

Paidós Comunicación **Cine**

- 64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
- 65. D. Bordwell - *El significado del filme*
- 67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
- 68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
- 70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
- 72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
- 73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
- 75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
- 76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
- 78. J. Aumont - *El ojo interminable*

Jacques Aumont

El ojo interminable

Cine y pintura

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Título original: *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*
Publicado en francés por Nouvelles Éditions Séguier, París

Traducción de Antonio López Ruiz

Cubierta de Mario Eskenazi

A Bobinge y Corbinge



1.ª edición, 1997

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1989 by LIGNES, S. A.
© de todas las ediciones en castellano.
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires.

ISBN: 84-493-0269-2
Depósito legal: B-7.978/1996

Impreso en Gráficas 92, S. A.,
Torrassa, 108 - Sant Adrià de Besòs (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Créditos fotográficos	10
Prólogo	11
1. Lumière, «el último pintor impresionista»	13
2. El ojo variable, o la movilización de la mirada	31
3. Formas del tiempo, o las intermitencias del ojo	57
4. De un marco al otro: el borde y la distancia	79
5. De la escena al lienzo, o el espacio de la representación.	103
6. Luz y color: lo pictórico en lo fílmico.	127
7. Forma y deformación, expresión y expresionismo	147
8. Godard pintor, o el penúltimo artista	167
9. Pintura y cine: P.S., P.S., P.S.	185
Bibliografía	191
Índice analítico	201

Créditos fotográficos

Salvo en las excepciones indicadas, los documentos proceden de la colección del autor.

Gracias a Philippe Dubois, Sylvie Pliskin y Catherine Schapira por su preciosa ayuda.

Prólogo

Este libro pretende tratar, ya se verá cómo, de una posible relación entre el cine y la pintura.

Para evitar que la lectura se inicie con demasiados malentendidos, prefiero precisar de entrada dos o tres cosas que este libro es y no es.

No es una obra histórica, ni por su método, ni siquiera realmente por su objeto. Sin embargo, una de las tesis que en él se defienden es que, si existe un lazo entre «el» cine y «la» pintura, ese lazo sólo puede ser profundamente histórico.

El cine del que hablo aquí no se limita a las escuelas patentadas como «artísticas» y, menos aún, a las películas que han plagiado las artes establecidas. He atendido en él más bien al cine «ordinario», institucionalizado, no inmediatamente singularizado, pero, sin embargo, en cuanto que se ha buscado a sí mismo como arte. El objeto del libro es el encuentro, vacilante y con frecuencia enmascarado, entre esta búsqueda y la aventura inversa de la pintura organizando su fin propio en cuanto arte. Este encuentro tiene fecha: pertenece, para mí, al momento moderno (en el sentido baudeleriano) de nuestra civilización, es decir a la antevíspera del momento presente.

Tampoco es un libro científico si la ciencia consiste en la demostración continua de una proposición con ayuda de métodos etiquetables. Como su-

giere la disposición del libro, he pretendido más bien enlazar, con bastante libertad, momentos *théticos* relativos a una misma cuestión, sin pretender exagerar los lazos de uno con otro de estos momentos. (Lo que no ha impedido perseguir la precisión y la exactitud, hasta en el detalle.)

No es, finalmente, una nueva mixtura de los *topoi* dominantes sobre la pintura «en» el cine. Como tendré ocasión de repetir, la pintura se convierte a veces en las películas —e incluso en la totalidad del cine— en una especie de penosa nostalgia, en un recurso regresivo y a menudo gratuito.

No es esa presencia, muy superficial, la que me interesa; nada me aburre más, creo, que la referencia pictórica en las películas. Advierto pues honradamente que nada diré, por ejemplo, de Bruegel en *La kermesse heroica* (La Kermesse héroïque, 1935), ni de Fouquet en *Enrique V* (Henry V, 1944), ni siquiera de Renoir —el pintor— en *Una partida de campo* (Une partie de campagne, 1936). Insisto: a lo que me he dedicado es a un parentesco más subterráneo, pero, a mi parecer, más esencial.

Este libro, sin pretensiones científicas es, no obstante, un producto de la institución universitaria: porque el autor trabaja en esta institución y ha querido hacer, a pesar de todo, obra de saber. Pero, sobre todo, porque este libro se ha beneficiado de los extraordinarios privilegios del trabajo universitario: el tiempo y la libertad intelectual.

Esta obra es, concretamente, el resultado de una enseñanza impartida, en varias universidades francesas y extranjeras, a lo largo de los cinco o seis últimos años; debe, pues, mucho a las circunstancias de esta labor, a la libertad concedida en todas partes a los docentes «de cine» en la definición de su territorio, a la necesidad que les hace relacionarse con toda clase de especialistas impidiéndoles creer que ellos mismos tienen una verdadera especialidad. Es decir que debe también mucho a los encuentros del autor con libros, ambientes, películas y cuadros y, más que todo, con individuos.

No puedo nombrar aquí a todas y a todos los que me han ayudado, sostenido, alentado, o influido en mí. Quiero manifestar particularmente mi agradecimiento a Patrice Rollet, por haber suscitado este libro; a Raymond Bellour y a Bernard Debieux, por haber permitido que se escribiese en excelentes condiciones; a Bertrand Roussel, por haber facilitado su publicación; a Frank Kessler, Lynne Kirby y Paul Verstraten, por la generosidad con la que me han comunicado sus ideas; a Philippe Arnaud, Jean-Louis Leutrat, Jean Narboni, Dominique Paini, Dana Polan y Patrice Rollet, por sus críticas y las mejoras que me han sugerido; y a Anne-Marie Faux, por todas estas razones y muchas otras.

1. Lumière, «el último pintor impresionista»

¿Por qué Lumière? ¿Por qué empezar por Louis Lumière un ensayo sobre lo pictórico y lo fílmico?

¿Por qué Lumière, a propósito de quien parece haber más bien razones negativas? Lumière nunca practicó la pintura, su estatuto de cineasta es dudoso, no es seguro que pertenezca a la historia del cine salvo como una figura algo marginal, un amante al bricolaje, un comerciante o un aficionado.

Exagero, por supuesto. Así que no mantendré durante mucho tiempo esta ficción retórica. En este período vagamente aniversario, en el que una pléthora de obras cultas alimenta y replantea incesantemente las polémicas y las disputas, las cuestiones de precedencias y de preeminencias, es al menos evidente que el «caso» Lumière sigue fascinando; que todo el mundo, siempre, hace empezar algo con él. Sobre ese «algo» es sobre lo que quiero interrogarme.

Hay facetas de Lumière estudiadas y modificadas *ad nauseam*: Lumière inventor (discutido, pero inventor en cualquier caso; ya diré en qué), y las anécdotas, piadosamente transmitidas por sus biógrafos, que hacen de él el tipo del sabio distraído pero realmente genial, un sublime aficionado al bricolaje. Lumière industrial, práctico y con los pies en el suelo, que triunfa sobre sus competidores simplemente porque su aparato, polimorfo y multifuncional, es también el único practicable.

Lumière finalmente comerciante, y comerciante incomparable, cuyo genio resplandece en el asombroso sistema de explotación que establece apenas un mes después de la sesión del Grand Café: habría una novela que escribir sobre las relaciones de Lumière con sus concesionarios y sus operadores, sobre la dialéctica centralización-descentralización de ese sistema, sobre la admirable aplicación de los principios elementales del más puro capitalismo para el enriquecimiento del catálogo de películas de la casa Lumière.

Estas facetas —por otra parte bastante contradictorias, qué importa— no son exactamente lo que me interesa. Si Lumière me fascina, es, como a todo el mundo, por su relación con el cine, con las películas. Y en este terreno son innumerables las paradojas y están a menudo inventariadas. Inventor del cine, no ve en él sino «una invención sin porvenir». Preocupado sobre todo por la fotografía —el autocromo sigue siendo, y no deja de apuntarlo a sus biógrafos, la gran aventura de su vida—, ha quedado ante la eternidad como el inventor exclusivo del cine. Primer productor y primer distribuidor de películas, imprime su marca, su estilo casi, a toda una producción de la que, sin embargo, sólo indirectamente es responsable (ni siquiera es seguro que haya hecho girar efectivamente la manivela ni un solo día).

Por otra parte, de la noche a la mañana abandona su grandioso sistema comercial, y se le escapa totalmente el primer gran viraje del cine: el de la ficción. Es el primero en haber comprendido que la producción de imágenes animadas sólo tenía interés en relación con un público, con una sala, con una proyección, con un *dispositivo* como se dice ahora. Y es por ello, pues, verdaderamente inventor del cine y no de una cinematografía cualquiera. También es, incomprensiblemente, el primero en retirar sus fichas, con una especie de ostentosa negligencia. El cine, en el fondo, le trae sin cuidado.

Sin embargo —sucesión de paradojas—, hace mucho tiempo que se ven las películas producidas por la casa Lumière como películas *de* Lumière. Toda una cinefilia —la cinefilia por excelencia, la de la época Langlois— hizo de él, según la frase de Philippe Garrel, «el gran maestro de la secta». (Tiempo fuerte de este culto póstumo es la retrospectiva organizada en enero de 1966 en Chaillot, momento acaso en el que se lee exactamente la transformación del mito Lumière, el momento en que el inventor se convierte en cineasta.) Curioso cineasta, sin películas, sin gusto por las películas y, sin embargo, uno de los más grandes. Pero el discurso de la cinefilia es tan incriticable como insuperable: discurso del amor, no requiere más prueba positiva que la prueba de amor.

No obstante, aparte este murmullo de admiración, Lumière cineasta ha suscitado también, más recientemente, otro discurso más serio —aunque a veces no poco lúdico. En una época en la que, en la investigación universitaria, el «cine de los primeros tiempos» se ha convertido en el buen tema, en el excelente tema que sabemos, es de buen tono, no solamente afirmar a

Lumière como cineasta, sino confirmarlo como cineasta narrativo. En un gesto elegantemente paradójico, que no habría desautorizado el Burch de las *Structures et fonctions de l'algèbre*, se descubre a porfía, aquí o allá, lo narrativo en lo aleatorio lumieriano —acaso porque se está dispuesto a encontrarlo absolutamente en todas partes.

En resumen, puesto que tantas cosas del cine parecen haber empezado con él y en él, no faltan razones para empezar por Lumière.

Ahora bien, estas razones acumuladas sólo constituyen una razón bastante mala: siguen sin explicar en qué sentido puedo proponerme la tarea, aún más paradójica, de examinar cómo y en qué era un *pintor* el gran burgués, el advenedizo, el reaccionario, el paternalista, el filisteo Lumière.

Acaso la palabra *pintor* todavía produzca algo así como una provocación: está tomada, tal cual, del más provocativo de los discursos sobre Lumière, pronunciado por el más provocativo de los cineastas. En 1966 —justamente para inaugurar la retrospectiva Lumière concebida por Henri Langlois—, invitado a pronunciar las breves palabras habituales, Jean-Luc Godard desborda enseguida su papel de presentador, para lanzar unas cuantas fórmulas muy sentidas: «Lo que interesaba a Méliès era lo ordinario en lo extraordinario, y a Lumière lo extraordinario en lo ordinario. Louis Lumière *vía* los impresionistas; era pues, en efecto, el descendiente de Flaubert y también de Stendhal, cuyo espejo paseó a lo largo de los caminos». Un año más tarde, en *La Chinoise*, y por mediación esta vez del personaje interpretado por Jean-Pierre Léaud, reincide más claramente aún: Lumière era «un pintor», «el último pintor impresionista», «un contemporáneo de Proust».

Definición admirable, más allá de la paradoja intencional sin duda: tiene ese carácter de evidencia, una faceta a lo «huevo de Colón», que hace lamentar no haberla encontrado uno mismo. ¿Lumière pintor? Ah sí, debe de ser cierto; después de todo, de no ser pintor ¿qué podía ser un creador de imágenes alrededor de 1900?

Pasado este primer sentimiento de evidencia, la indefinición, sin embargo, sigue siendo notable. «Contemporáneo de Proust», este pintor nada tiene de un Elstir, ¿Podría ser que filmase lo mismo que pintaban Pissarro, o Monet, o Renoir? ¿Uno de los «últimos grandes pintores impresionistas de la época?». Veamos. Para saber más, quizá fuese lo mejor aparentar que no entendemos nada, que indagamos ingenuamente cómo puede ser esto y en qué terreno.

Ante todo, a pesar de Godard o de sus portavoces de *La Chinoise*, habría que evacuar la cuestión del modelo. La vaga similitud (excepcional por otra parte) que pueda encontrarse entre la *Partie d'écarté* rodada en el «castillo

Lumière» y, digamos, los *Joueurs de cartes* de Cézanne, no significa gran cosa, como tampoco una dudosa semejanza entre el *Déjeuner de bébé* y el *Déjeuner sur l'herbe*. Incluso es lícito pensar que Lumière ignorase hasta los nombres de Cézanne y de Manet (su casa no era, ni mucho menos, la de un aficionado al arte) y, si coincide con los impresionistas en la elección de tales modelos, es, en el fondo, pura coincidencia de clase.

Sin pretender, por supuesto, reducirlo a sólo esta faceta de su obra, Lumière constituye una verdadera iconografía de la burguesía *ascendente* por sí misma: no es, pues, extraño que parezca converger con pintores que, más allá de su posición «escandalosa» en el Salón, también elaboraban una iconografía del burgués en todos sus estados (sintomáticamente, es en cuanto artista burgués como Godard —de nuevo él, pero no del todo él mismo— la emprenderá con Monet en *Vent d'Est* —1969). Pero, ¿quién no era burgués, empezando por fotógrafos de salón y pintores *pompier*? Esa semejanza no indica gran cosa.

Lo más extraño para un pintor burgués, y que puede ya sugerir un principio de respuesta, es la ausencia flagrante, en Lumière, de cualquier eco de la pintura académica finisecular. (Acaso sea lo que Vincent Pinel quería decir en su monografía cuando, aparentemente a contrapelo de Godard, afirmaba que, al no ser en absoluto hombre de espectáculo, Lumière elegía sus temas fuera de las referencias pictóricas.)

En cualquier caso —y el reciente redescubrimiento de los *pompier* permite verificarlo—, conociere o no su existencia y su producción, Lumière no toma de sus asuntos, de sus temas, o de sus principios de composición, sino aquellos que, por antiguos, sólo son atribuibles a la *herencia* y no a alguien determinado. Por otra parte, son claras algunas de las razones de este alejamiento y las re-encontraremos, ampliadas al cine en general, en los capítulos siguientes.

Hay, por ejemplo, toda una parcela de la pintura académica que —medieval, arcaizante u orientalista, pone dramáticamente en escena episodios ficticiales —la excomunión de Roberto el Piadoso o el almuédano llamando a la oración—: las leyes de esta escenificación son sencillas y estereotipadas pero eficaces, y tales cuadros se derivan de manera extremada, casi excesiva, de una definición de la pintura como momento sintético que el cine, justamente, *desplaza*.

Incluso cuando —fuera de la ficción— se interesa por lo típico o exótico, por los juegos infantiles o por los indígenas de las colonias francesas, Lumière sólo coincide con la pintura *pompier* en un plano ideológico general, el de los lugares comunes sobre las razas, los pueblos y los oficios. Lo que lo separa de la pintura no es ya, esta vez, la ficción ni la síntesis temporal, sino el recurso sistemático de esta última a lo arquetípico y «esencial» allí donde el cine(matógrafo) trata de lo accidental, de lo tal cual.

En conjunto, las semejanzas más patentes entre los temas de las «vistas» de Lumière y otras imágenes se dan alrededor de asuntos banales, poco

destacables como artísticos —y poco destacables sin más. Podría hablarse, y se ha hablado, de una faceta tarjeta postal de la *vista* Lumière: el historiador Jacques Deslandes, al que apenas le gusta Lumière, ha hecho de ello una fórmula intencionadamente malévol. Notemos además que, después de todo, la postal ilustrada, que empieza a ponerse en boga hacia 1890, es el más estricto contemporáneo de la *vista* y que hay en efecto más de una relación, si no una correspondencia tema a tema, entre los géneros predilectos de la una y la otra: lugares representativos —los monumentos, los centros urbanos, los arrabales— pero pintorescos; el mundo del trabajo en lo cotidiano, pero fijado, idealizado, en sus posturas «nobles»; o las fiestas rituales cuyo paradigma es el desfile militar. Habría que señalar como máximo una divergencia en el tratamiento de los temas excepcionales. Sesgo de clase también aquí: la *vista* de Lumière siempre preferirá las testas coronadas a los obreros en huelga de los que la postal, por su parte, no prescinde.

Fuerzo un poco las cosas, por supuesto, pero está más o menos claro que lo que efectúa «Lumière-pintor» no es una *transposición*, una traducción de modelos pictóricos a otro registro. Para confirmarlo basta una comparación con la fotografía, incluso la simple evocación de ésta. Aparte usos específicos, pero limitados (siempre como documento —policíaco por ejemplo—), la fotografía en el siglo XIX persigue su legitimación en un desvergonzado plagio de los temas del arte pictórico, incluso, decididamente, de los *medios* de este arte. En su estudio, modelado según el del pintor, el fotógrafo no ha cesado de establecer connivencias, en caso necesario contra natura (véase la obra de un Rejlander).

Apotheosis de este «complejo del bastardo», los pictorialistas franceses —los Demachy, los Puyo— se rompen la crisma imitando a la Escuela de Barbizon o a Corot y, más gravemente, produciendo por medio de diversos artefactos —que sólo tienen en común el ser otras tantas violencias impuestas al acto fotográfico— un aspecto de equivalencia con el toque pictórico (aspecto totalmente superficial, que en nada afecta a lo esencial salvo a la posibilidad de firmar la obra).

Nada de esto hay, evidentemente, en el cineasta Lumière: ni en la elección de los temas (nada de mujeres desnudas, escenas alegóricas ni paisajes) ni, aún menos, en la apariencia de la imagen. La evidencia godardiana se nos escapa, se la tome por donde se tome: ni influencias, ni filiaciones, ni connaturalidad. ¿Dónde se alberga, pues, esta «contemporaneidad» entre Lumière y los impresionistas ¿Y con Proust? Evidentemente, en otra parte.

Puesto que a nada se llega partiendo de la pintura, hay, pues, que partir

de nuevo desde el cine. Ya he dicho de paso por qué consideraba yo a Lumière como inventor del cine, o, por decirlo así, como «el más inventor» del cine: porque es quien más se acerca a la conjunción ideal de los tres momentos capitales de esta invención: imaginar una técnica, concebir el dispositivo en el que ésta sea eficaz, y percibir la finalidad por la que se ejerce esta eficacia.

¿Cómo se traduce esto en sus películas? Sin duda alguna de muchas maneras. Subrayaré solamente los dos rasgos que mejor responden a mi pregunta —la pregunta de la pintura. Pero, antes, una observación: todo lo que puede decirse de la *vista* Lumière, o del dispositivo Lumière, debe hacerse recordando la ligera *indecisión* que marca la invención del cine y su intención.

