis infinito en el que lo que es producido sobre el CsO ya forma parte de la producción de ese

⁷⁴⁰ “La rapidez de transformación es por sí misma una constante –paradójica– de la cibercultura.” (LÉVY, Pierre, *Cibercultura*, op. cit., p. 12) “El entorno digital es primero, y antes que nada, una cultura del cambio veloz y de la adaptabilidad”. (DOUEIHI, Milad, op. cit., p. 17)

cuerpo, ya está incluido en él, sobre él, pero al precio de una infinidad de pasos, de divisiones y de subproducciones.”⁷⁴¹

Quizá no se trate tanto de detener las imágenes como de fomentar ese tipo de imagen –al que la imagen digital, dada su naturaleza heterogénea, *multiplex*, es especialmente proclive– en la cual el análisis se da “a tiempo real”, que requiere del espectador un compromiso activo. Ésas son las imágenes cuya elección es por la elección. Esas imágenes se eligen para seguir eligiéndolas. La imagen publicitaria, los clichés, las postales, las poses... Imágenes cuya elección implica un abandono, una renuncia de cierto rango de libertad. Escoger *Inland Empire*, *Holy Motors*, *Playtime*, *Under the skin*... es escoger el absurdo o lo inimaginable, abandonar las certidumbres para abrazar la cualidad de *terra incognita* que para nosotros aún conservan las imágenes.

⁷⁴¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas*, *op. cit.* (p. 158)

Conclusión. Imagen-cuerpo

“De hecho, aunque el cuerpo es uno solo, tiene muchos miembros, y todos los miembros, no obstante ser muchos, forman un solo cuerpo. [...] Si el pie dijera: «Como no soy mano, no soy del cuerpo», no por eso dejaría de ser parte del cuerpo. Y si la oreja dijera: «Como no soy ojo, no soy del cuerpo», no por eso dejaría de ser parte del cuerpo. Si todo el cuerpo fuera ojo, ¿qué sería del oído? Si todo el cuerpo fuera oído, ¿qué sería del olfato? En realidad, Dios colocó cada miembro del cuerpo como mejor le pareció. Si todos ellos fueran un solo miembro, ¿qué sería del cuerpo?”

1 Corintios 12:12-19

“Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre, Cosa simple, Entidad, Cuerpo lleno, Viaje inmóvil, Anorexia, Visión cutánea, Yoga, Krishna, Love, Experimentación. Donde el psicoanálisis dice: Deteneos, recobrad vuestro yo, habría que decir: Vayamos todavía más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro CsO, deshecho suficientemente nuestro yo. Sustituid la anamnesis por el olvido, la interpretación por la experimentación. Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría.”

Gilles Deleuze y Félix Guattari
“¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos?”
Mil mesetas

Jean-Luc Nancy pensó el misterio de la religión de una forma peculiar aunque nada ajena a la forma en que el otro Jean-Luc, Godard, lo imaginó en *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*, 1984). Quizá sea porque el misterio de la resurrección y el misterio de la imagen pueden tener mucho en común. Tanto para uno como para otro, la clave está en el *toque*.



En *Yo te saludo, María*, Godard convierte a la Virgen en un cuerpo que se contorsiona, que se pinta los labios, que practica deporte. Un cuerpo hijo de un realismo baziniano que conserva un misterio, una ambigüedad radical, algo inimaginable. “Yo no quise ser virgen”, dice Marie. Sin embargo, es un cuerpo que no puede negar su imposibilidad, que la asume en su negación y que fuerza a su novio a aceptarla. “Me quedaré, nunca te tocaré”, le dice Joseph. La virgen es pues un cuerpo intocable que, no obstante, *toca*, afecta, permanece viva en aquellos que creen.

En *Noli me tangere*, Nancy reflexiona alrededor de la escena de la resurrección de Jesús con el fin de otorgar al cuerpo su papel central dentro del misterio religioso al tiempo que hacer una crítica o deconstrucción del cristianismo. Para Nancy se trata de encontrar los sentidos no trascendentes de lo religioso: la progresión de las condiciones materiales que generan la creencia. Lo interesante para nosotros de sus análisis es entender cómo Jesús se instituye a sí mismo como imagen con un simple gesto: una vez resucitado, abstraerse al toque de la mano de María Magdalena. “Noli me tangere”, le dice, o, en el original griego de Juan, “Mè mou haptou”, que significa igualmente “no me toques”, aunque con connotaciones importantes:

“El verbo *haptein* –«tocar»– puede igualmente tener el sentido de «retener», «detener». [...] El tocar, el retener, sería adherirse a la presencia inmediata, e igual que eso sería creer en el tocar (creer en la presencia del presente), sería faltar al acto de marcharse según el cual el toque y la presencia vienen a nosotros. Sólo así la «resurrección» encuentra su sentido no religioso. [...] La partida en la cual la presencia se sustrae en verdad, portando su sentido en función de esa partida.”⁷⁴²

Diciendo *noli me tangere* a María Magdalena, Jesús le estaba diciendo: “no trates de tocar mi piel, conviérteme en imagen para que todos puedan tocarme, por toda la eternidad”. “La resurrección no es una apoteosis, es, al contrario, la *kenosis* continuada, es en el vacío o en el vaciamiento de la presencia donde brilla la luz”⁷⁴³, dice Nancy. Luz que podría no ser sino un correlato del universo bergsoniano-deleuziano de las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo. Las imágenes no son un mediador, no median entre nosotros y el mundo porque no pueden desprenderse de nosotros, no son otra cosa que nosotros, son tanto nuestras como lo Otro. Son la alteridad en nosotros. Son nuestra manera de tocar el mundo, son a la vez frontera y parte de nuestra experiencia vital, de nuestro ser entre las cosas. La imagen es nuestro apartamiento del mundo, ese gesto por el cual los cuerpos se abstraen a nuestro toque inmediato y diferidamente los tocamos una y otra vez, por siempre. “La imaginación *toca*, pues, en su impotencia. La imaginación encuentra lo que ella *no puede*: lo imposible. [...] *Se* siente (impotente) allí donde ella toca (tangencialmente) lo que no puede alcanzar o tocar”⁷⁴⁴, decía Jacques Derrida.

Privando a María Magdalena de su toque, Jesús se convirtió en cineasta y, en su apartamiento, ella culminó la escena, convirtiéndose en actriz. Como en *Mary* (2005), de Ferrara, película que empieza justo después de la resurrección, justo cuando las imágenes han sido ya concebidas, cuando el cuerpo se ha hecho imagen por primera vez abstrayéndose al toque. En ella, Childress es Jesús y Jesús es Childress, en la zona de indecibilidad que Ferrara instaura. Jesús asume conscientemente su condición de creador de escenas al mismo tiempo que Childress quiere romper las convenciones en torno a

⁷⁴² NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere. op. cit.* 2006. (p. 28)

⁷⁴³ *Ibid.* (p. 44)

⁷⁴⁴ DERRIDA, Jacques, *El tocar, Jean-Luc Nancy*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011. (p. 159)

Jesús, dismantlar una cierta imagen del resucitado: el cliché. La película de Ferrara se instaure pues de lleno en ese punto límite: por un lado Jesús como creador de escenas, por el otro el cineasta –por supuesto, correlato en la ficción del propio Ferrara– como destructor de clichés.

Ferrara trata de volver a hacer de Cristo un cuerpo, traer de nuevo al hijo de Dios a la tierra del hombre, encarnarlo. Y para ello su película debe desencajarse, desequilibrarse, *Mary* debe construirse sobre imágenes fragmentadas, pervertidas y desequilibradas gracias al encadenado, al ralentí y al multiformato. Debe generarse en el espacio *entre* la televisión, el cine y el cine dentro del cine. Y la realidad debe imbuirse de religión al tiempo que lo religioso no puede abstraerse de los cuerpos. Por eso Marie no puede desembarazarse de María Magdalena ni salir de Jerusalén, porque Jerusalén ya no es ni la realidad ni el plató de cine ni la Tierra Santa. O quizá sea todos esos lugares a la vez: un punto límite del que no se puede huir.



Cuando Mel Gibson en *La pasión de Cristo* (*The passion of the Christ*, 2004) quiere representar la resurrección lo hace sólo con un barrido de luz, tocando así un problema fundamental. “Cuando los pintores representan la resurrección «en sí misma», representan un episodio que en ningún lugar se da a ver, ni siquiera se sugiere en el Evangelio. Sus cuadros son entonces un intento de afrontar lo invisible”⁷⁴⁵, dice Nancy. Este problema es, efectivamente, que, aunque la escena atañe a lo visual, se enfrenta esencialmente a lo inimaginable⁷⁴⁶.

Hay una dimensión de la imagen, incluso un tipo de imagen, cliché o mapa, dominio de lo visible que pertenece al discurso. Pero hay otro que el discurso no puede decir, que permanece oculto aunque sea visto, que hace visual el régimen de lo oculto, de lo abierto, de lo inimaginable. Hay distintas formas de hacer visible lo inimaginable. Ferrara emplea los fundidos, ralentís y las regiones *entre*. Otras películas de las que hemos hablado emplean otros recursos. En *Monstruoso*, por ejemplo, aparece, transfigurado en pedazos de monstruo, imagen de pedazos. Ahí ya no hay cuerpos monstruosos sino que lo monstruoso es justamente el pedazo, el fragmento, la no cerrazón de la representación. La imagen vuelta en sí misma pedazo de monstruo, momento de interrupción. Interrogante. Quiasmo. En *Pickpocket* de Bresson, por poner otro ejemplo, lo inimaginable aparece también en la fragmentación, pero no tanto en los pedazos como en el momento del corte. Ahí los cuerpos no se tocan en el plano, o se tocan poco. Los cuerpos se tocan *entre* los planos. El espacio se fragmenta y se conecta sobre todo a partir de los movimientos manuales y las miradas. Es la mano la que toca y la mirada la que ve a través de lo invisible y lo intocable del corte. En Bresson lo inimaginable es el corte como mirada-toque.