El mismo Lumière, poco familiarizado, como se ha dicho, con el mundo del espectáculo, sólo podía entrever un rasgo de su invención —*sin porvenir*—: la producción de un movimiento aparente. Hombre de estudio ante todo, parece haber lamentado siempre que esta imagen-movimiento no tuviese que ver más con la ciencia. En la *vista* Lumière habría, en suma, una confianza algo instintiva depositada en cierta virtud del material y de la técnica y, por consiguiente, una especie de invención práctica, «sobre la marcha», de formas de representación adecuadas a lo que constituye la invención y a lo que ésta sugiere. (Conclusión muy sencilla, pero importante: Lumière, o sus lugartenientes, no han descifrado partitura cultural alguna; literalmente, han improvisado. Y conocido es también el peso de los estereotipos en la improvisación.)

Primer punto, pues, que las reacciones de los primeros espectadores de Lumière nos indicarán. Leyendo estas reacciones en las reseñas de prensa, lo que deja estupefactos a los espectadores y a los críticos es aún y siempre, a lo largo de las proyecciones, una sola cosa: la profusión de los efectos de realidad. Se sigue hablando de la famosa reacción de los espectadores de *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, de su espanto, de su alocada huida. Como leyenda, esta historia es perfecta (sorprendente y ejemplar), pero sólo es una leyenda de la que no se encuentra rastro alguno real. Lo que se encuentra en cambio, y en abundancia durante el año 1896, son observaciones asombradas, incrédulas, extáticas y alucinadas, sobre otros efectos, menos masivos, menos propicios a la leyenda, efectos evanescentes pero tercos, siempre ahí.

Sin pretender sustituir una leyenda por otra, lo que aquí se propone es un desplazamiento importante del acento: la historia del espanto ante la locomotora hace de los espectadores unos seres algo toscos, sensibles a un efecto de realidad global y muy primitivo. Ahora bien, eran efectos de realidad los que los impresionaban, pero algo más sutilmente.

LOS EFECTOS DE REALIDAD: CANTIDAD. CALIDAD



8 de 103

Fotogramas de Lumière: *Le Bassin des Tuileries*, *Défilé de dragons*, *Démolition d'un mur*, *Arrivée d'un train à Villefranche-sur-Saône* (1896-1897).

Extractos de reseñas de las primeras proyecciones Lumière:

«Más de cien personajes o grupos animados pasan en 50 segundos por esta puerta proyectada en la pantalla.»

«Se distinguen todos los detalles: las olas del mar que vienen a romper en las playas, el estremecimiento de las hojas bajo la acción del viento, etc.»

«Detalle ciertamente maravilloso, incluso en las volutas de humo del cigarrillo, los volúmenes hablan de la perfección del aparato.»

«Unos herreros que parecían de carne y hueso se dedicaron seguidamente a su oficio. Se veía el hierro entrojarse al fuego, alargarse a medida que lo golpeaban, producir, cuando lo sumergían en el agua, una nube de vapor que se elevaba lentamente en el aire y que una ráfaga alejaba de repente.»

Insisto en la verdadera fuerza alucinatoria de estos efectos: alguien ve, por ejemplo, «enrojecer» al fuego las barras de hierro (en los *Maréchaux-ferrants*); otro ve las escenas reproducidas «con los colores de la vida». De todas las reseñas que he leído, ni una sola queja, en cambio, de no haber visto sino una imagen *gris*. Son, manifiestamente, estos efectos los que se llevan la parte del león.

¿Qué quiere decir esto? Dos cosas. Los efectos de realidad —a veces se olvida decirlo— son también efectos cuantitativos y éste es, evidentemente, el caso en la *vista* Lumière. Lo que encanta al espectador es también que se le muestre un número tan grande de figurantes a la vez y, sobre todo, de manera no repetitiva. Se ve a los «personajes» de la *La Sortie d'usine Lumière, à Lyon* o a los de la *Place des Cordeliers* como independientes los unos de los otros: los embelesa descubrir en la décima visión un gesto o una mímica que habían pasado desapercibidos hasta entonces: a cada instante suceden allí cosas, y tantas como se quiera, o casi.

Muy ilustrativa, en cambio, es una película como el *Débarquement des photographes* del Congreso de Neuville-sur-Saône: muy individualizados, puesto que avanzan de uno en uno ante la cámara, terminan por parecer todos iguales. Se ve a todos hacer los mismos gestos afectado: ¡en un minuto nos instalamos en la repetición y nos aburrimos!

¶ Este efecto cuantitativo se ha hecho difícil de apreciar: estamos ya saturados y hastiados. Fue sin embargo capital, incluso en la competencia entre Lumière y Edison, y varios críticos oponen expresamente la profusión incesantemente renovada y la generosidad visual de las películas de Lumière, a la tacañería del kinetoscopio, donde un pobre grupo de figuras se repite interminablemente.¶

¿Hay, en pintura, un equivalente pensable de este tipo de efectos de realidad? Quiero decir un equivalente espectral que procure el mismo júbilo y la misma gratitud. No estoy seguro de que realmente la dimensión de los cuadros desempeñase aquí un papel: ante las grandes tramoyas pictóricas del siglo XIX, queda uno más bien sobrecogido que encantado y más angustiado que satisfecho. El valor pictórico cuantificable por excelencia —y acaso el único del siglo XIX— es el acabado en el detalle, la precisión, la *minuciosidad*.

Valor burgués, por supuesto, la *minuciosidad* es igualmente cultivada por los románticos y los *pompier*s, por el pintor de batallas y por el más frívolo de los pintores mundanos: es propia tanto de James Tissot como de Gros o Meissonier.

¿Qué es lo que provoca la admiración del siglo XIX hacia esos cuadros a los que no falta ni un botón de polaina? ¿Qué es lo que permite transferir a ese valor el deslumbramiento técnico que siempre ha perseguido la pintura («Mirad mi virtuosismo»: *leitmotiv* del pintor occidental)? Innegablemente,

el poder «computar» imaginariamente lo real, reducirlo a lo indefinidamente acumulable, a un puro ensamblaje de piezas y trozos.

Lo que seduce en las *vistas* de Lumière sería, pues, también, su *minuciosidad*, de una rara perfección puesto que la cantidad de detalles —y sobre todo su tan observada autonomía— se hacen en ellas casi infinitas. Confluencia inesperada pero efectiva: por esta plétora, por este desbordamiento de realidad, la *vista* de Lumière escapa de entrada a una parte de su herencia —el juguete, el zoótropo o el fantascopio, el juguete baudeleriano—, y pasa en bloque al terreno del arte, aunque todavía fuese un arte menor.

Segundo aspecto de los efectos de realidad y más importante aún como vamos a ver: su *calidad*. Recordemos la sorprendente reacción de un espectador de *Goûter de bébé*, Georges Méliès. Desdeñando comentar lo que aún hoy constituye el encanto del filme —las muecas de la pequeña, su juego perverso con la cámara, la actitud apurada y amanerada de los padres—, Méliès sólo destaca una cosa: al fondo de la imagen hay árboles y, ¡oh maravilla!, el viento agita las hojas de esos árboles.

Otro aspecto serán los humos —los tan comentados humos de las *Brûleuses d'herbe*—, vahos, vapores, reflejos, chapoteo de olas, emocionantes hasta el grado de que casi ocultarán todo lo demás y —en todo caso muy pronto— el movimiento mismo. Como si en las *vistas* de Lumière el aire, el agua o la luz se hiciesen palpables, infinitamente presentes.

Y no es casualidad que, en 1989, este aspecto se nos escape menos que el otro. Para nosotros, ciertamente, es obvio, pero sigue estando presente y figura como parte importante en ese efecto mágico tan bien descrito por Langlois, Godard y Garrel. Y es que, aún hoy, este tipo de efecto responde a cierta definición del arte de lo visual y hemos olvidado que, durante al menos un siglo, la pintura, y después la fotografía, se han obstinado en producir este tipo de efecto. Hay aquí una historia, la de la pintura de las nubes, de las lluvias, de las tormentas y del arco iris, la de las hojas temblando al viento y la del mar centelleante al sol; una historia de la que, entre otras, había hecho su gran tema el siglo XIX.

Sería, por supuesto, exagerado hacer de ella la cuestión única de este siglo. Pintores tan importantes y tan diferentes como Poussin, Velázquez o Chardin, entre muchos otros, se dedicaron a plasmar el temblor de la luz en las hojas, la atmósfera de los crepúsculos vespertinos o el brillo tranquilo de los objetos de lo cotidiano. Lo propio del siglo que va a inventar el cine es el haber sistematizado estos efectos, y sobre todo el haberlos cultivado por sí mismos, el haber erigido la luz y el aire en objetos pictóricos.

En esta búsqueda se destacan tres rasgos como otras tantas preguntas a la pintura:

— lo *impalpable*: la luz no se toca, es la «materia» visual por excelencia, pura. Más aún, hablando con propiedad la luz atmosférica ni siquiera se

ve, salvo por sus efectos; no es otra cosa que el «color» del aire... Hay que replantear la herencia luminista —la de Tiziano y Velázquez—: habría que conseguir pintar lo transparente en todos sus estados;

— lo *irrepresentable*: es, pues, un reto, y aceptado como tal, a la habilidad del pintor. Con su habitual insistencia algo obstinada, Ingres quiere resolver el problema por la fuerza, por la fuerza técnica: «Las nubes se dibujan también, son líneas, ni más ni menos». En el otro extremo, Turner —con distinto, pero análogo virtuosismo— sumerge espectacularmente toda línea en un torrente de color. Diríase que el fenómeno atmosférico, irrepresentable, suscita en tanto mayor grado el empeño teórico: para figurarlo es para lo que Turner adapta a Goethe y los impresionistas creen adaptar a Chevreul;

— lo *fugitivo* finalmente, lo infinitamente lábil, y con más profundidad por tanto, la irritante cuestión del tiempo. ¿Cómo fijar lo efímero en pintura, de modo distinto al de la síntesis temporal a que condena la doctrina del *instante pregnante*? Volveremos más detenidamente sobre este punto, pero advirtamos de momento que la fotografía, al «embalsamar» el tiempo (André Bazin), ha duplicado la pregunta a la que está sometida la pintura, y ha ahondado el desacuerdo entre la lentitud del pintor y la infinita rapidez del destello a pintar.

Todo eso es lo que el cine pone patas arriba, lo que supera definitivamente por medio de sus efectos de realidad, *inocentes*, e inocentemente perfectos. La atmósfera en él sigue siendo impalpable y, si se quiere, irrepresentable; no por ello deja de estar presente en el tornasol de las hojas (agitadas *por el viento*, por el aire, concluyen indefectiblemente los críticos: es desde luego el viento lo que quieren ver). Pero sobre todo, por supuesto, lo fugitivo queda fijado por fin y sin esfuerzo. Con la vara del trabajo pictórico es como mejor se mide el milagro de lo cinematográfico: los centenares de hojas penosamente pintadas una a una por un Théodore Rousseau quedan sustituidas, en efecto, por la aparición inmediata de *todas* las hojas. Y, además, se mueven...

Todo esto no explica enteramente el éxito generalizado del cinematógrafo, y hay sin duda toda suerte de gradaciones entre la reacción apreciativa de los entendidos y la de la mayoría del público «aterrado por el tren». Está claro que aquí me interesa menos el éxito público que el éxito crítico, pues los más asombrosos efectos de realidad no habrían conquistado decisivamente por sí solos un público para el cine. Hubo otros inventos, otros aparatos, que también resolvían brillantemente viejos problemas pictóricos, sin haber adquirido por eso ni la cuarta parte de la importancia social del cine. Piénsese sólo en la *vista* estereoscópica, muy en boga en 1850, que estaba vinculada en el fondo a la absoluta perfección en su captación del *espacio*, problema pictórico donde los haya.

El pasmo producido por estas *vistas* con «verdadera» profundidad era sin

duda tan vivo en su género como el ocasionado por las hojas mecidas al viento. El cine, por otra parte, se acordará mucho más tarde de la estereoscopia (en el apogeo del «3-D»). Sin embargo, el éxito se agotó y la *vista* estereoscópica quedó en una curiosidad de salón a falta, esencialmente, de un dispositivo espectacular donde incluirla. Y, más profundamente, porque un dispositivo como éste no existe sino en el tiempo.

En todo caso, ésa es mi primera solución al enigma de Lumière-pintor. Después de Lumière ya no habrá nubes en la pintura, ya no habrá nubes *ingenuas*. Se harán irónicas en Dalí, paródicas en Magritte, etc., y, cuando los pintores —entiéndase pintores inventivos, no epígonos de epígonos— se arriesguen a dar forma a lo impalpable, éste será francamente irrepresentable, inmaterial hasta el punto de ser absolutamente invisible —la electricidad de los futuristas (la *Lámpara eléctrica* de Balla, 1913)—, o radicalmente invisible —los «rayos» fantasmáticos de los *rayonistas*—, pero los vapores, el arco iris, no volverán nunca más.

Todo el mundo ha rumiado una u otra vez el viejo lugar común sobre la foto, que alcanza una exactitud mimética tan perfecta que destrona a la pintura y, al mismo tiempo, le despeja el camino hacia la abstracción. Lo que yo reivindicó para el cinematógrafo no es una parte en este proceso: llega un poco tarde y la revolución fotográfica está culminada —al menos desde 1860 y la aparición de la instantánea.

Es más bien, inversamente, la reivindicación para el cine —ya que no realmente para Lumière— de un lugar en el interior de la problemática de los pintores, lo que yo propugno. Un Lumière finalmente *contemporáneo* —acaso ligeramente retrasado— de la pintura: el cine será siempre el «benjamín», pero lo que la historia de las hojas que se mueven asegura es que él, en efecto, forma parte de la banda.

Una última observación sobre este punto: los efectos de realidad son paradójicos y, en su vertiente, a los que se encuentra muy pronto es a los fantasmas: lo fantástico de *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) y de *Vampyr* (*Vampyr*, 1931), surgiendo como efecto exacerbado de la más banal y tranquila de las realidades. *Lo extraordinario en lo ordinario*.

Llego al segundo punto: en la *vista* Lumière hay en germen, e incluso ya en práctica, un carácter eminentemente fílmico, vinculado al *marco*.

Entendámonos: el marco no esperó al cine para existir —e intensamente— en la tradición representativa occidental. Esto es incluso tan evidente que le dedicaré un capítulo entero de este libro. Así que de lo que hay que hablar ahora es menos del marco que del *enquadre*, y ello para destacar una nueva paradoja.

Por cómoda y eminentemente practicable que fuese —ya se ha dicho—

la cámara de los hermanos Lumière, tenía al menos un inconveniente técnico serio que vale la pena subrayar para lectores acostumbrados a la práctica del visor *reflex*. Aquella cámara, en efecto, no permitía encuadrar. No sólo carecía (evidentemente) de visor *reflex*, sino que carecía de *cualquier* tipo de visor.

La práctica más corriente, la que se estableció *de facto* durante los rodajes, consistió en operar en dos tiempos: se insertaba primero en la guía de la cámara un trozo de película velada; luego, siempre con la cámara abierta, se abría el objetivo haciendo girar la manivela, y se «encuadraba» gracias a la imagen que se formaba entonces, en el fondo del aparato, sobre el trozo de película. Encuadre aproximado, incómodo, que exigía pequeños desplazamientos sucesivos para ajustar el cuadro de la toma. Los operadores prefirieron muy pronto encuadrar «a ojo», y verificar de vez en cuando por medio de este pesado procedimiento. En resumen, encuadrar con el cinematógrafo pertenece al mundo de la proeza, de la sensibilidad y de la costumbre.

Ahora bien, uno de los rasgos más llamativos de las *vistas* Lumière es que, sin ser «al milímetro», el encuadre en ellas es siempre *interesante*: eficaz en relación con el tema filmado —especialmente en los términos, que prometían un gran futuro fílmico, del *centrado*—, pero también operativo en relación con la definición de un espacio y de un campo. Ejemplo-rey: *L'Arrivée d'un train...* que Georges Sadoul había ya analizado elocuentemente en este sentido. Se demuestran aquí con mayor precisión tres efectos capitales del encuadre.

En primer lugar, observamos el efecto de centrado genérico ya mencionado, pero reforzado aquí por una ingeniosa inversión. Enfáticamente subrayado por el movimiento del tren, el centrado es el de la perspectiva: pero se nos ofrece bajo la forma de una expansión a partir del centro, allí donde toda la práctica de la perspectiva lineal encaminaba el ojo al trayecto inverso, de los bordes al centro (el vocabulario lo dice bien: el punto *de fuga* es aquel en el que, lógicamente, termina el ojo al final de su recorrido). Insisto sobre esta inversión, vívida como violenta en una visión tan perfectamente perspectívista y que sin duda es el origen de la leyenda de los espectadores-aterados.

Yo advierto una inversión comparable en el funcionamiento de los bordes del marco. El borde es, en general —lo veremos más tarde—, lo que limita la imagen, lo que la *contiene*, en el doble sentido de la palabra; y el toque genial aquí, por el contrario, es el de haber dejado que la imagen *desbordara*: la locomotora, los figurantes transgreden este límite (digo transgredir, no abolir). Gracias en gran parte a esta actividad en los bordes de la imagen, el espacio parece transformarse incesantemente (como había observado Sadoul, pero fijándose demasiado exclusivamente en las modificaciones internas al campo): como si, de algún modo, los bordes se convirtiesen en operadores activos de esta transformación progresiva.

El encuadre instituye, finalmente, una relación entre la posición de la cámara y la del sujeto: establece una superficie de contacto imaginaria entre estas dos zonas, la de lo filmado y la del filmador. También aquí es espectacular *L'Arrivée d'un train...*; este contacto entre dos espacios no se significa por medio de una «tierra de nadie» entre los dos, sino, por el contrario —y para seguir la metáfora matemática—, por medio de la multiplicación de las tangentes y de los puntos de retorno. Recuérdese en particular a ese figurante que se entrega a un verdadero vals-vacilación, evidentemente improvisado, pero que *juega* así de manera particularmente ostensible con el espacio ficcional, con la cámara, incluso con el operador de la cámara.

Una vez más, el ejemplo elegido es excepcionalmente legible: más claro que la *Sortie d'usine*, que utiliza casi los mismos efectos. Es sobre todo más específico que, digamos, *L'Arroseur arrosé*, donde el tratamiento del marco y el tratamiento del espacio en general recuerdan de modo demasiado vulgar al «teatro», un teatro a su vez ya vulgar en sí mismo. Creo haber destacado en él, en todo caso, las dimensiones esenciales del juego sobre el encuadre que se encuentra, tendencialmente, en todo Lumière, y que puede, pues, deducirse formalmente de los tres puntos precedentes.

El marco es, ante todo, límite de un *campo*, en el sentido pleno que el cine naciente iba a conferir sin demora al vocablo. El marco centra la representación, la dirige hacia un bloque de espacio-tiempo en que se concentra lo *imaginario*; es, pues, la reserva de este imaginario. De modo accesorio (accesorio desde mi punto de vista; para los narratólogos de cualquier índole, es el aspecto primero), es el reino de la ficción, y aquí de la ficcionalización de lo real.

El marco es, como corolario, lo que instituye un fuera de campo: otra reserva ficcional de la que el filme, ocasionalmente, va a beber ciertos efectos necesarios para su resurgimiento. Si el campo es la dimensión y la medida espaciales del encuadre, el fuera de campo es *su medida temporal* y no solamente en sentido figurado: es en el tiempo donde se despliegan los efectos del fuera de campo. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente.

El marco, finalmente, es lo que rubrica la distancia: distancia del tema filmado a la cámara, o más bien —veremos que es algo más que un matiz— distancia de la cámara al tema filmado. Marco/distancia, el vocabulario técnico del cine ha inscrito esta dualidad en el juego de una traducción: a los «tamaños de plano» (= «de marco») del vocabulario francés corresponden las *camera distances* anglosajonas, el primer plano al *close up*, el plano general al *long shot*.

En relación con estas *tres* dimensiones, por medio de su perpetuo des-enlace y re-enlace, es cuando todo tiene un sentido en la *vista* Lumière, en la fotografía y la pintura contemporáneas, y, además, en la imagen en movimiento

de hoy. Incesante enriquecimiento mutuo del campo y el fuera de campo, pero también incesante metamorfosis de la relación entre el conjunto campo + fuera de campo y este otro fuera de campo más radical al que habría que llamar el precampo: aquel en el que se mantiene el operador, y que no siempre pertenece al mismo espacio ficcional que el campo. Esto es muy conocido, ya que la teoría del cine ha obtenido provecho de ello, y no lo recuerdo sino porque me parece que la situación de la *vista* Lumière no es exactamente, en este punto, la del cine en general.

En el cine en general, en el cine hollywoodiense clásico que ha osificado esta estructura, se establecerá una división radical: por una parte, entre lo que deriva de la ficción y de lo imaginario —el campo, el fuera de campo, su interacción, el juego narrativo y fantasmático, los efectos de terror y de suspense— y, por otra parte, lo correspondiente a la enunciación, al discurso —el marco, más bien el fuera de marco, como lugar nunca recuperable imaginariamente, como lugar eminentemente simbólico en el que se maquina, pero no penetra, la ficción.

Ahora bien, en Lumière, campo, fuera de campo y «precampo» son infinitamente más permeables; las fronteras son flexibles o, mejor, porosas. ¿Por qué? A causa, precisamente, de la escasa carga ficcional de estos filmes. En un sistema en el que la única narración localizable —y ello no sin esfuerzo ni arbitrariedad— está en la obligación de lo aleatorio, no pueden ser rígidas las barreras entre el lugar del cineasta y el lugar de lo cinematografiado, puesto que, tanto el uno como el otro, están marcados todavía por su origen común en lo real. La ficción de las *vistas* Lumière no está suficientemente ficcionalizada, ni su cinematografización suficientemente institucionalizada como para estar realmente separadas en dos mundos estancos.

Esto es muy sensible, sobre todo, en ese subgénero que el catálogo Lumière bautizó como «vistas panorámicas», que nada tienen que ver, precisémoslo, con el movimiento de cámara hoy llamado «panorámica» —acaso, a lo sumo, con lo que se llama un *travelling lateral*—, pero sí tienen mucho que ver con el espectáculo de los panoramas, del que hablaremos en el capítulo siguiente. Se trata de vistas móviles, tomadas las más de las veces desde un vehículo en movimiento, y en las que el desplazamiento del marco en relación con el campo no juega como acto enunciativo visible, a la inversa de lo que será casi siempre el caso en el cine narrativo. Estas vistas, en cambio, subrayan la copresencia del filmador y de lo filmado en un mundo referencial afirmado como real y ponen a uno y otro en el mismo baño (y no pienso solamente en la famosa góndola de Promio).

En una palabra: el encuadre de la *vista* Lumière es así, siempre y ante todo, encarnación del *punto de vista*. Hay que ponderar una y otra palabra. Punto en el espacio, punto del espacio, punto móvil y, de repente, fijo;

punto banal también, *a priori* uno cualquiera y que alguien puede venir a ocupar. Si ningún cristal separa al filmador de lo filmado es porque los papeles son intercambiables, porque quien filma es alguien «como-usted-y-como-yo».

Esta característica es capital, tan capital que necesitaré un capítulo para desarrollarla más ampliamente, sobre todo para relacionarla con sus verdaderos orígenes, más lejanos. Hay que añadir sin demora que desborda el caso específico de Lumière, que no es invención suya sino otro de esos rasgos en los que Lumière —«pintor»— coincide con cuestiones pictóricas de su tiempo, con esa figura que llamaré *el ojo variable*.

Desde este momento la *vista* Lumière es, literalmente, lo que se ve desde ese punto, lo que de visible muestra el punto elegido, el ejercicio de la visión (de la mirada) desde ese punto. *Vista* y *vista*, película y percepción visual, el juego de palabras es menos tonto de lo que parece y, desde luego, la visión es lo que se relaciona con la estética de la *vista* Lumière.

Hace poco esbozaba yo un panegírico de Lumière como «el más inventor» del cine; ya es hora de añadir un último argumento. Si Lumière es superlativo es en relación con la competencia, en primer lugar, de Edison. Ahora bien, ¿qué se veía en el kinetoscopio de Edison? A decir verdad poca cosa, apenas algo más que una *realización* siempre algo irrisoria: Annie Oakley dispara unos platos (falla uno o dos de ellos), unos indios bailan la danza del *scalp* (el corte del cuero cabelludo del hombre blanco), una charanga gira en corte, un gimnasta hace sus movimientos...; todo esto en dosis minúsculas y, sobre todo, ante el invariable fondo negro de la Black Maria. Una palabra califica a la vez a estos filmes y al dispositivo —del tipo *peepshow*— que los presenta: la *vista* Edison se basa en el *voyeurismo*.

Lo que mejor se opone al gusto de Edison por los números espectaculares, excepcionales, es el amor de la *vista* Lumière por el instante cualquiera; y si en Edison encontramos lo ordinario en lo extraordinario, esta vez se trata del sentido de lo *insípido*.

Pero, más ampliamente, de lo que se trata es de la oposición de dos estéticas. El kinetoscopio facilita pasto para el ojo, pero pasto claramente designado, objetivado, delimitado; *satisfice* a la mirada (definición misma de la perversión, según Lacan). En la realización sobre fondo negro, los indicios de profundidad son mínimos, el centrado forzoso del tema filmado limita además la amplitud del campo: la mirada sólo aprehende el espacio «chocando» con el fondo para volver sin cesar al personaje, en una alternancia interminable que siempre recentra, refocaliza, reidentifica al espectador con su mirada.

Apenas exagero para decir mejor cómo, en la *vista* Lumière, la mirada se pasea, se pierde y se disuelve; en resumen, se ejercita en un campo. Todo concurre a ello: la profundidad de ese campo —incluso bajo todas las diver-

sas clases de la «profundidad de campo»—, los efectos de textura, la ilimitación del espacio y, de modo más general, la reproducción eficaz de todos los elementos invariables de la percepción (analogía de la vista y de la visión que está en el corazón de los testimonios contemporáneos, y en la raíz de las alucinaciones de todo tipo que se han mencionado).

Hablaba yo hace poco de estética y podrá pensarse que el vocablo es algo exagerado. De todos modos habría que eliminar de entrada las tres cuartas partes del catálogo, las *vistas* cómicas, los malabaristas, los ballets, *La Vie et la Passion de Jésus-Christ en XIII tableaux*, todo lo que ya no es *vista* sino filme, y que nó es, ciertamente, lo mejor de Lumière. Si puede intentarse definir una estética (una estética *de facto*, no un proyecto de artista), ello sólo sería quizá posible a partir de unas decenas de *vistas*. Y como por casualidad, son las que siguen mostrándose en las antologías.

Pero sobre éstas no hay que dudar: la naciente *vista* Lumière —y ésta es su importancia histórica— es un momento importante de esta infiltración de la visión en la representación, que constituye la mitad de la historia del arte. Estética de la *toma* de vistas, que afirma la representación como operación sobre lo real (hay que pesar los dos términos: existe en efecto un operador y es sobre la propia realidad sobre la que opera). Como se ha repetido hasta la saciedad desde Bazin, es una de las dos estéticas pensables del cine.

Pero su posteridad no está libre de paradojas ni de imprevistos: ¿no llegaría la confianza en lo real visible —durante los años de apogeo del cine mudo— hasta la exaltación de una visualidad «pura», transformable en música (en Dulac o Gance), en cine-poesía (en Hans Richter), o en *Stimmung* (en Bela Balázs)?

Se me reprocharán muchas cosas: haber descuidado factores esenciales —el público, las salas, la técnica—, haber asimilado abusivamente hechos heterogéneos, haberme deslizado sobre la evolución extremadamente rápida del sistema Lumière, o cosas aún peores.

Sólo intentaba captar en qué podía ser Lumière «el último gran pintor impresionista de la época», y mi respuesta a esta pregunta cabe ahora en dos ideas. Ante todo Lumière encuentra, y *volens nolens* trabaja, dos problemas que pertenecen de pleno derecho a la reflexión pictórica, y a la pintura sin más. Estos dos problemas —el de los efectos de realidad y el del marco— están ligados uno y otro y de modo muy particular —en el momento en que Lumière se apropia de ello—, a la cuestión más general de la *liberación de la mirada* en el siglo XIX.

Por otra parte, el cinematógrafo no es por sí solo el apogeo de esta liberación: aparece —y la coincidencia es sin embargo enorme— dos años después del primer *Kodak*, el aparato que se jactaba de poner por fin la ins-

tantánea al alcance de los aficionados. Pero él supera y desplaza de entrada en este terreno a la pintura y a la instantánea fotográfica.

Llego, pues, al punto en el que se hace evidente —espero— la necesidad de acentuar de modo diverso los términos del aforismo godardiano. El impresionismo sigue siendo, Dios lo sabe, una referencia importante. Su «difuminado» perpetuo y generalizado exagera en cierta dirección los efectos de realidad (los efectos atmosféricos, y *atmosferismo* hubiese convenido más que *impresionismo* puesto que, hablando con propiedad, es en el llamado expresionismo en el que emergerá realmente la impresión). Su encuadre juega con la movilidad (aunque esta movilidad sea algo artificial, algo concertada, sobre todo en Monet).

Pero en un hipotético «origen de las especies» artísticas yo diría que Lumière descende del impresionismo más o menos como el hombre descende del mono. Es decir —¿hay que explicarlo?— de ningún modo, aunque el parentesco tenga en él efectos visibles. Y eso debería bastar también para decir en qué es el *último*: aunque él mismo no sea un pintor impresionista, ya no los habrá después de él; no puede haberlos ya, puesto que en la *vista* Lumière la «impresión» se objetiva como fundamentada en la naturaleza, realizando y anulando las más locas esperanzas pictóricas. (Dejo decidir finalmente a cada uno si Lumière era *grande*. Para mí no hay duda.)

Insistamos por última vez: acaso el propio Lumière no fuese, a fin de cuentas, sino un «genio artesanal» (Sylvain Roumette); como figura, y si se quiere como mito, es como yo lo he descrito aquí. Y lo es porque, en cuanto pintor putativo, ofrece mejor rostro que Edison, ese otro genio manufacturero.

Este mito no es, ni mucho menos, invención mía; es incluso uno de los que han perdurado singularmente, con el matiz de que —en su concepción y en su desarrollo—, como el mito erige a Lumière es con el carácter de paradigma del *realismo*. Ese realismo está inicialmente muy alejado del arte: es sobre todo al público popular al que gusta, y los *espíritus selectos* lo recusán ferozmente, como en la vituperación nietzscheana de la *prostración ante los hechos insignificantes* o, de modo más suave, como en la definición de la modernidad por parte de Baudelaire (es la mitad, pero sólo la mitad de la modernidad). Necesitará decenios antes de imponerse en lo que entre tanto, lejos de Lumière, se habrá convertido en el arte del cine. Pero hay más. «Imponerse» es excesivo: hay siempre esteticistas del cine que siguen viviendo como un hándicap su propensión al realismo.

Se trataba, pues, con Lumière —y en la estrategia particular de este libro— de poder afirmar de entrada, documentalmente, que la relación entre pintura y cine no fluye en sentido único, que no es una descendencia ni una digestión —ni siquiera cuando a veces el cine, y ésta es otra historia, *ha pretendido ser* heredero de la pintura o, peor aún, ha dado a veces la impresión

de regurgitarla—; no es en ningún caso la recuperación de formas que hubiesen surgido totalmente armadas del cerebro de los pintores. Es de otra relación de la que se trata y se tratará: de estimar el lugar que el cine ocupa, al lado de la pintura y con ella, en una historia de la representación.

En una historia, pues, de lo visible.

2. El ojo variable, o la movilización de la mirada

Así, fue Lumière, sin que en ello pueda verse un milagro. Por lo demás, nada del cine ha caído del cielo, ni su invención ni meandro alguno de su historia, como no cesa de descubrir nuestra época histórica. Quince años después de los famosos artículos de Jean-Louis Comolli fustigando la historia lineal e idealista y propugnando una historia «materialista» del cine, la historia empezó innegablemente a hacerse sobre otras bases, es verdad, y a pesar de que se encuentra aún en gran medida en la fase de exploración de los archivos y de exhumación de los documentos.

Cualesquiera que sean los futuros progresos de la historia de las formas fílmicas (en un porvenir cercano puede esperarse mucho a partir de trabajos como los de David Bordwell y Kristin Thompson o, más cerca de nosotros, de Jean-Louis Lentrat), sigue siendo difícil hablar históricamente del cine *en cuanto arte de la representación*, es decir, también en su relación con las demás artes contiguas.

Hay, por supuesto, exigencias mínimas fáciles de satisfacer. Nadie repite ya el estribillo de una filiación unilineal pintura-foto-cine; ni, felizmente, la palinodia del «pre-cine», esa turbia noción que descubría procedimientos «cinematográficos» en la tapicería de Bayeux, cuando no en Homero o en Shakespeare. Es menos fácil, en cambio, reducir por ejemplo ese sentimiento de

una «diferencia» (Comolli), de una lentitud o de un retraso de la invención del cine, aunque cada uno sienta por otra parte —materialismo obliga—, que el cine no se ha inventado demasiado pronto ni demasiado tarde sino en su momento, y que lo demás sólo es especulación sobre lo no sucedido.

Lo que yo propongo en este capítulo no es evidentemente una historia, ni siquiera en líneas generales, de la invención del cine, sino la localización en la historia de esta invención y de sus circunstancias, de los que supongo elementos de respuesta al enigma de la «diferencia».

Se considera la historia de la invención de la fotografía como aún más extraña que la del cine, y como más flagrante aún el «retraso» en su invención. Nos ha maravillado con frecuencia que la acción de la luz sobre ciertas sustancias —conocida en Egipto desde la más lejana Antigüedad— no haya dado lugar al descubrimiento de un procedimiento técnico explotable hasta treinta o cuarenta siglos después.

Hay, pues, que plantear de entrada que la condición de posibilidad (no digo pues, por supuesto, la causa) de la invención de la fotografía es, ante todo, que en una sociedad se deseen otro tipo de imágenes —diferentes de las saturadas de sentido y de escritura de Egipto— y, con mayor precisión, allí donde se producen las imágenes. O sea, a principios del siglo XX, en la pintura.

Así, la determinación más directa de la invención de la fotografía debe leerse en ciertos cambios ideológicos básicos que afectaron a la pintura hacia 1800. El nudo de estos cambios es la verdadera revolución que se opera entre 1780 y 1820 en el estatuto del boceto del natural, con el paso del *esbozo* —plasmación de una realidad ya modelada por el proyecto de un futuro cuadro— al *estudio* —plasmación de la realidad «tal-como-es», por sí misma.

A principios de siglo, el estudio se convierte en un género reconocido y penetra, a pesar del desprecio de la Academia, en los ambientes de pintores y se ve poco a poco aceptado por algunos aficionados hasta perder de nuevo su importancia hacia finales del siglo, al haber investido públicamente otros géneros los problemas artísticos que habían aparecido con él.

Ahora bien, el rasgo esencial del *estudio*, contrariamente a lo que sugiere el que se realice «sobre el motivo», no es su exactitud: ésta ya la había adquirido mucho tiempo antes quien se preocupaba de ella —para atestiguarlo ahí está el ejemplo de Canaletto y de su *camera ottica* (una cámara fotográfica *avant la lettre*, sin película, pero con visor reflex). Lo importante, el rasgo nuevo, es la *rapidez* del estudio, el que, nunca retocado, quedará como una obra destinada a captar la primera impresión, a fijarla de entrada como impresión artística (mientras que Canaletto obtenía con su aparato el esbozo de una escenografía, seguidamente copiada, amplificada y sobre todo poblada de personajes).

Peter Galassi, que ha dedicado a esta cuestión un artículo decisivo, destaca la movilidad activa de la pirámide visual que fundamentaría este desarrollo del estudio: una concepción del mundo como campo ininterrumpido de cuadros potenciales, barrido por la mirada del artista que lo recorre, lo explora y se detiene de repente para recortarlo, para «enmarcarlo». Sólo hay que dar un paso más para ver ahí —es la tesis de Galassi— la clave de la aparición de una ideología fotográfica de la representación: el aparato fotográfico como encarnación de esta movilidad finalmente encontrada.

Me gustaría añadir solamente dos observaciones a esta tesis. En primer lugar en relación con el espectador del cuadro: en la historia de la pintura, por fragmentaria que sea, que se diseñe así como toma de distancia ininterrumpida y movilización de la visión se pasa, de una pintura que se dirige al espectador en modo *denegativo* con la permanente tentación de la ilusión óptica —esta denegación nunca se ha escenificado tan explícitamente como en el siglo XVIII—, a una pintura que supone expresamente la mirada del espectador.

¿En qué? Al menos en que el espectador del estudio del natural tiene el derecho y el poder efectivo de transferir inmediatamente a su visión del mundo natural lo que ha aprendido en el cuadro. Insisto sobre la inmediatez, lo único verdaderamente nuevo, pues esta transferencia era posible desde hacía mucho tiempo, desde la emergencia de la noción de *pintoresquismo*, es decir, desde el siglo XV o XVI. Sencillamente, como ha mostrado bien Gombrich, sólo se efectuaba en beneficio de los fragmentos de naturaleza con aspecto potencialmente pictórico, en beneficio de «bellezas naturales» cuyo descubrimiento estaba condicionado por la asimilación de los esquemas pictóricos prevalentes. Mientras que el paisaje *captado* por el ojo del pintor de estudios, y después por el ojo fotográfico, sigue siendo —es casi su definición— un fragmento *cualquiera* de naturaleza cuya «pictorialidad» podrá aplicarse en todas partes, descubriendo en todas partes lo pintoresco.

Lo que me lleva al segundo punto: lo que ha cambiado correlativamente es el estatuto de la naturaleza. Si bien la naturaleza está presente, y abundantemente, en la pintura del Renacimiento y de la época clásica, es siempre una naturaleza organizada, ordenada, acomodada, y que tiene siempre en cuenta un sentido a expresar. Para decirlo brutalmente, bajo la representación de la naturaleza siempre hay un *texto* más o menos cercano, más o menos explícito, pero que explica siempre el cuadro y le da su verdadero valor.

Ese texto puede ser científico, como en el caso frecuente de los artistas italianos del Quattrocento y del Cinquecento, preocupados por ejemplo por dar cuenta de la formación de las montañas al mismo tiempo que las representan; puede estar vinculado a una tradición cultural —especialmente la de la tripartición vitrubiana entre decorados trágico, cómico y satírico—; puede ser categóricamente simbólica, e incluso —finalmente— alegórica, según el

principio del *disguised symbolism* del que habla Panofsky a propósito de la pintura de los Países Bajos. Notemos además que esta tradición está lejos de haberse extinguido en 1800, como atestigua de modo esclarecedor el caso de Friedrich, cuyos paisajes son vehículo siempre de un significado de naturaleza espiritual más o menos articulado en el cuadro. Pero con esta tradición es con la que rompe, o pretende romper, el paisajismo de principios de siglo XIX y después la fotografía: en ambos se hace interesante la naturaleza aunque no *diga* nada.