En *La pasión de Cristo* ese barrido de luz que desinfla el sudario e ilumina el rostro de Jesús hace visible lo inimaginable a través de sus huellas. También son huellas los estigmas en las manos de Cristo, y señal inequívoca de que lo que se levanta

⁷⁴⁵ NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere*, op. cit. (pp. 38-39)

⁷⁴⁶ “La escena está organizada alrededor de la visión [...]. Ver lo que no es visible, ver lo que se da a ver solamente a la mirada capaz, a los ojos que ya han sabido ver en la noche de lo invisible [...]. «Tú ves, pero esta vista no es, no puede ser un tocar, si el tocar mismo debiera figurar la inmediatez de una presencia; tú ves lo que no está presente, tocas lo intocable, que se mantiene fuera del alcance de tus manos [...].»” (NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere*, op. cit., p. 37)

(infinitamente, dirá Nancy⁷⁴⁷) es un cuerpo, y no un mero espíritu. Lo que va hacia el Padre no es el alma de Cristo sino su carne y sus huesos. Toda la película de Gibson se propone traer a Cristo del polo de la imagen al del cuerpo, re-corporalizar a Cristo. Llamándose *La pasión* sería de esperar que avanzara hacia el encuentro de esa escena, tan ampliamente representada por la pintura. Sería de esperar que su culminación fuera esa imagen-cliché que tantas veces hemos visto –y que tantas veces también se ha caricaturizado, como hace Carax en *Holy Motors*. Sin embargo, cuando ese momento llega, la imagen no se compone a la manera de un cuadro, no se la trata como un icono, sino que la cámara se desplaza hacia atrás, alejándose de forma irregular hasta una escala de plano ciertamente poco canónica (no llega a ser el plano general). Es como si Gibson nos estuviera diciendo: “la pasión no esta imagen que todos esperabais, sino lo anterior, la tortura y las monstruosidades que ha sufrido el cuerpo”.

Es evidente, pues, que hay dos tipos de *toque*, aquel que atañe al cuerpo inmediatamente, que trasgrede el límite, que nada tiene que ver con una experiencia del límite y satisface los sentidos de manera horizontal, todos a la vez. Es el toque del cine pornográfico, de la excitación sencilla, dirigido directamente a la masturbación. Hay que reconocer al cine pornográfico ser el que mejor ha sabido entender la revolución digital. Por así decirlo, ha encontrado, por fin, en el digital su razón de ser. Es como si hasta ahora no hubiese podido ser del todo. Siempre censurado, siempre cohibido. Pero ahora puede ser todo lo que él es, incluso, si quiere, furtivo y clandestino. La pornografía parte de la exhibicionismo, del amateurismo, y gran parte de ella sigue siendo amateur y exhibicionista. Otra parte no, también se ha comercializado al cuerpo hasta el extremo. No obstante, en Internet ambas tendencias conviven en ese régimen de multiplejidad.

La pornografía es un cine que *toca* inmediatamente, y lo hace de manera *inmediata*, es decir, sin requerir (todavía) un toque por nuestra parte. Toca en virtud de la inversión perversa que efectúa del lenguaje. El cine porno se ha construido –sobre todo en la era digital– un lenguaje propio, tanto narrativo –con sus ritos y géneros propios–

⁷⁴⁷ “En ningún otro momento Jesús prohíbe ni rechaza que se le toque. [...] Ese cuerpo es tangible”, pero “se sustrae a un contacto al que podría prestarse.” Se trata de “no tocando ese cuerpo, tocar su eternidad. No llegando al contacto de su presencia manifiesta, acceder a su presencia [imagen] real, que consiste en su partida.” (NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere*, *op. cit.* p. 27)

como plástico, con su propia escala de plano y sus leyes de *raccord*⁷⁴⁸. El primer plano del porno está, además, dividido, repartido entre la vagina y el pene, incluso también el ano y la boca. Y puede que también los senos. Son los orificios y las protuberancias las que dominan su estética. Y las consecuencias de su toque son evidentes desde el primer momento, reclaman su lugar desde el inconsciente, efectúan una toma de posición. Se yerguen, se mueven en nuestro interior sin remedio, y no hay manera de que podamos hacer algo al respecto. Es una imagen que toca al cuerpo antes incluso de que éste se toque a sí mismo para llegar al supremo toque, el del orgasmo. Sin embargo, es precisamente por esta inmediatez que las imágenes pornográficas se quedan cortas. Tocan el cuerpo pero hay una parte del cuerpo que no tocan: el pensamiento.

Este otro tipo de toque que Derrida llama toque de la imaginación pero que también podríamos llamar del pensamiento en general –ya que para nosotros, como para Deleuze, el pensamiento tiene que ver siempre con la creación más allá del conocimiento⁷⁴⁹– se da siempre de manera diferida en virtud de una distancia o una ausencia. ¿Qué es una imagen? ¿Qué es un cuerpo? A lo largo de este trabajo hemos construido nuestros argumentos alrededor de estos dos conceptos cuya definición retiene aún –y retendrá– un misterio insondable. Ése es su *toque*. Un misterio casi místico o religioso, siempre que religión no signifique necesariamente trascendencia, pues no hay nada más inmanente o cercano que las imágenes y los cuerpos.

El toque no surge en las distancias inabarcables sino en el intervalo o quiasmo abierto en las distancias cercanas, en el *noli me tangere* que impide el contacto apenas un instante infinitesimalmente pequeño antes de que se produzca. El toque es justamente la experiencia propia del límite y la oscura claridad con la que nos asaltan los conceptos cuando los comprendemos. “*Eureka!*”, gritamos cuando hallamos la solución a un problema, sin saber que en el mismo instante en que se genera la emoción la simple claridad de la noción se disipa. El toque del concepto es también el momento en que

⁷⁴⁸ Habría que renombrar los tipos de plano para adecuarlos al cine porno. ¿Cuál es su plano medio? ¿Su plano americano? ¿Cómo llamar a algunos de sus planos característicos que no tienen parangón en las películas convencionales? ¿Cómo estructurar las leyes del *raccord* cuando los cuerpos están tan juntos, cuando los cuerpos se penetran y ya no hay eje entre dos, sino un núcleo escindido?

⁷⁴⁹ En el momento nos apropiamos del concepto, en el momento el límite deja de alejarse de la función al tiempo que esta se le aproxima, el pensamiento se detiene. Creemos que pensamos cuando clarificamos los conceptos, pero en realidad ése es el límite de todo pensamiento, su muerte.

revela su naturaleza limítrofe. La vastedad de un concepto sólo nos asalta cuando alcanzamos a entenderlo, y entenderlo es entender su alcance infinito.

La imagen toca al cuerpo cuando algo de ella se oculta. El cuerpo toca a la imagen cuando algo de él se sustrae al toque. El toque siempre se da en la ausencia, la distancia o la carencia. Negando el toque inmediato, el cuerpo del resucitado toca para siempre el pensamiento del hombre. Por la ausencia de un miembro debido a un cáncer – su pierna–, el cuerpo tocará para siempre el pensamiento de Vivian Sobchack. Si ella piensa el cuerpo con ese ahínco es, con total seguridad, porque su cuerpo se lo exige, porque su pierna amputada lo convierte en una exigencia absolutamente lacerante. Porque su cuerpo es el límite a la vez propio y jamás recuperado de su pensamiento. Como para Jean-Luc Nancy al escribir *El intruso*: miembro ajeno y propio que hace del cuerpo un límite.

En realidad, el cuerpo es un concepto profundamente encarnado, para todos de una necesidad primaria. Un concepto “enfermo”, podríamos decir, muy poco puro, muy poco teórico, cuyo “grano” de lo real se impone. El cuerpo es lo que está de más, lo que opera disrupciones, interferencias y fisura los sistemas filosóficos. El cuerpo es fuerza de territorialización y desterritorialización, agenciamiento y desorden, expresión y *ex-cripción* operando en diferentes estratos o ámbitos: biológico, social, estético. Y si nos hemos comprometido con este concepto en relación al cine es porque existe una connivencia o complicidad entre el cuerpo así tratado y la imagen digital. Ésta está operando en el contexto cine tal y como el cuerpo opera en los sistemas filosóficos: fisurando, abriendo intervalos y divergencias en los ámbitos económico, social y estético heredados de la tradición analógica.

Lo más interesante no es que los cuerpos estén viendo su representación atravesada por la Figura o los devenires-animales, sino que el propio cuerpo de la imagen, más allá de los cuerpos que muestra o los cuerpos a los que se muestra, está siendo atravesado por intensidades y fuerzas afectivas que lo están desorganizando y recomponiendo en la era digital. Resultó urgente definir qué podíamos llamar “cuerpo del cine”, desde el momento de su alumbramiento hasta hoy, y una vez establecido el nudo gordiano en el que está inscrito –junto con los otros cuerpos que intervienen en la

imagen—, estudiar sus variaciones, poniendo especial hincapié en sus derivas contemporáneas.

Origen (2010), de Christopher Nolan, e *Inland Empire*, de David Lynch, pueden representar para nosotros un díptico clave. Las dos tocan de lleno la escena teórica contemporánea por varios motivos. Primero: mientras que la película de Lynch abraza con energía las posibilidades del vídeo digital, la de Nolan se resiste (no del todo) a entregarse a sus encantos refugiándose en el rodaje en celuloide. Segundo, porque tanto una como la otra parecen adecuarse bien a los presupuestos de Patricia Pisters, una teoría marcadamente contemporánea; de hecho, si consideramos que lo importante de la imagen contemporánea es que se ha vuelto imagen mental, las películas parecen casi hermanas (aunque, como veremos, para nosotros son antitéticas). Tercero, porque tanto una como la otra remiten a aquella idea de Jameson del complot como rasgo inmanente a la realidad. Cuarto, porque en las dos el cuerpo tiene un papel central.

Retomemos nuestra concepción de los tres cuerpos del cine. En cuanto a los cuerpos que el cine muestra, la película de Nolan propone una reflexión interesante: tanto los cuerpos en el nivel de la realidad como aquellos que pueblan los recuerdos y capas mentales tienen la misma materialidad. Nolan enmascara esta cuestión mediante una excusa argumental: al soñar no percibimos la pérdida de detalle, sólo al despertar. La excusa funciona bajo la presuposición de que, *dentro del sueño*, para el durmiente los cuerpos son tan físicos como en la realidad para aquel que está despierto. Sin embargo, la paradoja reside en el hecho de que el espectador, el cuerpo que mira el cine, no está durmiendo, sino despierto. Así, transita entre las capas oníricas como si lo hiciera por habitaciones contiguas, sin perder nunca pie, siempre manteniendo puntos de referencia. No es que Nolan haga del espectador un durmiente, o un soñador, o un *hipnotizado*, sino todo lo contrario, hace del sueño una escena cualquiera, un plató de cine. Es como si la película navegara a contracorriente de aquella función tan propia del cine que para Bellour era la hipnosis.