Este punto me parece capital. Se ha insistido, en efecto, muchísimo, y no sin razón, acerca de la verdadera revolución representada por la adopción de la perspectiva lineal en la pintura occidental. Existe hoy una sólida idea aceptada, al menos en la literatura francesa sobre el tema, que asocia Renacimiento y Humanismo —a los que hacia 1970 se añadió ideología burguesa— con perspectiva.

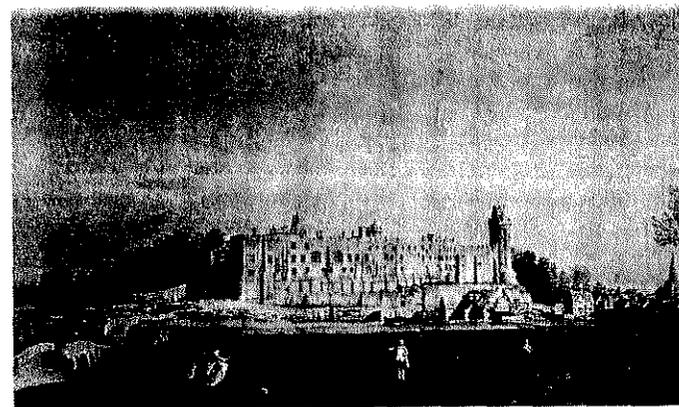
Ahora bien, no es menor la conmoción que representa un cambio del estatuto de la naturaleza. Con o sin perspectiva, la *ventana abierta al mundo* de Alberti y sus herederos sigue abriéndose a un mundo *legible*, y el cuadro no cesa de mostrar significados, de leer ese libro y encontrar en él símbolos, sin importar que sean divinos o humanos.

Si la naturaleza existe, existe artísticamente —fuera de su valor alegórico o simbólico—, como espectáculo digno de reproducción o contemplación; es la función total de la mirada la que ha cambiado. (Por lo demás, aquí se podría ser «materialista» a poca costa: a finales del siglo XVIII, es también la naturaleza la que ha cambiado, por ejemplo con la gigantesca empresa de desforestación a escala europea, con la importación de nuevas especies de árboles, etc.)

Función de la mirada en esas nubes y arcos iris, en esas grutas, hondonadas y paisajes boscosos que abundan en la pintura de hacia 1800: si la intención es obtener una versión escrupulosa del mundo natural como teatro de fenómenos efímeros, se necesita agudeza de la mirada, pero también un deseo de investigación y de descubrimiento. Mirar la naturaleza «tal-como-es», eso se aprende. La cuestión no es la de una objetividad cualquiera: nada más irreal, en un sentido, que los arcos iris de Constable, las nubes de Dahl o De-lacroix, para no hablar de Turner. Pero en este esfuerzo para captar el momento que huye y a la vez comprenderlo como momento fugitivo y *cualquiera* —para liberarse del «instante *pregnante*»—, lo que se constituye es el *ver*: una nueva confianza en la vista como instrumento de conocimiento y, por qué no, de ciencia.

Aprender mirando, aprender a mirar: es el tema —también gombrichiano— del «descubrimiento de lo visual por medio del arte», de la similitud entre ver y comprender. El tema del conocimiento por las apariencias, tema del siglo XIX, y del cine.

LA EXACTITUD Y LO EFÍMERO



Canaletto, *Warwick Castle* (1751).



Constable, *The Grove in Hampstead* (1822).

El Canaletto se ha pintado con una «cámara», pero quien *da* más *cine* es Constable.

«Practicando la más servil y estúpida imitación, nada imita salvo la vacuidad de las sombras» (Ruskin, a propósito de Canaletto).

«La pintura es una ciencia y debería practicarse como una investigación sobre las leyes de la Naturaleza. ¿Por qué, entonces, no podría considerarse la pintura del paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que las imágenes no son sino experimentos tones?» (Constable).

¿«Fiebre de la realidad», como dice Galassi? Puede ser. Pero, sobre todo, febrilidad de la mirada, sed de apariencias visibles, de puros fenómenos. En la fenomenología se encontrará teorizada esta movilidad ideal de la mirada: el ojo se mueve en el mundo visible. Más ampliamente, el cuerpo humano se caracteriza, según la expresión de Merleau-Ponty, por ser «a la vez visible y vidente», por estar sumergido en un mundo que no cesa de *hacerse ver*. Como último eco, es de Merleau-Ponty de quien partirá Bazin para hacer del ojo móvil y eminentemente variable del cine el equivalente más próximo de la mirada...

«Visible y vidente»: es, pues, que el hombre de la fenomenología es *también* el hombre del cine. *Hombre visible* —no en vano hará de ello Bela Balázs el título de uno de los libros más hermosos escritos nunca sobre el cine— y hombre vidente «omni-vidente», el espectador de la película, cuya extraña ubicuidad obsiona a la teoría del cine hasta Metz, que forjó esta última fórmula. Por todos los extremos —el objeto, el sujeto—, el cine *es* a la medida exacta del hombre y de su visión. Por aquí es por donde su historia coincide subterráneamente con la que acabo de esbozar en la pintura. Por aquí es por donde la conectaré ahora con otros dos fragmentos de la historia del ojo variable, fuera del arte o en su periferia, pero relacionables con la visión y la representación.

Primer fragmento: el ferrocarril.

Conocida es la remodelación operada por el ferrocarril, no sólo en nuestra percepción de la geografía sino, decididamente, en nuestra concepción del espacio y del tiempo. Al abrir nuevos espacios, a escala a veces continental, implica también un nuevo sentimiento del tiempo, en ninguna parte más legible que en la homologación de las referencias temporales a que obliga. Constitución de un nuevo espacio-tiempo, basado en la destrucción física del espacio-tiempo tradicional, pero también en la sustitución de la moral antigua —vinculada a la naturaleza— por nuevos valores, el deseo de aceleración, la pérdida de las raíces.

La destrucción es ambivalente, y el ferrocarril se ve con frecuencia, a principios del siglo XIX, como una especie de garantía técnica del progreso y de la armonía entre las naciones (en los Estados Unidos el tren aparecerá como específicamente americano por esencialmente democrático).

El ferrocarril, o más bien las máquinas móviles asociadas a él —el vagón, la locomotora— han modelado también el imaginario, y la cámara, en algunos aspectos, no está tan lejos de la locomotora: mecánicas metálicas, típicas del imaginario ingeniero del siglo y basadas además una y otra en la transformación de un movimiento circular en movimiento longitudinal, de un movimiento *in situ* en un desplazamiento (ya no hay ór-

ganos relativos en las cámaras de vídeo, contemporáneas de los cohetes espaciales).

Pero lo esencial, por supuesto, es que el tren sigue siendo el lugar prototípico en el que se elabora, en pleno siglo XIX, el espectador de masa, el viajero inmóvil. Sentado, pasivo, transportado, el pasajero de tren aprende pronto a mirar el desfile de un espectáculo enmarcado, el paisaje atravesado. La experiencia de los primeros viajes en tren es lo bastante reciente cuando aparece el cine para que, por ejemplo, la descripción espectacular en el famoso libro de Hugo Münsterberg en 1916 evoque indefectiblemente testimonios de viajeros del XIX. La similitud, destacada a menudo, llega muy lejos: tren y cine transportan al sujeto hacia la ficción, hacia lo imaginario, hacia el ensueño, y también hacia otro espacio en el que se suprimen, parcialmente, las inhibiciones. El sujeto del cine y el sujeto del ferrocarril —Freud y Benjamin están de acuerdo en ello— es un «sujeto de masa», presa de un ser-de-espectador anónimo y colectivo.

Vive, por otra parte, peligrosamente, expuesto como está a los choques emocionales procurados por el cine, tanto como a los diversos desequilibrios provocados por el tren (véase el elocuente capítulo del libro de Wolfgang Schivelbusch sobre la patología del viaje en tren, que llega hasta la neurosis traumática de Freud: el tren como entrenamiento para el *shock* nervioso). Es, en resumen, un sujeto neurótico, o neurotizable, es decir, moderno. Y el cine, agradecido, hará de la locomotora su primera estrella.

Ojo móvil, cuerpo inmóvil: todo está ahí y por ello es por lo que el tren sustituye el espectador «ecológico» de la pintura paisajística por el simple paseante descubridor del mundo que lo rodea, por ese ser raro, enfermizo —hasta el punto de que se le comparará con los esclavos encadenados de la caverna platónica—, pero dotado al mismo tiempo de ubicuidad y de omnividencia, que es el espectador de cine.

El mínimo común denominador de estas dos miradas —la del pintor «ambulante» y la del viajero ferroviario— es la capacidad de dirigir una mirada móvil y organizada hacia el mundo. Se dibuja aquí un paradigma característico: la *panorámica*. Y éste será mi segundo fragmento.

Apenas quedan ya sino vestigios de lo que fue uno de los espectáculos más apreciados del siglo XIX: en París, Berlín, Londres o Viena y hasta muy avanzado el siglo —de hecho hasta la Gran Guerra—, multitudes considerables visitaron los *panoramas*. Gigantescos edificios, de muy costosa construcción, albergaban aquellas inmensas pinturas cuya producción exigía meses —a veces años— y cuyo lanzamiento publicitario nada tenía que envidiar al de las superproducciones de la industria cinematográfica.

Resulta edificante un recuento temático, incluso rápido, de panoramas

pintados entre 1787 —fecha de la patente registrada por el inglés Robert Barker— y 1914. Vistas circulares de ciudades o de paisajes, costas marítimas que gozan de especial favor —aún existe en La Haya un panorama de Scheveningen pintado en 1881—; pero también complejas escenas ficcionales como batallas (en Waterloo un panorama de la batalla pintado en 1911; un panorama de la batalla de Stalingrado —supervivencia aún más curiosa— instalado en 1960 en Volgogrado); o crucifixiones (las hay en Canadá, en Suiza o en Alemania). Cuadros muertos, pero obras de arte sobrecogedoras acerca de la naturaleza, de los grandes acontecimientos de la Historia, o de altos hechos patrióticos del presente. Nada sería más fácil que una lectura temática: sería la de los temas de todo el siglo XIX.

Mucho más importante en la historia de su dispositivo mismo es, de hecho, el panorama. «Panorama», se asegura, viene de dos raíces griegas (*pan* —todo—, *orao* —ver—) que significan la omnivigencia; se trata, pues, de abrazar una vasta zona con la mirada; punto común esencial en todas las variedades de panoramas y cuyo gigantismo algo pretencioso seguiría expresando (mienta o no la etimología) el supuesto sufijo *-rama*, cuyo hiperbolismo ridiculizaba ya Balzac en *Papá Goriot*.

Pero dos grandes figuras de la panorámica coexistieron en el interior de ese proyecto general, y tanto más pacíficamente cuanto que se ignoraron mutuamente. Podría hablarse, simplificando, de un panorama a la europea —consistente en una imagen circular contemplada desde una pequeña plataforma central—, y de un panorama a la americana —consistente en una imagen plana que desfila ante el espectador.

Esta segunda variedad, propia, pues, de América (aunque se adoptase tímidamente, aquí o allá, en Londres o en Berlín), es la que muestra un parentesco más impresionante con el tren y el cine. En un subgénero muy importante de este *moving panorama* (el importador inglés lo bautiza resueltamente *moving pictures*) —*movies* por anticipado—, se propone al espectador el descenso del Mississippi o el del Gran Cañón. Y la imagen, siempre inmensa (¡un exhibidor habla de casi cinco kilómetros de longitud!), desfila —en general bastante lentamente— ante un público que se imagina a bordo de un barco o, en otros casos, a bordo de un tren.

A veces, para completar la ilusión, se enmarca la imagen, el decorado evoca un vagón de ferrocarril... Estamos aquí tan cerca del cine que es superfluo insistir. Una imagen móvil y de gran tamaño, un espectador inmóvil y un espectáculo de duración determinada pero con frecuencia largo: se habla de varias horas. Se creería uno en el cine, y el arte naciente sólo tendrá que tomar la idea tal cual instalando sus cámaras sobre auténticos vagones: es el género, también típicamente americano, del *railroad movie* antes de 1910. El espacio es infinito o tan extenso que viene a ser lo mismo. Nunca se termina su exploración. El espacio, inabarcable, no existe sino como *grandes espacios*.

Muy distinto es el panorama europeo. La plataforma central, aunque exigua, no por ello deja de permitir al espectador la capacidad de desplazarse, de proyectar la mirada alrededor, reproduciendo así dos de las experiencias mayores que aparecen en todos los relatos de viaje de finales del siglo XVIII: el horizonte y el punto culminante. El incipiente alpinismo, el efímero pero vivo gusto por la ascensión a los campanarios, la aparición de todo un vocabulario del sobrecogimiento y del vértigo, todo indica el nacimiento —alrededor de 1800— de un nuevo ser: el viajero de las cimas.

Este viajero conoce la vista panorámica (que sigue señalándose en las guías y en los mapas para uso de su lejano descendiente el turista), es el síntoma de su dominio, de su exaltación. Este dominio y esta exaltación es lo que reproduce el panorama circular.

Al mismo tiempo, y paradójicamente, el espectador está también rodeado y como aprisionado en ella. Su mirada abraza todo el espacio, pero el espacio se termina, se detiene, se limita. El panorama abre nuevos horizontes. Pero «horizonte» viene del griego *horizein*, limitar. ¿Acaso no se asegura en una anécdota, quizá mítica, que el panorama se inventó en una prisión? ¿No se le ha comparado con el famoso *panopticon* de Bentham, en el que el ver-todo se reserva al espectador privilegiado, el vigilante, el monarca, el Estado?

Ya se ha afirmado la inmovilidad del espectador del panorama. Y si su omnivigencia se inscribe en el dispositivo, es de manera paradójica: en el panorama móvil la mirada queda despojada del espacio por el incesante desfile. El panorama fijo es aún más amenazador, puesto que reemplazar un punto de fuga por un horizonte circular es también despojar al espectador de esa libertad elemental de cambiar de lugar o de no adoptar el buen punto de vista que la perspectiva plana le concedía. La panorámica circular alimenta incesantemente la mirada, pero la encierra definitivamente. Actualiza así esa amenaza potencial de la perspectiva: cerrar el espacio, acabarlo, reducirlo. En un jardín alemán de principios del siglo XVIII, un falso paisaje, pintado tras un hueco de la vegetación, se llama *Das Ende der Welt*, el fin del mundo.

El verdadero principio del panorama puede así leerse —y Stephan Oettermann lo observa con razón— en la ilusión óptica barroca, ese dispositivo que cierra la vista y que, con su perspectiva calculada para un ojo único, el del soberano, realiza perfectamente la paradoja de la mirada señora y esclava a la vez.

Técnicamente, el panorama dimana de la pintura. Poseemos además numerosos documentos que muestran la actuación de los verdaderos ejércitos de pintores que había que movilizar para realizar una sola vista. En cualquiera de sus estados por otra parte, el panorama —género realista, exigente, sin piedad ante lo meramente aproximado— exigía una gran ciencia de

los efectos de realidad: saber captar las luces, los reflejos, las carnes, los gestos.

Al mismo tiempo y por su dispositivo, el panorama es ya espectáculo y casi cine —dejando aparte el movimiento. La imagen en él es siempre inmensa, se sumerge uno en ella. Se pierde el sentido de la distancia de uno mismo a la imagen, y el dispositivo procura que sea así: siempre implica, entre espectador y superficie pintada, una zona en relieve, el «falso terreno», una ilusión óptica más. Durante mucho tiempo, y en todo caso en y con el tiempo, se mira la imagen, ya sea ésta narrativa —las batallas de la guerra del 70—, o descriptiva —las vistas de ciudades o de paisajes. Y, por supuesto, no se la toca. Es una trampa bastante perfecta para la mirada. Si la invención del cine es ante todo la de un espectáculo, no hay duda alguna de que el panorama es uno de sus más directos antepasados. En las atracciones de las ferias foráneas de principios del siglo xx, el cinematógrafo coexiste, además, con pequeños panoramas desmontables. ¿Es entonces coincidencia que, en 1900, Lumière haya querido construir un cinematógrafo circular?

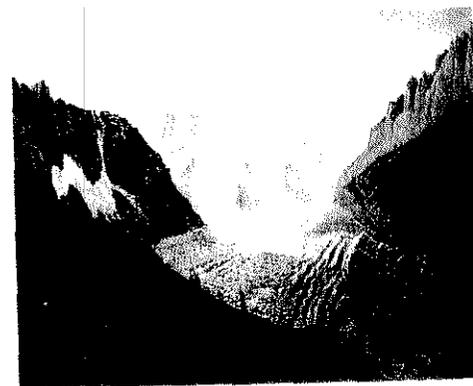
Elaborado como pintura, el panorama está destinado a ser visto como cine. Lo que plantea problemas es, pues, paradójicamente, la relación del panorama con la pintura, contemporánea suya. O más exactamente la relación del panorama con el cuadro. Lo que evidentemente me interesa es que muestre —las despliega— dos características frecuentes y casi permanentes del cuadro, tal como éste se concibe en el siglo xx.

Primero el gusto por lo *grande*, tanto en las dimensiones como en los temas tratados. Los temas de los panoramas no son exactamente los propuestos en el concurso del Premio de Roma (invariablemente sacados del fondo mitológico), pero su amor por los temas «importantes» es el de toda la época, y no sólo el de los *pompieri* (véase Delacroix, véase Ingres, y véase *Pasión* —Passion, 1982—, que demuestra y explota esta grandeza). Amor a lo grande y también, por consiguiente, a la cantidad y al detalle. Ya se ha recordado que el sentido del detalle es tradicional en la estética burguesa. Aquí llega hasta la exactitud «absoluta» (la pasión arqueológica se había iniciado en el siglo xviii, pero es el xix el que inventa la noción de *reconstitución*).

Sobre todo, evidentemente, la puesta en primer plano, la enfatización de la mirada. Desde finales del siglo xviii, y hasta el Impresionismo —e incluso después— abundan los cuadros que remedan el ejercicio, preferentemente solitario, y a la vez todopoderoso y desesperantemente limitado, de la mirada. También es a Friedrich a quien hay que evocar aquí, con sus imágenes de viajeros, nosotros mismos, mirando eternamente el espectáculo, deseable e inaccesible, de la naturaleza por fin descubierta.

Ya hemos encontrado la primera de estas dos características a propósito de Lumière; aquí o allá la encontraremos de nuevo. A partir de ahora, en cambio, insisto sobre la segunda, que recubre una profunda transformación, una conmoción casi, coincidente con el tema del que hablábamos algo más

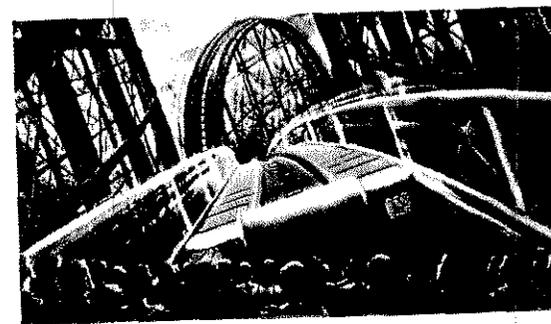
LA PANORÁMICA



Carus, *El mar de hielo* (1826).



E. Gaertner, *Panorama de Berlín* (1834).



Postal publicitaria para el Cinérama (1951).

De la contemplación a la inmersión: la vista panorámica.

«Las imágenes [del panorama] son más vivas que en el cine porque permiten a la mirada el reposo que tiene en la realidad. El cine presta a los objetos que muestra la inquietud de su movimiento; la inmovilidad de la mirada me parece más importante» (Kafka, 1912).

arriba a propósito del «estudio». El «paisaje» de Friedrich, como el estudio del natural, acaso sean herederos del cuadro campestre del siglo XVIII pero oponiéndose a él. El cuadro «campestre», en Claude-Joseph Vernet por ejemplo, es un idilio, una égloga. En resumen, un poema. Tiene poco que ver con la naturaleza. Sobre todo, en él no se invita al espectador de acuerdo con el modo indirecto, mediado, de la lectura: se penetra en él poco a poco y siempre a costa de un trabajo intelectual (que es fácilmente objeto de un pequeño relato, como en los *Salones* de Diderot).

A principios del siglo XIX, se ha desplazado el centro de gravedad desde el objeto o la escena pintados a la mirada sobre ellos y, después, al portador de esa mirada, al espectador, duplicado a veces materialmente en el cuadro.

Correlativamente, ha desaparecido la mediación textual: el cuadro pretende ser revelación, deslumbramiento, comunión; como mínimo complicidad. Convocado, interpelado frenéticamente y por todos los medios —comprendidos, y volveremos sobre ello, el encuadre y la escenificación—, se reconoce por fin en él al espectador como sujeto *mirante*.

¿Qué sucede entonces con el cine en su relación, no precisamente con una u otra de estas configuraciones singulares que acabamos de evocar, sino con su común denominador, ideológico?

La cuestión es, ante todo, la del *dispositivo*, la de la preeminencia que concede a la mirada, pero también la de la existencia misma de tal dispositivo. El término, impuesto hoy por el uso, se propuso en los años setenta para designar la manera en que se insertan la presentación material del filme, y sobre todo las circunstancias de su proyección, en una intención más amplia, ideológica, fantasmática, dependiente en todo caso de la categoría de *sujeto* y que contribuye recíprocamente a reforzarla. Configurada algo apresuradamente en el contexto del gran desbroce teórico de hace quince años, la noción se resiente de esa rapidez y soporta —incluso dejando al margen la excesiva aprensión que provoca ahora la palabra «ideología»— un vicio mayor, y sin duda inevitable, vinculado a una falta de historicidad en su especificación.

Lo que llamamos «el» cine ha conocido en todas las épocas muchos modos diferentes de presentación material del filme al espectador. Y el concepto de dispositivo, que pretende subsumirlos todos, habría salido ganando si se hubiera confrontado un día con su diversidad. Apenas imaginamos ya más modelo teórico del espectador que aquel que, cautivo e inmovilizado en su butaca, queda también «cautivado» por el filme, sujeto a la pantalla por el juego de la seducción y de la identificación.

Ahora bien, este modelo está lejos de ser hegemónico en la realidad y, sin recurrir al espectador de televisión —lo que sería hacer trampa—, hay o ha

habido muchos contextos en los que el espectador no era cautivo, ni acaso cautivado. Citemos sin distinción el *nickelodeon* —sólo las primeras filas eran asientos, en el fondo era un divertido guirigay—; los cines medio-orientales; los cines de barrio del París de la preguerra (inolvidables descripciones en *Loin de Rueil* de Raymond Queneau), e incluso los *drive-in* —el espectador no circula realmente, pero no pierde la conciencia de su cuerpo. Y por supuesto, las proyecciones en la universidad.

Otro tanto podría decirse de la posición del proyector «tras la cabeza» de los espectadores, de la supuesta oscuridad de la sala —lejos de ser siempre tan densa como se dice—, o incluso de la existencia misma de la sala. Todas estas circunstancias, en cuanto circunstancias reales, son perfectamente *contingentes* y es muy evidente que la noción de dispositivo no se basa en ellas sino en la medida de su virtud demostrativa y significativa, por lo que tal noción retendrá algunas de ellas (la inmovilidad, la oscuridad, el proyector al fondo de la sala, la sala cerrada) olvidando otras, y por lo que, una vez más, hay que tomarla por lo que es: un modelo teórico. Espero haber dejado claro que no emprendo una crítica en regla de la noción de dispositivo. Intento, por el contrario, enlazar la descripción clásica que de él se da con lo que es mi fin principal: los avatares de la mirada y de su movilidad en la época en que elabora el cine.

Acaso sea útil aquí un breve paralelismo con la pintura. Es en efecto notable que, desde que ésta se presenta en forma de cuadros móviles sujetos a unas paredes —es decir, desde hace unos cinco siglos—, la pintura se ha visto en condiciones materiales mucho más constantes, a pesar de la innegable importancia de fenómenos como la colección privada o el museo y de las variaciones internas en la museografía, de las que se habla mucho en estos últimos tiempos.

Es cierto que los espectadores han cambiado, enormemente, en su pertenencia social y en su actitud estética. Pero un cuadro se ha contemplado siempre con una cierta libertad de la postura, a distancia media, bajo una luz ni demasiado intensa ni demasiado débil, y con toda amplitud en cuanto al tiempo de la contemplación y a los desplazamientos.

Dicho de otro modo, si hay una forma de representación que haya dado lugar a un dispositivo de presentación estable, es desde luego la pintura y no el cine. Ahora bien, paradójicamente, ha sido la reflexión sobre el cine —y no sobre la pintura— la que ha suscitado la noción de un dispositivo genérico, y lo significativo es, precisamente, esta paradoja. Ciertamente, no faltan explicaciones —históricas también— de este retraso (si lo es) en el estudio del «dispositivo» pictórico; por lo demás, los historiadores del arte se han ocupado en general muy poco de las condiciones efectivas —materiales y otras— en las que ha sido vista la pintura y empiezan apenas a interesarse en otro plano, por la relación entre un cuadro y un *archispectador* abstracto.

Pero es, sobre todo, que la presentación de las películas se hace en condiciones más llamativas y más significativas.

¿Cómo pueden compararse pertinentemente la presentación de una película y la de un cuadro? Esencialmente en dos registros y con conclusiones opuestas.

Ante todo, en cuanto que se trata de hacer ver imágenes planas —y olvidado voluntariamente todos los casos especiales, desde las pinturas en relieve a las primicias del cine holográfico—, ambas dimanan de una *geometría expectatorial*, expresión que abarcará, no sólo los problemas literalmente geométricos de posición respectiva del ojo y de la imagen —hasta, e incluso en los casos (por otra parte bien estudiados teóricamente) en los que se está demasiado cerca, demasiado lejos, o en posición demasiado lateral—, sino también más profundamente los fenómenos perceptivos, a veces conflictuales, debidos a la «doble realidad» de las imágenes.

Más tarde reutilizaré y explicaré esta última noción. Lo importante es que, en ese registro «geométrico» y salvo algunos detalles, viene a ser aproximadamente lo mismo contemplar un cuadro que ver una película.

Lo llamativo en el dispositivo cinematográfico, aquello en que se distingue de un eventual dispositivo pictórico y que ha provocado su estudio, es pues lo que en él no dimana de la geometría; es decir, la luz. En la realidad de las presentaciones, la distinción no está siempre totalmente clara. Existen museos más bien oscuros y salas de cine que —adrede o no— son más bien poco oscuras. Y los experimentadores se han dedicado alegremente a exponer innumerables casos fronterizos en los que, por ejemplo, tomando sistemáticamente la gimnasia por la magnesita, el desdichado espectador será incapaz de distinguir un cuadro vivamente iluminado de la proyección de una diapositiva.

Pero, al margen de estos entretenimientos experimentales y de esos lugares poco claros, la situación normal permite siempre distinguir sin ambigüedades la luz proyectada que es el filme y la superficie cubierta de pigmentos que es el cuadro. Y aquí se reencontraría todo el desfile de las observaciones (importantes) formuladas por la teoría del cine desde que ésta existe: el cine es un haz proyectado, es luz, aparece entero y de pronto en una pantalla, etc. Si se ha consagrado la sala oscura y el espectador inmóvil como modelo universal y absoluto de la proyección cinematográfica, es pues, ante todo, porque incluye, resumido, este conjunto de rasgos llamativos.

Pero lo que más importa en un modelo así es que, basado en esta evidencia perceptiva de la luz, explote tan completamente sus posibilidades metafóricas. El proyector, la cámara, el ojo, se han visto en él amalgamados, a veces algo precipitadamente. Pero es que, en cierto modo, esta amalgama cae bajo el sentido, y es incluso difícil (no seré yo quien diga lo contrario) dissociar la imagen del haz que atraviesa la oscuridad como un faro, de la idea de la mirada proyectada sobre el mundo.

Para mí el dispositivo será pues, ante todo, este rasgo singularmente significativo: el cine es una aspiración de la mirada por parte de la pantalla. No sólo de la mirada, por supuesto (conocido es el papel del relato en la captación imaginaria del espectador), pero sí, ante todo y siempre, de la mirada.

No necesito insistir, ya que sobre este *raptó* de la mirada es sobre lo que se basa la reflexión «clásica» sobre el dispositivo, la reproducción del sujeto «centrado», el fetichismo, etc. Pretendo sólo subrayar, de manera algo desfasada en relación con esta reflexión clásica, que el cine —en su conjunto y más allá de las diferencias concretas recién señaladas— es en primer lugar un dispositivo genérico en el que se ejercita la mirada de modo *verdadero* —no importa si continuo o no—, *variable* por lo tanto (en el tiempo) y, finalmente, *aislable*. Por eso decía hace poco que la presentación de las películas tiene lugar en condiciones más significativas que la de los cuadros, puesto que estos tres adjetivos y las condiciones que abarcan son, juntos y por separado, la definición misma de este «ojo» que, como he intentado mostrar, se inventa y se modela en el siglo XIX en las máquinas y espectáculos basados en su ubicuidad y movilidad.

♦ Nada digo en el fondo sino esto: el sujeto «omnividente», reconocido desde hace mucho tiempo como sujeto del cine, es un sujeto *datado* —históricamente datado— de la modernidad y, por tanto, como se repetirá necesariamente, en vías de desaparición. Dicho aún de otro modo, su omnividencia es todo menos «técnica» y neutral: es vehículo, por el contrario, de una acumulación más o menos perceptible de valores y sentidos vinculados al ojo variable, móvil y soberano desde la antevíspera misma de la modernidad.

Hablaba yo algo más arriba del pintor Friedrich, y podría evocarse aquí tal o cual «carta» de su amigo Carl Gustav Carus, también pintor, que podría considerarse redactada adrede para comentar el famoso *Viajero sobre un mar de dudas*, pintado hacia 1818. Se trata en ella del sobrecogimiento que se apodera del viajero al contemplar el mundo desde su cima, de su pérdida en el espacio sin fin y, literalmente, de la desaparición de su yo, de su disolución en un todo asociado a la divinidad. En otros lugares, tanto especialmente en *Fausto* y en sus vástagos, como en el admirable *El maestro y Margarita* de Bulgakov, se atribuirá la vista absoluta y perfectamente panorámica a un poder diabólico, esencialmente cínico y maligno.

Pero, en uno y otro caso, lo que encontramos es el mismo lema: el de una inmediatez total y mágica de la comunicación visual con el mundo. También en otros lugares más tarde, y con el desarrollo de los transportes rápidos, se *fantasmeará* el ojo como un órgano destinado a «devorar» paisajes al mismo ritmo con el que estos transportes devoran kilómetros y minutos. Tema de la digestión ocular, convertida después en indigestión, que forma parte también de esta constelación del ojo variable, a la que casi podría darse el aspecto de un mito.

Estos temas —la pérdida mágica de uno mismo en una mirada, el don de un mundo en su inmediatez y la capacidad bulfónica de verlo todo—, son los mismos cuyo eco más o menos amortiguado se percibe aún en el cine y —especialmente, desde luego— en las reacciones maravilladas ante el más primitivo cine, como se ha visto bien con Lumière. Es verdad que su destino pictórico ha revestido otras apariencias. No por ello deja de ser cierto que estos temas son los motores de una modernidad visual en la que el cine y la pintura coinciden, y mucho más estrechamente de lo que dejan adivinar algunos efectos de superficie.

He aquí, pues, un primer punto: la marcación «mitológica» del dispositivo-cine por la movilización de la mirada, su consustancialidad con el nacimiento de la modernidad. Pero donde querría yo encontrar las huellas, la incidencia del ojo variable, es también en lo *filmico*.

Primera idea que tiene además aspecto de evidencia: si la mirada se moviliza, esto deberá traducirse —y se traduce en efecto— en el comportamiento de ese sucedáneo de ojo que fue enseguida la cámara. Fue Vertov quien tematizó y popularizó la relación ojo/cámara, pero la idea preexiste ampliamente a la etiqueta «cine-ojo». Movilidad, inicialmente *simulada*, de la cámara (hay que estibar el trípode sobre una góndola, un tren o una carretilla), y muy pronto ampliada, flexibilizada y adaptada: el famoso *carrello* de Pastrone nunca fue otra cosa que una carretilla, pero adaptada ya a su función de portadora de la cámara, de portadora del ojo, y los soberbios movimientos de aparato de *Cabiria* (Cabiria, 1914) son ya de una perfecta funcionalidad (especialmente en el incesante descubrimiento de la profundidad del campo).

Lo que el cine añade, por supuesto, es una estricta definición *en el tiempo* de esta movilidad. La pintura paisajística no muestra de él sino momentos, extractos. El panorama y otros cicloramas, por su parte, suscitaban una movilidad más o menos errática, moderadamente constreñida, a pesar de que los trayectos de la mirada eran en ellos limitados, previstos y estaban con frecuencia balizados. El cine plantea de nuevo la pregunta: ¿qué sucede *durante* una mirada?, ¿qué relación hay entre el tiempo de la mirada y el espacio de la representación?

Surge un problema nuevo: el de la recepción —o si se quiere de la gestión— de una mirada *prolongada*. El cine nació, y el dato está lejos de ser indiferente, como máquina de producir imágenes —*vistas*— continuas, no fragmentadas, largas. De entrada, el tiempo *filmico* se dio como un tiempo soportado —no hay manera, para el espectador, de acelerar ni de desacelerar el filme, a diferencia, radical, de las «nuevas imágenes», cuyo tiempo es «interactivamente» dominable, casi deformable— y reconocido, identificado:

no podemos escapar al tiempo que transcurre *en* la proyección y entretanto, durante éste, nos adherimos a él, lo reconocemos como nuestro propio tiempo, lo vivimos como tal. Es el sentido de la famosa fórmula de Jean-Louis Chéfer sobre el cine, «la única experiencia en la que el tiempo se me da como una percepción».

Los más grandes cineastas han tenido todos una aguda conciencia de este hecho elemental. Se impone ante todo —y es estilística y estéticamente lo más visible— el *virtuosismo* en el trabajo del plano-secuencia. Quien dice virtuosismo dice por ejemplo Renoir, y todo el mundo tiene en la memoria los impresionantes primeros planos de *La regla del juego* (La règle du jeu, 1939), o los análogos en un filme menor como *Chotard et Cie* (1933), arrasando el ojo a lo largo de un inmenso *travelling*, haciéndole superar celada tras celada para hacerle atravesar el espacio. Pero, con el plano-secuencia, las cosas son demasiado evidentes y los trayectos demasiado ostensibles. Más valdría considerar la estética del plano largo, la de los contemplativos y de los místicos —Ozu, Dreyer, o Ford.

La fascinación del plano largo se ha basado siempre, en mayor o menor grado, en la esperanza de que, en esta coincidencia prolongada del tiempo del filme con el tiempo real (y el tiempo del espectador), se culmine con el advenimiento de algún tipo de contacto con lo real. El plano largo está por ello destinado a poner de relieve ante todo el poca-cosa y el casi-nada (Chishu Ryu desorbitando los párpados, en cualquier Ozu; Preben Lerdorf-Rye mirando algo más fijamente la luz del más allá en *La palabra* [Ordet, 1965]).

Sería un error subestimar por ello lo que, en el plano largo, pretende provocar y suscitar este encuentro dirigiendo la mirada, fijando sus modalidades y ritmo, y encerrándola «suavemente», como dijo Fuller a propósito de Wenders. Acaso los únicos planos largos en los que se autoriza a la mirada a vagar indefinidamente se den en películas de otro tipo, lo que aún se llama a menudo cine experimental. Y, por otra parte, éstas emanan de otra estética, posterior, en la que ya no se trata de proporcionar pasto a la mirada, sino de *confundirla*.

Pero, en todos los cineastas que acabo de citar, el uso del plano largo remite a cualquier cosa salvo a una creencia en el milagro: rodar un plano largo no significa confiarse en el azar, sino, por el contrario, hacer pasar todo el cálculo a la puesta en escena y al rodaje. Para el espectador —y sólo para él— es para quien podrá existir el milagro, la fugitiva sensación de un relámpago de realidad...

Así, a pesar de las diferencias materiales —sobre todo el abismo estético que las separa—, entre el plano largo y el panorama hay esta connivencia: dan a la mirada la ilusión de su libertad incluso cuando más radicalmente la encierran en un mundo *terminado*, en un universo cerrado a las posibilidades. Se comprende mal cómo pudo Bazin equivocarse hasta ese punto, y ver

en el plano-secuencia el alfa y el omega de la libertad espectacular. O se comprende demasiado bien (sin que pretendamos insistir —dada la situación histórica de Bazin, que escribe en un momento de intensa mutación— en lo que pudo afianzarlo en este error).

A pesar de su preocupación —afirmada a menudo— por el espectador, Bazin queda obnubilado ante la idea de que la película puede ser *realmente* un sucedáneo de sucesos que tienen lugar en el espacio y en el tiempo. En el fondo cae en el error «genético» que pretende explicar las propiedades de las obras por su técnica de fabricación y su modo de producción. Si para él el plano largo *revela* algo de la realidad, es que *ha existido* antes del filme —en el momento en que se realizaba— una efectiva coincidencia entre el tiempo de la cámara y el de la realidad. Ahora bien, con lo que el espectador se relaciona es sólo con una representación de esta coincidencia.

Podrá juzgarse en todo esto que el cine está abusivamente encerrado en el espacio de la *representación* en detrimento de todo lo que, en la postmodernidad, se ha verificado de presencia del acto productor en el interior de las obras, aunque sólo fuese a través del empleo del directo. Habré, en efecto, de volver sobre ello, pero, de momento, se trata primordialmente de señalar en qué la historia del cine, como arte, ha privilegiado unas figuras que dimanan de la configuración moderna por excelencia, lo que llamo el ojo variable.

Y en qué está mejor señalizada y plagada a la vez de celadas esta variabilidad, fijada en una representación que incluye el tiempo.

A partir del próximo capítulo insistiremos sobre esta cuestión del tiempo. Vuelvo, pues, rápidamente al punto de partida: la movilidad de la cámara. Lo que aquí se juega, y sobre lo que el cine nunca ha dejado de experimentar, es la variación —hasta en sus extremos— de la distancia desde el punto de mira al objeto mirado. Experimentación copiosa y lúdica, verdaderamente interminable.