Inland Empire, por el contrario, abraza esta función quizá como ninguna otra película antes y lo hace para llevar al cuerpo que mira el cine, no tanto hacia pensamientos concretos, según una lógica concreta (recordemos cuánta energía emplea

Nolan en explicar su narrativa al espectador, en ofrecer para todo una justificación lógicamente funcional), sino hacia la paradoja, hacia *el toque* que el sinsentido produce en el pensamiento a través del cuerpo. Porque para Lynch todo empieza con el cuerpo. De hecho, todo empieza con ese centro de la representación que Aumont destacaba, ese rostro –en este caso el de Laura Dern– que durante un siglo ha focalizado la figuración filmica, desgarrado, quebrado, abierto de par en par para mostrar su anverso, la imagen delirante que remite tanto a lo mental como a lo físico, a ese reducto tan mental como fisiológico que es la pulsión. Porque lo imposible en *Inland Empire* es –como sucedía en *Zodiac*– formarse una imagen, recobrar la imagen cohesionada, y el cuerpo que mira el cine se ve vencido por la mera sensación que moviliza la “libertad” –en términos de Artaud– de un cuerpo atravesado por intensidades afectivas.

Por otro lado, en ambas películas hay un trabajo intenso del cuerpo del cine, aunque de manera diferente en cada caso. En *Origen* el trabajo es en pos de un orden, de una jerarquización entre un arriba y un abajo. El inconsciente sigue estando debajo de la conciencia y la realidad humana se concibe como un conjunto de capas superpuestas en un régimen jerárquico: realidad, sueño, limbo... En *Inland Empire*, en cambio, ya no hay capas, no hay arriba ni abajo, realidad o sueño. Hay pliegues. Pliegues sobre pliegues. *Origen* es la imagen de un organismo que trabaja según la visión fordiana de la cadena de producción: ensamblaje de partes. *Inland Empire* es la imagen de un cuerpo sin órganos, puro trabajo de creación: montaje y re-montaje simultáneos. Cuando el cuerpo del cine se dispone como organismo, su trabajo converge hacia la cohesión y la continuidad en función de las jerarquías. Cuando el cuerpo del cine se *dys-pone* (posición dinámica) como cuerpo sin órganos, su trabajo –indolente, habíamos dicho; aunque no por ello menos importante– opera divergencias, interrupciones⁷⁵⁰. Trabaja según aquella función “diagramática” que Deleuze detectó en Bacon⁷⁵¹.

⁷⁵⁰ Del lado del cuerpo que mira el cine también habíamos postulado un trabajo de cohesión, de estatificación, de enunciación de jerarquías. Ahora bien, lo difícil de este lado es “hacerse un cuerpo sin órganos”, como querían Deleuze y Guattari, operar analíticamente las discontinuidades, rendirse un poco a la indolencia, interrumpir un poco la tendencia comprensiva gracias a un cierto automatismo de la conciencia: autómeta espiritual.

⁷⁵¹ “¿En qué consiste el acto de pintar? Bacon lo define así: hacer marcas al azar (trazos-líneas); limpiar, barrer o fregar puntos o zonas (manchas-color); tirar la pintura, bajo ángulos y a velocidades diversas.” (DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, op. cit. p. 101) El pintor no se enfrenta nunca a un lienzo en blanco, desde (y contra) la figuración y la representación ha de *excribir* el cuadro por medio del diagrama y sacar a la luz la Figura.

“Que se escriba, no *del* cuerpo, sino el cuerpo mismo.”⁷⁵² Eso es lo que hace Lynch con las imágenes digitales, escribir *en* cuerpo, como si éste fuese una lengua o un lenguaje. Escribir el cuerpo no es describirlo sino escribir corpóreamente, dejar que la escritura *tome cuerpo*. “Puede que eso no ocurra exactamente *en* la escritura, si ésta tiene un «dentro». Pero a orillas, al límite, en el extremo de escritura, *no ocurre sino eso*.”⁷⁵³ El cuerpo del cine puede operar según unas “reglas gramaticales”, “dentro” de la escritura, por así decir, según los usos habituales de la escritura, pero el lenguaje y la imagen *hechos cuerpo* aparecen en sus extremos, cuando se fuerza su uso hasta el extremo. Cuando se *excribe* (según la feliz expresión de Nancy) o se despoja al lenguaje de la marca o el molde cercenante de la gramática, “no le ocurre otra cosa a la escritura, si algo le ocurre, que *tocar*”⁷⁵⁴.

Excribir también significa montar y re-montar dialécticamente las imágenes, hacerlas resonar las unas contra las otras, entregarlas a la metáfora, a la paradoja, hacer que *toquen*, hacer significar imágenes sin aparente relación entre mediante el choque, como hace Jia Zhangke en *Naturaleza muerta* (2006) y *The world* (2004), oponiendo imágenes en 3D y animaciones a la imagen real para significar la huida imposible de una realidad descompuesta.