Podrían aducirse aquí paralelismos fáciles: estarían sensibilizadas a la misma febrilidad y a la misma exuberancia en la Italia de mediados del Quattrocento y en la Alemania de los años veinte. La primera entreteniéndose, aun con la mayor seriedad del mundo, en «testear» las posibilidades, incluso las más improbables, de la nueva técnica perspectiva —recordemos las anécdotas de Uccello y su afable locura de la «dolce prospettiva». Y no cansándose la segunda de ensayar los aspectos posibles del movimiento y la distancia.

Fue por otra parte la Alemania de los años veinte la inventora del epónimo más asombroso de esta movilidad, con la famosa *entfesselte Kamera* (la cámara sin cadenas) que amplió incesantemente los límites de la libertad de movimientos del ojo cinematográfico, apoyada en una técnica impecable. En *Varieté* (Variété) —el film de E.-A. Dupont y Karl Freund a propósito del

cual se inventó la expresión en 1925—, se encuentran, entre otros, planos tomados desde la noria de un parque de atracciones o —más difícil todavía— desde un trapecio volante. Pero lo más curioso es que estos movimientos de la cámara nunca se «justifican» por el de un personaje.

Contrariamente a lo que después será una buena práctica, cuando no regla general, en Hollywood la cámara pasea su mirada con total autonomía en relación con los personajes, aunque no realmente —por supuesto— en relación con el drama. Hay así en *Variété* numerosos movimientos expresivos destinados a subrayar, e incluso a producir el *sentido* de una escena: así, la célebre panorámica de 360°, rapidísima, sobreimpresa en el rostro de Jennings cuando éste, furibundo, descubre que ha sido engañado.

Ya no se sabe quién inventó la cámara *sin cadenas* y hubo varios, además, que la reivindicaron hacia 1925: Freund, por supuesto, pero también Carl Mayer, el guionista del *El último* (*Der Letzte Mann*, 1924) de Murnau, donde se encuentra el mismo efecto de vértigo sobre el mismo rostro de Jennings. Más que las filiaciones importa el des-encadenamiento mismo, el fantasma de una cámara que pudiera, no solamente verlo todo, sino verlo desde cualquier punto.

Los contemporáneos eran conscientes de ello. He aquí lo que dice uno de ellos: «Pues, ¿dónde hubo una forma de representación (*Darstellungsform*) que ampliase hasta lo indecible las posibilidades de lo visible tanto como en el cine? Ni tiempo ni espacio ofrecían ya límites. Sin escenario móvil ni giratorio, se realizaba con una divina ligereza el cambio de lugar, del Occidente al Extremo Oriente, y del mundo de lo infinitamente grande al mundo de lo infinitamente pequeño» (Otto Foulon).

Los años veinte en Alemania —pero también en Francia, en Rusia, o incluso en los Estados Unidos— son la época del reinado de los operadores, cuyas cualidades se valoran, se subrayan y se exaltan. Grupos generalmente etiquetados como vanguardias cinematográficas, los FEX o el llamado «impresionismo» francés, cultivan un estilo basado esencialmente en la capacidad de inventar visualmente y de adoptar en especial un punto de vista inédito sobre la escena filmada.

La inventiva y la movilidad son también los dos rasgos esenciales del «género» menor, muy sintomático, de las «sinfonías urbanas» a lo Ruttmann, Vigo o Vertov. Los cineastas construyen en ellas retratos imaginarios de ciudades, según el modo de la fragmentación infinita, a jirones, respondiendo de manera más o menos consciente al difuso sentimiento de un orden urbanístico aún en gestación, basado en la circulación y la descentralización. El ojo de la cámara se hace aquí explorador, clínico en Ruttmann y comprometido en Vigo o en Vertov.

Desde entonces hubo eclipses (inevitablemente con la llegada del sonoro, a la que se acusó excesivamente de inmovilizar la cámara), pero el «des-

encadenamiento» nunca ha cesado realmente. Se necesita poco esfuerzo para imaginar lo que, en el cine reciente, reactualiza ese sueño: la cámara en mano, primero al hombro —auge del directo con la invención de la «Eclair» a finales de los años cincuenta— y luego con prótesis, como la *steadycam*; la invención, como un paso adelante, de aparatos más o menos robotizados, como el de Michael Snow para *La région centrale* o el de Bill Viola para *Ancient of Days* o, por el contrario, de aparatos totalmente miniaturizados y «manualizados» (pienso sobre todo en la asombrosa «Paluche» de Jean-Pierre Beauviola). Y sin duda lo más sorprendente es que esta búsqueda de la movilidad y del punto de vista inédito parezca no saciar nunca a los cineastas, que rivalizan en ingenio para *seguir* encontrando algo nuevo.

En una película de 1986, *Mummone*, Raúl Ruiz agota la más increíble combinatoria de ángulos «imposibles» en su rodaje de un grupo de danza, en especial en unos planos en contrapicado absoluto, totalmente perturbadores, en los que se cree ver horizontalmente lo que hay que percibir a continuación como vertical. Con su mecanización, su informatización actual, el desencadenamiento se pone, evidentemente, al servicio de una escritura distinta, de otro proyecto sin duda: la cámara se convierte en un ojo frío, perfectamente despojado de la referencia a lo humano que el cine acarrea, incluso durante su apogeo.

Sencillamente, también el ojo variable ha entrado en la postmodernidad.

Además de esta movilidad directamente inscrita en la pantalla —el «movimiento de cámara»—, está también la que se manifiesta en la extensión del paradigma de los «tamaños de plano». Entre los tamaños de plano experimentados en los años del mudo, se destacan dos de ellos: el primer o primerísimo plano, utilizado para filmar casi todo —pero muy a menudo sin embargo rostros— y el plano muy largo, de gran conjunto, utilizado para filmar paisajes.

¿Qué es un paisaje? Evidentemente, para los cineastas de finales del mudo, un «estado del alma» ante todo. Epstein, recuérdese, lo ha dicho y repetido, en su estilo lírico y colérico. Los paisajes de *La Belle Nivernaise* (1924) de *La Chute de la Maison Usher* (1927), o incluso de *La Glace à trois faces* (1927) no son otra cosa. Se me dirá, es cierto, que no hago sino recaer trivialmente en la idea de un «impresionismo» al que se vincularía Epstein. Por lo que seguramente será en otro lugar donde haya que buscar intuiciones teóricas más amplias.

Por ejemplo, en aquel capítulo de *La naturaleza no indiferente*, en el que, diez años después de la revolución del sonoro, Eisenstein plantea retrospectivamente una equivalencia entre paisaje y música, entre la puntuación y la ilustración del filme narrativo mudo por medio de momentos paisajísticos, y el comentario lírico que puede proporcionar la música. Paisaje-estado de

alma o paisaje-música, en todos los casos, el arte —del cine— es «la naturaleza vista a través de un temperamento». El cine ha alcanzado a la pintura o, más bien, la ha prolongado.

No es extraño por otra parte ver coincidir sobre esta cuestión a los dos más grandes teorizadores del mudo. Balázs y Eisenstein, a causa sin duda de una común filiación cultural germánica. Fue en Alemania donde el paisaje había conservado —en el interior de la pintura (¿hay que citar de nuevo a Friedrich?)— la más intensa carga de afecto, de poesía y de misterio. Y en Alemania fue donde iría a desembocar en el arte «visionario» y fantástico, en el suntuoso callejón sin salida Böcklin, mientras que el impresionismo hipostasiaba la sensación.

El paisaje filmado, para ellos, sigue siendo siempre un misterio, un fantasma, una melodía. Eisenstein lo recordará en su caracterización de las «brumas» de *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potiomkin, 1925), pero también, más perversamente, en los análisis de su *Alexander Nevskij* (Alexandri Nevskij, 1938).

Para Balázs, el afecto es lo primero: «La estilización de la naturaleza es la condición para que un filme llegue a ser una obra de arte. [...] El operador tiene la paradójica tarea de pintar, con el aparato fotográfico, unas imágenes de *Stimmung*».

Lo que llama la atención en estas concepciones del paisaje filmado —el punto de vista lejano, y ello es más sorprendente, en las de Epstein— es, pues, que la adopción de la distancia máxima, el alejamiento de la cámara hasta, justamente, el punto en que ninguna presencia humana sea ya perceptible en la imagen, viene acompañada por un acercamiento mental. El ojo cinematográfico *se ha alejado, pero para filmar mejor de cerca*.

La explicación la ofrece también Balázs, con su extraña categoría de la *fisonomía*: «Como el tiempo y el espacio son una categoría de nuestra percepción y no pueden, pues, disociarse nunca del mundo de nuestra experiencia, así está lo fisonómico adherido a toda apariencia. Es una categoría necesaria de nuestra percepción». Es admirable, de paso, la fuerza de los términos elegidos y el resuelto deseo de completar y enriquecer el kantismo: fue en 1924, en *El hombre visible*, un texto en el que coinciden y se equivalen el paisaje y el rostro, el plano de conjunto y el primer plano, las distancias extremas.

En Epstein serán los pasajes exactamente paralelos —salvo por el kantismo— de *Bonjour cinéma*, con los rostros en primer plano convertidos en paisajes de arrugas, de pestañas y lágrimas —un texto que *La pasión de Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928) de Dreyer ilustrará infinitamente mejor que Epstein—, mientras que los objetos adquieren un poder de amenaza y de presencia por su excesiva ampliación.

Hemos vuelto a caer, subrepticamente, en el primer plano. Y es que —en el gran cine mudo (europeo)— él es el testigo, igual que el plano muy

largo, de esta liberación de la distancia por la que se obstina el cine. No carece todo esto, por otra parte, de consecuencias y es fácil ver que en la raíz común del «plano muy general» y del «primerísimo plano» lo que está latente es la toma de distancias desmesurada que conduce a la monstruosidad, al malestar. Es el teléfono en primer plano, asimilado por Epstein a una torre, a un faro, o a una máquina maléfica.

Y de modo más general, el paisaje, la *Landschaft* de Balázs —en quien, no lo olvidemos, el término designa— como en Simmel, a quien él lo hurta— la individualización «contranatura» de un trozo de naturaleza mediante el ejercicio de una mirada humana—, es heredero de un viejo fantasma romántico, en el que la intercambiabilidad del paisaje y el rostro marca a uno y otro con el sello de lo maléfico, de lo maligno. (Véanse sobre este tema los sintomáticos delirios de Pasenow, el héroe «romántico» de los *Sonámbulos* de Hermann Broch.)

Por otra parte, no es solamente a los filósofos y a los poetas a quienes impresiona esta monstruosidad, sino indudablemente a todos los espectadores, como prueban las reacciones registradas, a lo largo de una veintena de años, ante la aparición de los primeros planos. Ya en 1895, *El beso* (*The Kiss*), el beso filmado por Edison —en plano, sin embargo, sólo «cercano»—, provocó asco y se juzgó obsceno. (Hoy sigue siendo obsceno en otro sentido: no por escandalizar las buenas costumbres, sino por exhibir aquella inverosímil fealdad de los cuerpos burgueses de 1900 de la que tan acertadamente habló Bataille.) Hacia 1900-1905, fueron los «cabezudos» de las películas francesas e inglesas los que provocaron la diversión o la incompreensión. Y aún en los años diez, el crítico Vachel Lindsay dejará testimonio de una reacción considerada corriente, al hablar de aquellos *dumb giants* que ocupan *in high sculptural relief* toda la superficie de la pantalla.

Si bien, tras decenios de *western*, el paisaje ha perdido sus armonías maléficas, ya que no toda su resonancia emocional, el primer plano sigue siendo eminentemente perturbador. Pascal Bonitzer, que ha hecho de él una de sus principales palancas teóricas, lo plantea como fundamento de una concepción «heterológica» del cine, como operador de discontinuidad y heterogeneidad, eterno suplemento de todo drama, de toda escena, o perpetuo efecto de interrupción dinámica (tema eisensteiniano que Bonitzer amplifica).

No es ésta, evidentemente, sino una de las estéticas imaginables del cine, pero que son perfectamente coherentes y tienen ese carácter excesivo —y por tanto perverso— que el cine ha manifestado en cuanto heredero del ojo móvil de la pintura. El pintor y el fotógrafo, gemelo suyo, se habían ganado el derecho de pasear su ojo por la naturaleza, pero siempre a distancia respetuosa, razonable. La cámara impulsa ese derecho hacia sus consecuencias, abusa de él (¿es destino del cine abusar de la pintura?): y la tentación de todos los expresionismos en el cine pasará primero por esta producción, lúdica o trágica, de una distancia *mala*, enfática, «demasiado» fuerte.

Última observación, última consecución de la historia del ojo en los filmes. El «plano muy general» y el «primerísimo plano», en su exceso, implicaban un ojo genérico, abstracto, casi inhumano. Ahora bien, con ese sistema de la «inhumanidad» y en las mismas épocas cuando no siempre en los mismos lugares, coexiste un sistema basado a su vez en la afirmación de la fuente, al menos potencialmente humana, de toda mirada. Forzando mucho las cosas, podría decirse que el cine ha tirado del tema de la movilización del ojo en dos direcciones contrarias: en dirección al objeto y en dirección al sujeto.

¿Quién mira? Tal es la pregunta erigida de Delluc y compañía en primer lugar, pero que los desborda con mucho y fundamenta la idea misma de todo cine subjetivo, de toda marcación de una subjetividad en el cine. Conocido es lo afortunado de esta idea y las formas —renovadas con frecuencia pero en cualquier caso bastante limitadas— que puede adoptar.

Cuando un pequeño reencuadre, en *La Glace à trois faces* o en *La Femme de nulle part* (1922), coincide ostensiblemente con el desplazamiento de la mirada y de la atención de un personaje, estamos ante el grado más simple y más evidente, al tiempo que se encuentra ya la evidencia de que, en el cine, la marcación del punto de vista pasa, ante todo y por encima de todo, por el personaje —por la diégesis. En todos los casos es exactamente el mismo principio básico de esos reencuadres someros y de las más espectaculares proezas en el manejo de la cámara subjetiva. El cine fantástico, que exacerbaba los efectos subjetivos, ha recurrido profusamente a ellos.

Pienso, por ejemplo, en la eficazísima conjunción del gran angular y la *steadycam* en *Lobos humanos* (*Wolfen*, 1981), para figurar en ella la visión, muy subjetivizada y muy humanizada además, de los lobos. Entre ambos, el plano subjetivo ha quedado banalizado por su integración en el más clásico lenguaje cinematográfico. Se ha convertido en moneda corriente en el cine de serie, sea en el telefilme o en el *culebrón* televisivo, sea en ese paradigma de las películas para todos que son en muchos aspectos las películas de aventuras «siderales» (véanse los movimientos, milimétricamente informatizados, de la serie de *La guerra de las galaxias* [*Star Wars*], que supuestamente representarían —a costa de tanto achatamiento de la «subjetividad»— la visión subjetiva de sus superhéroes).

Esta coincidencia intencional entre el punto y el eje de la vista de la cámara y los del personaje ha sido a menudo estudiada por la narratología, para la cual la cámara es menos un ojo que una materialización de la instancia narradora. Se ha intentado, en especial, aplicar aquí la noción, elaborada por Gérard Genette, de *focalización* del relato o —teniendo en cuenta que hay una mirada en juego— transponer esta noción a la de *ocularización*, como propone François Jost.

La resultante de todas estas tentativas es, precisamente, la importancia de

lo narrativo en toda marcación «subjética» del punto de vista en el cine: que la cámara ocupa el punto de vista del personaje es algo que, por regla general, sólo en virtud del contexto puede conocer el espectador. Contexto del montaje, contexto del fuera de campo —el proporcionado por la banda sonora entre otros—, pero siempre contexto narrativo. En otras palabras, lo que clásicamente se llama «plano subjetivo», lo que acaso sería mejor llamar «plano-mirada», no existe en el cine sino a partir de puntos de referencia exteriores a la imagen; no basta el mero encuadre, ni siquiera móvil, para señalar el punto de vista.

Se necesita esta vez volver de nuevo a la pintura para encontrar en el cine puntos de vista determinados, y claramente determinados. Ésta, en efecto, que en el siglo XIX sólo había sido sin embargo mínimamente narrativa incluso en sus variedades más académicas, no ha vacilado en adoptar unos puntos de vista que resultasen notables. Se piensa inmediatamente, por supuesto, en Degas, especialista en puntos de vista descentrados, acrobáticos, descentrados de una forma que rozan a veces la excentricidad, la producción de puntos de vista intencionalmente insólitos.

De hecho, estos encuadres son reconstituciones de instantáneas. Jugando a hacer como si fuesen impresiones fotográficas, remiten al instante al corte «temporal» y, por tanto, a la fuerza decisiva del marco. Con el paso al límite de la variabilidad del ojo, conseguida a principios de siglo, Degas, sin embargo, no cuestiona el ojo. Es más bien en Manet en quien se encontrará, menos evidente pero más radical, un principio de *elaboración* del espacio (la yuxtaposición de fragmentos de que habla Francastel): en el *Torero mort* —pintado desde un punto de vista imposible en un suelo cuya superficie no es perpendicular al plano en que se encuentra el espectador—; en *L'Exécution de Maximilien* —donde el grupo de soldados flota ante el muro del fondo—, etc.

A fin de cuentas, y sumado Degas a Manet, se ve que la pintura dispone de medios de marcación del punto de vista que son fuertes y que, sobre todo, movilizan toda la imagen y sólo a ella.

No es del todo el caso del filme, que no puede hacer demasiadas trampas con la coherencia geométrica del espacio. Se encuentra aquí, sin embargo y fuera del relato, todo lo que le es posible recuperar de estos medios —sobre todo en términos de composición y, especialmente, de «desencuadre» (volveremos sobre ello).

Doy rápidamente un ejemplo de esta marcación de la subjetivización de la vista; el lector encontrará muchos otros: en *Senel*, la película de los realizadores de la FEX (1926), se utiliza repetidamente, para lograrla, un primer plano o un plano cercano de un personaje, mientras que un plano de fondo violentamente difuminado se agita en unas convulsiones más o menos interpretables. Es el caso, en el primer episodio del filme, del plano en que el héroe —que sueña, y la película nos muestra ese sueño— «ve» el rostro de

una mujer misteriosa, disimulada tras un abanico semitransparente, mientras que arriba y a la derecha hay unos trazos negros misteriosos que aparecen como rayas en la imagen. En el plano siguiente, el misterio se aclara: se trata de alguien que hacía ejercicios con unas mazas. Este plano y todos los similares de *Sével* y de las películas de la FEX en general (véase *La Nueva Babilonia* (Novgi Babilon, 1929) persiguen, y alcanzan seguramente, una especie de autosuficiencia en los efectos subjetivos. Necesitan indiscutiblemente menos contexto para ser comprendidos. Corolario y contrapartida: son también, sin duda, más *pictóricos* en el sentido ordinario y algo elemental de la palabra.

El cine: una máquina simbólica de producir punto de vista. Sería deseable aclimatar la intraducible noción inglesa de *vantage point*, que califica los «buenos» puntos de vista, los puntos de vista eficaces, los que expresan y traducen un dominio de la situación visual. «Puntos ventajosos», eso es lo que se trata de producir en el cine en cada instante. Tan ventajosos que se hacía necesario que no tuviesen rival: el filme no podía permitir al espectador ocupar otro punto de vista que ese *vantage point* que él le había preparado.

Por eso el espectador del filme —del filme artístico en todo caso, del filme «ambicioso», interesado por la captura y la captación del espectador— ha sido condenado a la inmovilidad, como el espectador de panorama o de teatro. Lo que él habría podido añadir a la representación no habría podido sino menoscar la perfección de un espectáculo magistral, magistralmente ventajoso. La divisa paradójica del ojo variable es la de los primeros fotógrafos: «¡Quietos!».

P.S. Actualmente la mirada se ha inmovilizado o desmovilizado. Por mucho que la televisión adopte los puntos de vista que quiera, no suscitará sino la ausencia de mirada. El ojo, además, ya no es un instrumento actual sino por su capacidad de *leer* imágenes esquematizadas, sintetizadas, hipersignificantes. Y de leerlas *deprisa*, bajo pena de «muerte» —como en los juegos de vídeo y otras simulaciones.

PINTURA FOTOGRÁFICA. PELÍCULA PICTÓRICA

«Los fotógrafos no sólo han sido los ilotas de los pintores. Al tiempo que tomaba conciencia de sí misma, la pintura integraba a la fotografía» (André Bazin).



Caillébotte, *Un refugio en el bulevar Haussmann* (1880).



Fotograma de Kozintsev y Trauberg, *La Nueva Babilonia* (1929) (col. *L'avant-scène cinéma*).

*«Pintados en negro intenso y en blanco deslumbrante, como aves de mal agüero, se alzaban hombres con hábitos; y tras ellos desfilaba una bacanal de manchas, un magma de faldas, de chisteras, de sombreros. [...] Era la vida real. Pero nada tenía de naturalista, nada de una copia fotográfica» (Grigori Kozintsev, a propósito de *La Nueva Babilonia*).*

3. Formas del tiempo, o las intermitencias del ojo

Hablamos del cine y de la pintura, de una posible relación entre el cine y la pintura en general, y seguimos estando en sus raíces. La tesis podría ser que no hay relación imaginable sino en las raíces, salvo si, por el contrario, lo fuera en los efectos de pura superficie, en primer lugar la referencia. En cuanto que sigue activo en la pintura y en el cine y opera, además, en toda la representación en el siglo XIX, es por lo que he propuesto describir ese fragmento de mito que he titulado «ojo variable» como una de las claves de la relación, como una de sus raíces.

Lo que ahora queda por decir de éste consistiría ante todo en explicitar, en justificar el epíteto: ¿por qué «variable» y no, por ejemplo, «móvil»? Aparte la marcación, más o menos acentuada, de la subjetivización —más o menos neta— del punto de vista (que acusa, si se quiere, otras tantas variaciones cualitativas de la mirada, del «ojo»), ¿de qué se ha tratado sino de movilidad, continua —como en el movimiento de cámara—, o discontinua —como en las tomas de distancia extremas a las que ha (sido) llevado el cine? ¿No habría sido más sencillo y más exacto seguir con el subtítulo del capítulo precedente, la «movilización de la mirada»?

Es evidente que aún falta una dimensión por incluir aquí de modo más explícito, la de la variabilidad más esencial: el tiempo. Cualquier representa-

ción, incluso inmóvil, tiene que ver efectivamente con el tiempo, y ello de múltiples maneras. Tiempo material, físico —siempre a nuestro alcance— de la contemplación de la obra; tiempo «espectatorial» —para hablar como la filmología de los años cuarenta— y, simétricamente pero con mayor dificultad, tiempo «creatorial», el de la producción.

Pero de este último tiempo hablaremos poco: tan real, tan concreto como el tiempo espectadorial, escapa indefinidamente al conocimiento, aunque sólo sea porque no es, como el otro, indefinidamente repetible. Entre (?) estos dos tiempos, el de la representación —en la representación sería mejor decir—, el tiempo representado; la representación, en la obra, de lo *variable*.

1766: el *Laoconte* fija perentoriamente —es su subtítulo— «los límites de la pintura y la poesía». La pintura, dice Lessing, «emplea para sus imitaciones medios o signos diferentes de la poesía, a saber, formas y colores extendidos en el espacio, mientras que ésta emplea sonidos articulados que se suceden en el tiempo». Esto es algo que está claro: la pintura se había creído poesía y drama (especialmente entre los teorizadores de la Academia); tiene que saber en adelante que sólo es espacio, que cabe entera en el ejercicio de la vista.

* 1839-1840: acontecimiento sorpresa de los *photogenic drawings* de Talbot, de los daguerrotipos. La exploración visual del espacio se hace universal, todo se hace mirable e interesante —ya hemos hablado de ello más arriba—, pero, sobre todo, se explora el espacio en y con el tiempo. La revolución fotográfica no es, ciertamente, la producción de una analogía más perfecta que la del dibujo o el grabado, sino la de ser una huella del lugar y del momento, la de fijar el tiempo con el espacio. Falta aún que pasen años antes de que se sepa detener realmente el tiempo, mediante la instantánea, pero se comprende el temblor que agita a la pintura, que apenas se había enterado de que no era teatro, cuando tenía que preguntarse por qué y cómo no es fotografía. ¿Y cómo no leer esta pregunta como un alivio de cierta rebelión de los pintores contra su excesiva reclusión, por el *Laoconte*, en los límites del espacio?

Entre tanto, la pintura —la pintura propiamente dicha, lo socialmente reconocido como arte pictórico— se presenta, salvo excepciones por otra parte recientes, como un objeto inmóvil, no temporalizado, sin dimensión temporal intrínseca. En el siglo XIX, únicamente algunas formas menores, derivadas, no pertenecientes a la institución artística, tienen una dimensión temporal: entre ellas encontraríamos algunos de los antepasados patentados del cinematógrafo, desde el diorama al fenakisticopio. Y hasta entonces sólo se ha tenido en cuenta una estrategia con vistas a una representación más completa —o, al menos, más evocadora— del tiempo: la de la *secuencialidad*.

Insistamos por otra parte que, si bien con ello se entiende muy ampliamente la presentación separada de estados distintos identificables como tales de una misma *acción* global, esta estrategia de lo secuencial ha revestido tácticas bastante diversas. Tomemos un ejemplo banal, la *Pasión de Cristo*, con sus episodios prefijados, se relata en catorce cuadros yuxtapuestos al dorso de la *Maestà* de Duccio (en Siena). Pero Memling ilustra el mismo guión, con los mismos episodios, y, por tanto, la misma «secuencia», en el interior de un único y mismo cuadro. En resumen, la secuenciación no es sino una solución ilusoria —y lo que es más, no buscada en absoluto como tal en los ejemplos que acabo de citar— al problema del tiempo. Narrativa o menos narrativa, es toda la pintura la que tropieza con este imposible: figurar el tiempo.

Y venimos a dar de nuevo en Lessing, cuya ambición era también la de superar este imposible. ¿Cómo? Mediante la noción de *instante pregnante*. El pintor, cuyos medios se despliegan en el espacio, no necesita ocuparse del tiempo, sino de la elección de un *instante*, de la hábil determinación, en el interior del acontecimiento que quiere representar, del instante mejor, más significativo, más típico, más *pregnante* (no olvidemos que «pregnante» quiere decir «embarazado»; no en balde en inglés *pregnancy* es embarazo). Esta noción es célebre, se ha debatido a menudo y vivamente: sobre esto, pues, innecesario extenderse mucho tiempo y a este propósito sólo recordare dos cosas.

En primer lugar, ese «instante pregnante» postulado por Lessing no existe, no existe *en lo real*. Un acontecimiento real existe en el tiempo, sin que sea posible decir, salvo conjunción rarísima y puramente accidental, que tal o cual de sus «momentos» —*a fortiori* si debe tratarse de un *instante*— lo representa y lo significa mejor que los demás. Lo significativo es el conjunto de los momentos. O sí, con Gombrich, se quiere refinar el análisis: hay, en cada instante del acontecimiento, elementos significativos en tal o cual parte del espacio en el que tiene lugar este acontecimiento, pero las diferentes partes no son simultáneamente afectadas ni son significativas al mismo tiempo.

Consecuencia de la observación precedente: esta noción es una verdadera *contradictio in terminis*, un oxímoron. Únicamente haciendo trampa pueden casarse la instantaneidad y la pregnancia, la autenticidad del acontecimiento y su carga significativa. Dicho de otro modo, sencillamente: el sentido no se da en lo real.

Como puede suponerse, no decimos esto por el placer de negar cualquier interés a esta teoría, sino más bien por intentar encontrarla interesante a pesar de todo. De hecho, creyendo más o menos legislar en la eternidad, Lessing designa, y fuertemente, un *momento* de la historia de la pintura. Muy someramente: podría ésta escribirse, a lo largo de unos cuatro o cinco siglos, como el paso, vacilante pero casi ininterrumpido, del máximo de *pregnancia*

en la representación al máximo de instantaneidad y de accidentalidad. Una Anunciación de los siglos XIV o XV, por ejemplo, sólo accesoriamente es representación de un acontecimiento: desde el decorado y los objetos hasta el menor detalle de la postura y los gestos, todo es en ella traducción exacta, absolutamente codificada, de las diversas indicaciones, a cuál más simbólica, dadas por un «texto» tradicional procedente de la Biblia, pero también de la retórica de la predicación, como ha mostrado Michael Baxandall.

Contemporáneo de Lessing, un cuadro de Greuze, digamos *El hijo pródigo*, sigue aún alimentado de un «segundo» sentido, referido simbólicamente a un texto, también en esta ocasión sagrado y conocido por todos. Pero, por muy embadurnado que esté de símbolos en el decorado, en el vestido, incluso en la gestualidad y la mímica, dispone sin embargo de un registro más actual y a la vez más libre que las Anunciaciones. Además de la fidelidad al texto, el cuadro se atribuye la verdad de las circunstancias, la *autenticidad* —palabra que aparece, notémoslo, cuando de lo que se trata cada vez más es de confiar en las apariencias.

Se ha podido oponer Greuze a Chardin (por parte de Barthes, reiterando la división de Diderot) como «práctica mayor, de alcance catártico, que persigue la idealidad del sentido» frente a la «práctica menor, puramente imitativa, anecdótica». No es menos cierto, no obstante, que uno y otro basan su representación en una igual fe en la apariencia auténtica del instante.

Todo, por supuesto, es relativo en esta materia y, si proseguimos este sobrevuelo, Greuze parecerá afectado si se compara con Renoir y sus personajes parecerán maniqués prefiguradores del peor academicismo. En esta historia de sentido único habría que señalar, en cambio, todo lo que frena el movimiento, lo retrasa y lo hace viscoso, la supervivencia del principio de pregnancia en los cuadros de la época postfotográfica —y no sólo en las grandes tramoyas de los *pompier*s y de los pintores de género, en los que esta viscosidad es patente.

Cuando aparece el impresionismo, la doctrina del instante pregnante se había abandonado desde mucho tiempo antes: es lo menos adecuada posible a una pintura que cultiva como valores lo efímero, la circunstancia, la sensación. No por ello ha escapado totalmente la pintura, nuestra pintura —que difiere en esto de la china—, a la fatalidad del deseo de sentido: el que se haya reemplazado el discurso de lo sacro por el discurso de lo real —véase la reverencia casi religiosa de un Courbet hacia «lo real»— no le impide seguir su discurso.

Lo que retengo aquí es, pues, ante todo, que la pintura *también* representa tiempo. Más exactamente lo representa y no lo contiene: ha de inventar signos, lugartenientes. El que por otra parte la mayor o menor proximidad de un texto-tutor juegue un papel primordial en esta invención sólo es, en principio, subsidiario. Salvo para añadir esto: la representación de un acontecimiento en pintura es siempre del orden de la síntesis temporal, y el opera-

LA REPRESENTACIÓN DEL INSTANTE LLEVA A LA CARICATURA

Caricatura, el instante pregnante:

«Por sus composiciones, que suponen la simultaneidad, la pintura sólo puede explotar un instante de la acción y debe, por consiguiente, elegir el más fecundo. [...]»

«Ahora bien, en el curso de una pasión, el instante del paroxismo es el que menos goza de este privilegio. Más allá no hay ya nada, y presentar a los ojos el grado extremo es ligar las alas de la imaginación» (Lessing).



Caricatura, la copia de lo instantáneo:

«Aísla el momento gestual de cada figura, según se rigidifica en una postura diskinesia. Después se aíslan los músculos. Se aíslan los miembros y los atributos. Lo que finalmente queda es un compendio de tipos de cuerpos posibles, molecularizados en fragmentos autónomos de comportamientos...» (Bob Yarber).



Caricatura, el fotograma «ilegible»:

«La imagen fotogramática entregada a sí misma manifiesta [...] también otra cosa que nada quiere decir y que casi no tiene ya nombre» (Sylvie Pierre).

De arriba abajo:

F. Gianni, *Samsón rapado por Dalila* (hacia 1795); R. Yarber, *Large Pool* (1979); fotograma de Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925).

dor de esta síntesis es precisamente el texto, que permite seleccionar los momentos significantes del acontecimiento con vistas a su montaje en el espacio de un solo cuadro. En esto apenas hay diferencia de principio entre la Pasión resumida en una sola imagen, por *collage*, en Memling, y —por ejemplo— el *Embarquement pour Cythère* leído —por Rodin— como representación de una pareja genérica de enamorados «captada» en varios estados sucesivos. O la manera en que un Eisenstein podía localizar, en determinadas obras de Daumier o de El Greco, la copresencia de momentos distintos de una misma acción.

El cuadro, así, incluye, representa tiempo. ¿Cómo se transfiere este tiempo al espectador? O también: ¿qué es el tiempo de un cuadro para su espectador?

Esta última pregunta, si no se le quiere dar una respuesta simplista —y falsa—, implica en sí misma un rodeo por otra pregunta, más concreta, que desplaza el problema hacia la situación real del espectador: ¿qué es un cuadro en el tiempo real del espectador? O a la inversa y más claramente: ¿cómo se comporta un espectador ante un cuadro en términos de temporalidad?

Ese tiempo espectadorial —una vez más— no es en absoluto de la misma naturaleza que el «tiempo» incluido en el cuadro (tiempo vivido contra tiempo representado), como tampoco es una simple reversión de un hipotético tiempo «creatorial» (el espectador, en general, no tiene la tarea de reconstituir la peripecia del pintor). Describir el tiempo espectadorial obliga a considerar en casi todos los casos reales una especie de competencia entre dos tiempos, entre dos regímenes temporales: lo que llamaré, respectivamente, *tiempo ocular* y, a falta de algo mejor, *tiempo pragmático*.

El tiempo ocular es, evidentemente, el de la exploración de la superficie de la imagen por parte del ojo. Todo el mundo sabe que una imagen se mira mediante un recorrido, de una serie de movimientos —rápidos y de escasa amplitud— del globo ocular, movimientos destinados a situar frente a la *fóvea* (la minúscula zona retiniana de gran nitidez óptica) las diferentes partes de la imagen. Para este recorrido, el inglés tiene un término evocador, *scanning*, el mismo que, metafóricamente, se ha adoptado para designar el barrido electrónico de la superficie de la pantalla de vídeo. El ojo, pues, «barre» la imagen, pero irregularmente, según un trayecto quebrado y sin simetrías. Innumerables experiencias, todas concordantes, describen ese *scanning* como un entrelazado de líneas y dientes de sierra entremezclados.

Al mismo tiempo, y a pesar de su carácter tosco, la percepción en la periferia de la retina —que no cesa de funcionar—, como complemento de la percepción afinada de los detalles en la zona foveal, aporta una «impresión» de conjunto que, como se ha demostrado también hasta la saciedad, juega un papel en la percepción, estructuración y rememoración de la imagen.

Esta última observación basta ya para mostrar que el tiempo ocular, por articulado que esté en segmentos mensurables y a veces previsibles, no es un tiempo mecánico. Incluso las situaciones más elementalmente experimentales demuestran que un ojo no vaga por la superficie de una imagen, sino que siempre hay una mirada que se dirige y que, las más de las veces, es dirigida. El orden y la duración de la exploración son aquí reveladores. La *Mangwa* de Hokusai, objeto-juguete de los experimentadores dada la relativa sencillez de sus estructuras, es devorada por el ojo medio del espectador medio en cinco fijaciones, en alrededor de un segundo en total.

Se necesita el doble, y no son las mismas, si se sugiere al espectador que se interese por los factores meteorológicos, y seguirán siendo diferentes si se le pide que evalúe la autenticidad del grabado. Era de esperar: el ojo puramente óptico no existe sino como modelo abstracto, rudimentario además, que no permite entender gran cosa de la visión. Se mire lo que se mire, y especialmente una imagen, el ojo no divaga; su recorrido responde siempre a la construcción informada de un conjunto significativo.

Las *condiciones* en que el espectador mira el cuadro, y también la *intencionalidad* de esa mirada —y por consiguiente ese régimen que he bautizado como «pragmático»— intervienen, pues, del modo más natural. En fondo, sólo en el caso de una visión rápida —casi fugitiva— de las imágenes, podría en rigor imaginarse un ojo que devorase una imagen en unas pocas fijaciones funcionales, captando lo que más abiertamente se ofrece: colores saturados, luces vivas, formas agresivas.

Tan pronto como la visión se prolonga (tan pronto como se tiene tiempo para «gandulear» como decía Klee), pierde toda inmediatez, se hace orientada, obedece a presupuestos y a consignas dadas al espectador (expresamente, en laboratorio) o que él se da (implícitamente, en las situaciones cotidianas). Estas consignas son infinitamente variables, tanto como los asuntos y las instituciones que ponen en juego. No obstante, si bien es perfectamente lícito tomar en consideración la hipotética mirada dirigida a la *Mangwa* —digamos, por un pescador japonés—, es evidente que la consigna más interesante para mi propósito es la que insta al espectador a que refiera el cuadro al «texto» o al intertexto cultural subyacentes en él.

A partir, en efecto, de ese texto o de una versión eventualmente reconstituida o aproximada de ese texto —caso de una gran proporción de los cuadros pintados hasta el siglo XVI—, es como el espectador podrá, no sólo comprender el cuadro, sino construir un orden de lectura, y por tanto un tiempo de la contemplación, que el significante pictórico no explicita nunca por sí mismo. En este estadio en el que intervienen toda clase de simbolismos puede, pues, decirse finalmente que el tiempo del espectador tiene alguna relación con el tiempo en el cuadro.

En el mejor de los casos —cuando las consignas de lectura son correctas

y el espectador no se equivoca de texto ni de cuadro—, el primero realiza, digamos, el despliegue del segundo, lo analiza. En todos los casos, e incluso cuando no hay correspondencia exacta, la relación sigue siendo del mismo orden: el espectador desarrolla y desenreda lo que el cuadro había condensado, analiza lo que se había sintetizado y hace convertirse de nuevo en tiempo lo que se había disfrazado como espacio.

En el capítulo precedente se ha tratado de esas formas menores de la pintura —panorama, diorama y demás— que, a pesar de su poca consistencia artística, acompañan a conmociones de la experiencia pictórica. Pero del hecho de que el panorama o el ciclorama reclamen tiempo para ser vistos —es su razón de ser, son *pasa-tiempos*— no podría concluirse que transforman la relación del espectador con el tiempo representado. En el panorama hay un *plus* cuantitativo, más acontecimiento, más que ver y más tiempo que pasar, pero no, ciertamente, según modalidades nuevas.