La pregunta “¿cómo hacer del cuerpo una imagen?” estaba ligada a cómo contar una historia con el cuerpo. Y de ahí nace el lenguaje del primer cine. Sin embargo, “¿cómo hacer de la imagen un cuerpo?” tiene que ver con *excribir* la imagen, que diría Nancy, despojar la imagen de la cohesión meramente narrativa o gramatical para acceder finalmente a ella, desnuda, como un cuerpo en su desnudez. La Figura de Bacon o el Cuerpo sin Órganos de Deleuze, Guattari y Artaud. Cuerpo libre, indolente. Así, en *Inland Empire*, el digital avanza hacia el Cuerpo sin Órganos, es el cine haciéndose un Cuerpo sin Órganos.

Se puede convertir al cuerpo en imagen y también sustraer de nuevo el cuerpo del territorio de la imagen. Se puede hacer de la imagen un organismo y también se puede hacer de la imagen un cuerpo más allá del cliché. La posibilidad de un pensamiento de la

⁷⁵² NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, *op. cit.* (p. 13)

⁷⁵³ *Ibid.* (p. 13)

⁷⁵⁴ *Ibid.* (p. 14)

imagen, eso sí, sólo puede darse allí donde imágenes y conceptos se encuentran y operan corpóreamente, creativamente. Allí donde decir concepto equivaldría a decir imagen del pensamiento y donde decir imagen equivaldría a decir pensamiento del concepto. Una forma que piensa: imagen-cuerpo-concepto. ¿Cómo mostrar el límite del pensamiento? ¿Cómo pensar el límite del cine? Ese límite de ambos es, precisamente, el cuerpo.

Tanto *Origen* como *Inland Empire* son imágenes-cuerpo. En una triunfa el cuerpo como organismo dentro de la complejidad de la imagen-sueño, en otra triunfa el Cuerpo sin Órganos y la imagen deja de referir a capas de sueño para contagiar todo lo real. El organismo necesita referir toda anomalía a una imagen mental, para preservar la función de verdad que deposita en lo objetivo. Lo sin Órganos pervierte la dicotomía mental-objetivo para instaurar un régimen de flujos sin centro en el que ya no hay orden ni sistema sino bajo la primacía de la sensación. El cuerpo es tanto organismo como Cuerpo sin Órganos, siempre a condición de que el organismo sea una cohesión precaria y siempre amenazada y el Cuerpo sin Órganos no cumpla nunca su retorno al caos.

En realidad, imagen-cuerpo no es sino una forma de mirar las imágenes, de analizarlas, de construirlas bajo la perspectiva de fuerzas que quieren sistematizarlas y fuerzas que las arrancan de la estructura y las hacen flotar en el intervalo abierto, no suturado. La imagen-cuerpo no es un tipo de imagen, sino la concepción de la imagen en todas sus formas y bajo todas las caras posibles. Así, hacer de la imagen un cuerpo no concierne tanto a la naturaleza de la imagen sino a lo que nosotros podemos hacer de ella, manipularla, deformarla. Para Bacon ahí empezaba la pintura, cuando sobre la imagen del lienzo hacía operar las marcas al azar del diagrama. Pero, en realidad, es como una post-pintura. Una pintura allí donde acaba la pintura, *donde ya se ha pintado*. Hacer de la imagen un cuerpo es evidenciar en ella las fuerzas que la organizan y las fuerzas que la deforman. Hacer de la imagen un cuerpo es operar sobre la imagen –ya sea mediante el análisis, mediante la creación, la manipulación informática o cualquier otra herramienta a nuestro alcance– para darle una vida nueva. Y esto no sólo sucede en experiencias del tipo *Histoire(s) du cinéma*, ya que ningún pintor pinta sobre un lienzo en blanco.

Imagen-cuerpo no designa tanto una “nueva dinámica” de la imagen, en sentido deleuziano, como el arranque de toda dinámica, el punto de fusión y fisión que da inicio a los movimientos e intensidades de las que surgen las imágenes. La escena de la

desintegración de Tetsuo en *Akira* sería sólo una “alegoría” de la conversión de su cuerpo en materia-luz si no trajese consigo un efecto parejo de no-clausura del relato, de indiscernibilidad o de inexplicabilidad final –demasiadas preguntas sin respuesta⁷⁵⁵: ¿qué acaba de suceder?, ¿por qué ha sucedido todo esto?, ¿han sido los personajes capaces de solventar la situación o la situación era demasiado grande para ellos, se ha resuelto por sí misma, ajena a ellos?, ¿qué pasará ahora?... Sería sólo una alegoría si no fuese porque los “elementos” que alegoriza remiten a procesos que, en sí mismos, desestructuran los vínculos narrativos. En este sentido, no es tanto una alegoría –o una “escena” en el sentido psicoanalítico⁷⁵⁶– como una *puesta en escena*, un trabajo a todos los niveles, de las potencias del Cuerpo sin Órganos sobre la estructura de la película. Puesta en escena que adquiere una radicalidad mucho mayor en cineastas como Lynch, Carax o Glazer. “Pasar de la vista al tacto” significa pues dejar de ver desde las lejanías para que la imagen devenga cuerpo en el *toque*. Imagen-cuerpo es la forma de nombrar –sin cohesionar, por lo tanto “nombrar lo innombrable”⁷⁵⁷, por cumplir con la exigencia de Raymond Bellour– este devenir.

⁷⁵⁵ La película sufre un proceso similar a *Demonlover*, de Assayas. Pasamos de un ejemplo de género *ciberpunk* a una “relajación” de los efectos genéricos y los vínculos narrativos conforme se aproxima el final.

⁷⁵⁶ “El CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. [...] El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso.” (DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas*, *op. cit.*, p. 158)

⁷⁵⁷ Nota 485.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio, “Le cinéma de Guy Debord”. (<http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/cinedebo.htm>)

ARENDT, Hannah, *Men in dark times*, Nueva York, Harcourt, Brace, and World, 1970.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.

ARTAUD, Antonin, *El cine*, Madrid, Alianza, 1982.

AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Estéticas del cine*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989.

BARTHES, Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.

BARTHES, Roland, *El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

BARTHES, Roland, “La muerte del autor”.

(<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>)

BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1987.

BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000.

BAUDRILLARD, Jean, *The Spirit of Terrorism*, Londres, Verso, 2002.

BAZIN, André, *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres editor, 1973.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2008.

BELL, Daniel, "The cultural contradictions of capitalism", *Journal of Aesthetic Education*, vol. 6, nº 1/2, Doble número especial: *Capitalism, Culture, and Education*, Enero-Abril 1972.

BELLOUR, Raymond, "The Unattainable Text", *Screen*, Vol. 16, No. 3, otoño 1975.

BELLOUR, Raymond, *Entre-imágenes. Foto. Cine. Vídeo*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

BELLOUR, Raymond, *El cuerpo del cine*, Santander, Shangrila, 2013.

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Cátedra, 1970.

BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

BERGALA, Alain, *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003.

BONITZER, Pascal, *Desencuadres*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.

BONITZER, Pascal, *El campo ciego*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.

BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1962.

BOU, Nuria, *Plano/contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010.

BRENEZ, Nicole, "The body's night. An interview with Philippe Grandrieux".

(<http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>)

BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999.

BURCH, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 2003.

CATALÀ, Josep M., *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*, Madrid, Cátedra, 2009.

CATALÀ, Josep María, *La imagen interfaz*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010.

DANEY, Serge, GODARD, Jean-Luc, diálogo en *Cahiers du Cinéma*, nº 513, mayo de 1997.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.

DELEUZE, Gilles, “Le cerveau, c'est l'écran”, *Cahiers du cinéma*, núm. 380, febrero, 1986.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.

DELEUZE, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.

DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2005.

DELEUZE, Gilles, *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-textos, 2005.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005.

DELEUZE, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009.

DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena libros, 2009.

DELEUZE, Gilles, *Cine 2: Los signos del movimiento y del tiempo*, Buenos Aires, Cactus, 2011.

DELEUZE, Gilles, “Antiedipo y Mil mesetas”, curso en la universidad de Vincennes.

(<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=224&groupe=Anti+Oedipe+et+Mille+Plateaux&langue=3>)

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *El Anti-Edipo, Capitalismo y esquizofrenia I*, Barcelona, Paidós, 1985.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia II*, Valencia, Pre-textos, 2004.

DERRIDA, Jacques, *El tocar, Jean-Luc Nancy*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Visor, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid, TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, “Cuando las imágenes tocan lo real”.

(http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)

DOUEIHI, Milad, *La gran conversión digital*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.

ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992.

EISENSTEIN, Sergei M., *La forma del cine*, Méjico, Siglo XXI, 2003.

EZRA, Elisabeth, *Georges Méliès: The Birth of the Auteur*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

FABER, Michel, *Bajo la piel*, Barcelona, Anagrama, 2002.

FÉDIDA, Pierre, “Passé anachronique et présent réminiscent. Épos et puissance mémoriale du langage”, *L'Écrit du temps*, nº 10, 1985.

FILLOL, Santiago, *Manifestaciones de una lejanía (por cercana que pueda estar)*. (<http://hdl.handle.net/10803/31899>)

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2008.

FOUCAULT, Michel, “¿Qué es un autor?”

(http://www.sumak.cl/2AutoryExp/Foucault/que_es_un_autor_foucault.pdf)

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños, Obras completas*, vol. 4, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

GIBSON, William, *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 1997.

GOMBRICH, Ernst H., *El sentido del orden*, Madrid, Debate, 2004.

GONZÁLEZ, Rayco, “La sospecha: una historia de las intenciones”, en

http://semioticagesc.com/wp-content/uploads/2013/01/La-sospecha_una-historia-de-las-intenciones.pdf

GUNNING, Tom, “The cinema of attractions”, *Wide angle*, vol. 8, num. 3/4, 1986.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, *Imperio*, traducción: Eduardo Sadier de la edición de Harvard University Press (Cambridge, 2000) para su difusión por Internet

(<http://www.infojur.ufsc.br/aires/arquivos/Michael%20Hardt%20-%20Antonio%20Negri%20-%20Imperio.pdf>).

HERNÁNDEZ, Domingo (comp.), *Arte, cuerpo, tecnología*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

HOUELLEBECQ, Michel, *Sumisión*, Barcelona, Anagrama, 2015.

JAMESON, Fredric, *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós, 1995.

JAMESON, Fredric, *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada, 2012.

KUNTZEL, Thierry, “Le travail du film”, *Communications*, n°. 19, 1972.

KUNTZEL, Thierry, “Le travail du film 2”, *Psychanalyse et Cinéma, Communications*, nº 23, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, Méjico, Fondo de cultura económica, 2002.

LÉVY, Pierre, *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*, Barcelona, Anthropos, 2007.

LINDSAY, Vachel, *The art of the moving picture*, Norwood, Macmillan, 1916.

LINDSAY, Vachel, “Jeroglíficos vistos a través del microscopio y del telescopio”, en *Archivos de la filmoteca*, nº 50, Junio 2005.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La pantalla global*, Barcelona, Anagrama, 2009.

MANOVICH, Lev, “The poetics of augmented space”.

(<http://www.alice.id.tue.nl/references/manovich-2006.pdf>)

MARCEL, Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990.

MARTIN, Adrian, “Dance, girl, dance”. (www.kinoeye.org/04/03/martin03.php)

MARTÍNEZ-PULET, José Manuel, *Variaciones del límite. La filosofía de Eugenio Trías*, Madrid, Noesis, 2002.

MASOTTA, Cloe, “Entrevista a Philippe Grandrieux”.

(<http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/>)

MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, barcelona, Paidós, 1986.

METZ, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968): volumen 1*, Barcelona, Paidós, 2002.

MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena, 2003.

NANCY, Jean-Luc, *El intruso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid, Trotta, 2006.

LOUDART, Jean-Pierre, “Cinema and suture”, en *Cahiers du cinema, volume 3. 1969-1972 The politics of representation*, Londres, Routledge, 1996.

PALAO ERRANDO, José Antonio, *La profecía de la imagen-mundo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004.

PARDO, José Luís, *Deleuze: violentar el pensamiento*, Madrid, Ediciones pedagógicas, 2002.

PARDO, José Luis, *Cuerpo sin órganos: El gesto filosófico de Gilles Deleuze*, Curso de verano PEI Obert, en julio de 2010.

(<http://www.filosofia.net/materiales/cogitos/cez7.html>)

PIERCE, Charles S., “¿Qué es un signo?”. (<http://www.unav.es/gep/Signo.html>)

PYNCHON, Thomas, *Al límite*, Barcelona, Tusquets, 2014.

PISTERS, Patricia, *The Neuro-image. A deleuzian film-philosophy of digital screen culture*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

POE, Edgar Allan, *La filosofía de la composición. El principio poético*, Madrid, Cuadernos de Langre, 2002.

QUINTANA, Ángel, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado, 2011.

RANCIÈRE, Jacques, *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005.

RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago, 2010.

RANCIÈRE, Jacques, *Las distancias del cine*, Pontevedra, Ellago, 2012.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, ALSINA THEVENET, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

ROMNEY, Jonathan, “Unearthly stranger”, entrevista a Jonathan Glazer en *Sight and Sound*, nº 4, vol. 24, abril 2014.

ROSSELLINI, Roberto, *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, 2000.

SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial*, Méjico D. F., Siglo XXI, 1972.

SALINAS, Adán, *Hermenéutica Intercultural*, Santiago de Chile, UCSH, 2003.

SHAFTO, Sally, “On Painting and History in Godard’s *Histoire(s) du cinéma*”.
(<http://sensesofcinema.com/2006/40/histoires-du-cinema/>)

SHAVIRO, Steven, *Post-cinematic affect*, Winchester, O-books, 2010.

SIBILA, Paula, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

SMALL, Gary, VORGAN, Gigi, *El cerebro digital*, Barcelona, Urano, 2009.

- SOBCHACK, Vivian, "The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision," en *Quarterly Review of Film and Video*, 12, no. 3, 1990. (pp. 21-36)
- SOBCHACK, Vivian, *The address of the eye. A phenomenology of film experience*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- SOBCHACK, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- SONTAG, Susan, "Contra la interpretación", en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- SPADONI, Robert, *Uncanny bodies, the coming of sound film and the origins of the horror genre*, Berkeley, University of California Press, 2007.
- STAM, Robert, "Jean Luc Godard's *Sauve Qui Peut (la Vie)*", *Millennium Film Journal*, Otoño 1981/1982, nº 10/11.
- STEPHENSON, Neal, *Snow Crash*, Barcelona, Gigamesh, 2008.
- SUÁREZ, Juan Antonio, "Vachel Lindsay: el cine y los jeroglíficos de la Modernidad.", en *Archivos de la filmoteca*, nº 50, Junio 2005.
- THOMPSON, Kristin, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- TSIVIAN, Yuri, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, London, Routledge, 1994.
- V.V.A.A., *Estructuralismo y filosofía*, Buenos Aires, Nueva visión, 1969.
- V.V.A.A., *Embodiment and the body. Cinema, journal of philosophy and the moving image*, Lisboa, Universidad de Lisboa, 2012.

WOLFE, Jennifer, “Blur Creates Opening Titles for Girl With the Dragon Tattoo”.
(<http://www.awn.com/news/visual-effects/blur-creates-opening-titles-girl-dragon-tattoo>)

YOEL, Gerardo (comp.), *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

ZUNZUNEGUI, Santos, “El perfume zen”, *Cine Japonés, Nosferatu*, nº11, Enero 1993.