Así que la novedad más absoluta, la que verdaderamente afecta al tiempo y a su tratamiento en la representación, está en algo de lo que hablamos desde hace un rato: el ojo «variable», la introducción en la representación de sus circunstancias de formas temporales, de formas del tiempo si se quiere. A sus poderes sintéticos, nunca totalmente perdidos como se verá, la imagen añade entonces la producción de otro tipo de instante, menos pregnante que *revelador*.

Revelación: la palabra tiene densidad por toda una tradición de la reflexión sobre la imagen fotográfica, en la que se ha remachado la idea de un poder casi mágico de la foto, apta para ofrecer una pequeña parte de lo real en la plenitud de su presencia, y especialmente de su presencia *temporal* (es el sentido de la famosa fórmula de Barthes sobre el «eso ha sido»). Este tema y todos los vinculados a él en las filosofías de la foto —confundidas las «idealistas» y las «materialistas»—, se comentan y se critican a menudo.

Lo que me gustaría subrayar es que, si no se quiere seguir vinculando esta idea de la revelación como un viejo recipiente ontológico a la foto en sí misma, no hay que limitarse a imaginar la magia fotográfica como inherente a alguna esencia, sino afirmar, por el contrario, que, si hay revelación, afecta exclusivamente al *espectador* de la fotografía: a él y sólo a él es a quien ella permite ver algo de lo in-visto, y eso no es verdaderamente mágico.

Al fijar el instante, la fotografía lo hace escapar a la percepción normal, «ecológica», basada en el transcurrir y en el movimiento —y tampoco olvidemos, aunque no sea objeto de este capítulo, las transformaciones del espacio en el «achatación» que experimenta—, hasta el punto mismo de que ha podido sostenerse recientemente que, en su conjunto, la foto era una gigantesca operación de aniquilamiento de lo real.

Pero es muy diferente por parte del productor. El fotógrafo es ese ser, in-

dudablemente nuevo en el siglo XIX, que opera el *encuentro* —la fijación del instante— con sus contingencias. Si hay revelación para él, no es sino después, cuando se ha convertido de nuevo en espectador. Aunque, una vez convertida en marca de un estilo y —casi— de una raza de fotógrafos, alcance —caso raro— esa famosa conjunción entre geometría e instante de que habla Cartier-Bresson, el momento mismo de esta conjunción escapa ya a la toma para pertenecer a la foto *mirada*.

En el fondo, Barthes —que en *La cámara lúcida* se interesaba sobre todo por el espectador, e incluso por ese espectador privilegiado, él mismo— había percibido exactamente esa diferencia entre la foto del fotógrafo y la foto del espectador, con su doble noción de *studium* del fotógrafo —rasgo, marca (a veces, como en Doisneau, Kertész o Ronis, marca estilística o rasgo de humor, detestados una y otro por Barthes, como testimonio de una excesiva maestría)— y de *punctum* del espectador, en el que se coagula de manera aguda, localizada, esa facultad de fascinación y de éxtasis que la foto suscita.

La fotografía de que se trata en todo esto sólo existe realmente a partir de la instantánea, pero la instantánea es ya una noción compleja y tiene una relación compleja con el tiempo. La foto es, innegablemente, esa fijación, esa «momificación» (Bazin) del instante. Del instante en cuanto tal, en cuanto indiferenciado e infinitamente circunstancial. La foto detiene lo insignificante, lo atmosférico, lo impalpable, y fija lo real «en su obstinación, [...] en la evidencia misma de su naturaleza obtusa» (Barthes).

Al mismo tiempo, el fotógrafo labora para transformar ese instante cualquiera en instante único: es su estudio (*studium*), su interés por la maestría y, normalmente, su definición misma. Véase el fotógrafo aficionado, cuyo éxito consiste en haber obtenido ese efecto de maestría a costa de una fijación de lo fotografiado («¡Que nadie se mueva!»), o a la buena de Dios, en virtud de la ley de las probabilidades. La instantánea ha liberado a la fotografía de todas las pequeñas o grandes artimañas que habían de utilizar los primeros fotógrafos, para —con la colaboración activa o pasiva de sus «temas»— evitar la foto *movida*, el movido, huella precisamente de la duración, nueva forma mucho tiempo considerada indeseable e inestética de la síntesis temporal en la imagen fija.

Pero la instantánea no por ello ha liberado a la fotografía de la obsesiva búsqueda de la maestría y del sentido: incluso cuando ya no es francamente artificiosa y compuesta —y más allá de los vagabundeos demasiado visiblemente regresivos del pictorialismo—, aún se siente como herencia del primer siglo de la fotografía en la tentación —afrontada sin cesar por los fotógrafos— de recargar la instantánea con una capa de sentido, de *pose*.

Paradoja de la fotografía y tanto más viva cuanto más artística pretende ser: obtener el instante cualquiera y perseguir el instante pregnante; querer hacer del instante cualquiera un instante pregnante.

En lo que se ve una vez más que el lugar común llevado de manera incesante —en la foto y la pintura— a centrarse exclusivamente de nuevo en la cuestión de la analogía y la abstracción, se queda bastante corto. Cuando también la fotografía ha producido hoy sus obras abstractas, y la pintura, a contrapelo, vuelve espectacularmente a la figuración, lo que de la relación histórica queda entre una y otra se juega alrededor de la cuestión del tiempo y del instante. Y si a la foto le ha costado —y sigue costándole— mucho trabajo desprenderse del deseo de sintetizar el tiempo a su manera, es sorprendente que la pintura haya emprendido en el mismo período, especialmente con el estudio del natural del que ya hemos hablado, un esfuerzo para fijar el momento y, también a su manera, para *revelar* algo de la realidad visual.

Así, por difícil que sea la representación pictórica fiel, las nubes se trataban considerablemente mejor en algunos pequeños estudios de principios de siglo que en las primeras fotografías de marinas, muy en boga desde los primeros momentos de la foto.

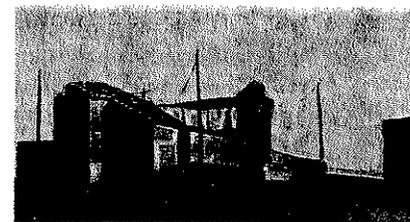
En 1856, las costas marinas de Gustave Le Gray aún podían asombrar, en el sentido pleno, a sus contemporáneos porque, en lugar del cielo blanquecino y casi vacío que era la norma —el tiempo de exposición, determinado por el mar, conducía a sobreexponer el cielo—, presentaba en ellas verdaderos cielos nubosos. Y aún, para lograrlo, tenía que utilizar artimañas, tomar el mar y el cielo en dos negativos sucesivos, aunque captados por separado en el menor tiempo posible «por una preocupación de autenticidad» (lo dice él mismo).

Esta superioridad de la pintura es, evidentemente, efímera. No puede, rivalizar durante mucho tiempo con el automatismo que constituye la fuerza de la revelación fotográfica. De modo que las revelaciones aportadas por la pintura serán de otra naturaleza: no se referirán al instante, sino a la sensación. Ahora bien, por breve e inefable que ésta sea, no deja de dotar también al cuadro de una cierta pregnancia, y el impresionismo —a diferencia de la pintura al aire libre de principios de siglo— ya no quiere inscribir en el cuadro una referencia «bruta» al lugar y al momento, sino a la sensación provocada por estas circunstancias, y ya por tanto a una interpretación, a un sentido.

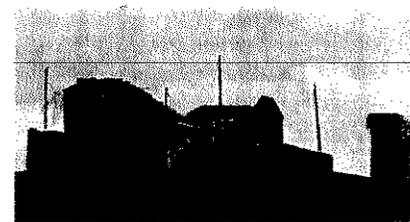
Si los impresionistas pudieron pasar por pintores del ojo, y sólo del ojo, fue exclusivamente en relación con los esquemas estilísticos y mentales de una pintura sobrecargada de sentidos, sobrecargada de intenciones, preocupada por su maestría absoluta. A pesar de Monet y las *Nymphéas* («sólo es un ojo, pero, ¡qué ojo!»), se sabe hoy, con la precisión requerida, que ni la enfatización de la perspectiva atmosférica, ni la aplicación algo rígida de la ley de los contrastes de colores (las famosas sombras violetas) responden a un realismo ocular cualquiera, sino que representan una codificación, una más, arbitraria como toda codificación, y más arbitraria que muchas otras.

NUBES

En 1800, Valenciennes publica un libro sobre el paisaje. En él recomienda, entre otras cosas, no centrarse durante más de dos horas en el motivo, porque la luz cambia, transforma los valores y falsea la visión.



Esta marina de Le Gray dejó estupefacto al público de 1857, porque mostraba un verdadero cielo con nubes, pero, para obtenerlo, tuvo que «aplicar» ese cielo sobre la fotografía, a partir de un segundo negativo, tomado *in situ* y «en un lapso de tiempo muy breve, por una preocupación de autenticidad»...



De arriba abajo:

P. de Valenciennes: *Toits de Rome* (1782-1784); G. Le Gray: *Le Brick au clair de lune* (1857).

Acaso sea de hecho el impresionismo la última tentativa para conjugar *igualmente* en la representación una cierta fidelidad visual a lo real con la inscripción de un sentido. Instante pregnante/instante cualquiera, simbolización/revelación, en el fondo poco importan los términos de la oposición: sólo que, a lo largo de todo el siglo y a costa de muchas dudas y arrepentimientos, pintura y fotografía se encuentran aprisionadas en esta tenaza. ¿Cuál es el precio de la fijación del instante tal cual, de la revelación del mundo «tal cual»? Y ¿cuál el de la maestría y la interpretación?

En el siglo XIX toda la representación vacila acerca de la respuesta. El instante es precioso en cuanto que es irrepetible, y es inimitable en cuanto que encarna el misterio del tiempo. Fijar el instante es, forzosamente, y en un punto crucial, soñar con el aumento del propio dominio sobre lo real. Pero al mismo tiempo el instante sigue siendo imprevisible, insuficientemente marcado por esa intencionalidad, por esa voluntad de arte, cuyo concepto emerge también en este final de siglo (en terreno conceptual alemán, es verdad, con el *Kunstwollen* de Riegl, poco aplicable —bien lo sabe Dios— al impresionismo). El instante que pasa no basta para fundamentar el realismo: es su calderilla, y el arte pictórico, cuanto más parece confiar en el instante, más necesitará reivindicar, en voz alta y fuerte, la artisticidad de su proyecto.

Lo que puede leerse en las diversas tentativas de grabar, de inscribir el tiempo de otro modo, es precisamente una cierta desconfianza hacia el puro instante. Incapaz de fijar la duración —salvo en el *movido* fotográfico, que sólo restituye de él una huella ilegible y vivida durante mucho tiempo (ya se ha dicho), como accidente y como defecto—, la imagen representativa ha parecido a veces encontrar un sucedáneo suyo en la multiplicación de los instantes. Este paliativo se ha revestido de formas variadas en la historia de la pintura, pero todas giran alrededor de dos técnicas: la serie y el *collage*.

Lo que, con algo de simplificación, llamo aquí *serie* abarca, de hecho, cierto número de enfoques bastante diversos. En su estado más elemental se trata, sencillamente, de realizar varias imágenes —varias tomas de vistas— de un tema dado, en instantes más o menos netamente distintos. Se obtendrán, por ejemplo, las dos *Vues du Monte Calvo* de Philippe de Valenciennes (hacia 1780), o las *Cathédrale de Rouen* de Monet (1892), que fijan —de manera más o menos anecdótica en el primer caso, y más generalizadora en el segundo— unos estados sucesivos de un mismo lugar.

Notemos además que la fotografía no ha dejado de asumir ese principio: véanse, por ejemplo, las «secuencias» de Duane Michals (en las que el tiempo, que más o menos es siempre el del *milagro*, sigue siendo por cierto bastante irrealmente convocado, pero no por ello está menos presente), o la confron-

tación por Denis Roche en sus «conversaciones con el tiempo», de dos «instantes cualesquiera» —cualesquiera, pero no indiferentes.

¿Qué sucede en estas series? ¿Qué sucede desde el punto de vista del tiempo y —añadiré— para el espectador? La primera respuesta que nos viene al espíritu —al menos en el contexto teórico actual— consiste en apuntar un vínculo casi automático entre serie, sucesión y narración. Se ha convertido casi en un lugar común del discurso teórico el recordar que una imagen puede contar más o menos cosas, pero que dos imágenes, una tras otra, no escapan al engranaje de un microrrelato.

Esta respuesta, que no pienso discutir, no me interesa, de hecho, especialmente. En primer lugar porque, en todas las series de las que acabo de hablar (excepto las de Michals, llamadas además, con justicia, «secuencias»), ese «relato» es verdaderamente más que mínimo: las aventuras de la luz sobre la catedral son palpantes, pero no para un narratólogo.

Seguidamente y ante todo, porque esta respuesta es demasiado particular. Prefiero, pues, de entrada, generalizarla y decir que lo que se produce *ante todo* en una serie de imágenes diferencialmente articuladas es, simplemente, *el efecto de diferencia*. Un efecto *cognitivo*, casi consciente y que consiste en la reconstrucción, por parte del espectador, de lo que «falta» entre las imágenes. Estas ideas de «diferencia», de «falta», de «reconstrucción», sólo designan, de hecho, una misma y única cosa: esa actividad mental postulada a menudo en los enfoques cognitivistas como el fundamento mismo de toda percepción.

En materia de representación, su más ferviente defensor es Gombrich, que hace de la tendencia universal a la *compleción* el motor elemental de toda aprehensión de las imágenes figurativas. Y lo que aquí me interesa es el aspecto temporal de tal reconstrucción: de una a otra vista del Monte Calvo, por ejemplo, se imaginarán las nubes que avanzan hasta el punto de que este avance podrá revertirse en cada una de las imágenes individuales. Casi se tendrá con ello la sensación de un movimiento.

Recientemente, el arte conceptual ha sabido, de un modo muy deliberado, sacar partido de este efecto de diferencia y de *compleción*. Sea una obra como *Reading Position* (Denis Oppenheim, 1970), expuesta bajo la forma de dos fotografías del torso desnudo de un hombre tendido en la arena (sin duda en la playa). En la primera foto, tiene un libro abierto sobre el pecho; en la segunda se ha suprimido el libro y sólo queda, «en reserva», su huella blanca en la piel tostada por el sol. Todo está aquí: la foto como garantía de que el acto —la «consecución»— ha tenido lugar; el desfase temporal entre las dos fotos (el tiempo de pillar una seria insolación); incluso la inscripción de este desfase —en forma de una duración— en la segunda foto: el cuerpo convertido en superficie sensible.

Es pues indiscutible la existencia de este efecto cognitivo (aunque no se

esté obligado a suscribir los modelos cibernéticos o informáticos que de él se proponen). Pero hay también otra cosa que depende del desdoblamiento mismo, de la desmultiplicación, del estremecimiento de la representación. Si bien el enfoque cognitivista se interesa por una cierta operación y por su resultado —comprendemos cierta historia, sabemos referir unos estados a una sucesión, a un desarrollo—, deja sin embargo de lado la *perturbación* así provocada en la mirada misma. En la confrontación entre dos vistas, semejantes y diferentes a la vez, la mirada gana, en efecto, una nueva posibilidad: la de encontrarse *entre* las dos, allí donde nada hay —nada visible. Se convierte en una mirada intermitente, en una mirada con eclipses.

Las obras más interesantes aquí son, además, las más débilmente narrativas, las que autorizan la ida y la vuelta de la mirada, el vaivén, la producción de una divergencia, de un *intervalo* que no se agota en el simple transcurso de una duración restituible. Las *Catedrales* de Monet serían aquí prototípicas: de una a otra, la mirada permanece en la incertidumbre, entre su abolición y su recuperación. En esto esas obras dicen algo del juego de la mirada sobre la pintura en general: no es una operación lineal ni continua, sino más bien una especie de latido, una sucesión irregular de fijaciones y ausencias.

Se percibe, por lo demás, que lo cuestionado aquí es la noción misma de mirada. Si la psicología cognitiva tropieza, es porque no concibe la mirada sino según dos regímenes temporales, opuestos pero perfectamente compatibles en cuanto basados en una misma *regularidad*, eventualmente cuantificable: un régimen continuo, pensado más o menos a la manera del flujo y la introyección, y un régimen discontinuo, según el modo de la sacudida y el barrido, y de la proyección. Y que, en uno y otro caso, se centra exclusivamente en los momentos *plenos*, en los tiempos de plenitud significativa.

Desde otro lado muy distinto y con otro vocabulario —el de la «lógica lacaniana del significante»—, es, a pesar de su descrédito actual, donde se encuentran modelos de mirada basados, no en lo pleno, sino en las intermitencias, en los azares del encuentro, en los efectos de anticipación y de posterioridad.

Lo que la serie pictórica pone en evidencia es, pues, la complejidad del encuentro entre la mirada del espectador, al que *desconcierta* deliberadamente, y la obra pictórica en general en cuanto que ésta es asimismo resultante de una mirada. Correlativamente, es la aparente perfección del encuentro entre estas dos miradas la que produce el milagro, la revelación de la instantánea. Sobre el ojo variable, portador en el siglo XIX de esta otra mirada, la serie nos dice finalmente que no es ni continuo ni, menos aún —y se había presentado ya en la divergencia entre «primerísimo plano» y «gran plano general»—, continuamente móvil; que incluye la posibilidad, al menos, de variar por intermitencias, de centrarse aquí y luego allá a costa de un des-

fase, de un intervalo marcado como tal, nunca recuperable. Y, por supuesto, hablar de intervalo es pensar ya en el cine: a él vamos a llegar enseguida.

Todo esto se confirma, bajo una apariencia diferente, en el *collage*, el otro cajón de sastre recién propuesto. En su sentido más general, el *collage* es lo inverso de la serie: la inclusión de varias representaciones en una sola imagen, y es justamente ese sentido general el que me interesa, aunque la palabra elegida remita, acaso algo excesivamente, a esas obras cubistas en las que el motivo se veía descompuesto y después «recompuesto» —material o mentalmente—, pues ese mismo movimiento de descomposición + recomposición se encuentra en otros campos y con frecuencia. Entre los futuristas italianos, con esas telas que presentan expresamente, para la grabación de lo múltiple en lo único, cinco posiciones de la bailarina o doce posiciones de la cola del perro: el análisis y la síntesis en estado bruto; no en vano se ha evocado la cronofotografía de Marey en relación con ellos.

O también, igualmente, en esas variantes más recientes, compuestas de fotografía o fotocopia, las *piscinas* de David Hockney o sus retratos compuestos, hechas de decenas de fotos yuxtapuestas y acompañadas de un discurso curiosamente ingenuo, en el que se redescubren el cubismo y el análisis. Y entre los unos y los otros, cien ejemplos más, los fotomontajes, las sobreimpresiones.

Como la serie, el *collage* tiene una relación compleja con la instantánea: no pretende capturar un momento sino, de entrada, varios. La diferencia principal es, evidentemente, que esos instantes múltiples se concentran en el interior de una misma y única imagen. El cubismo nació —tópico bien conocido— como reacción contra el subjetivismo del punto de vista y de la hipertrofia de lo accidental; apuntaba a recuperar una idea más esencial del motivo mediante la multiplicación y la combinación de puntos de vista y de aspectos. No es sin duda exactamente la intención de los futuristas ni de Hockney, pero —en todos los *collages*— las instantáneas captadas en diversos lugares del espacio se recomponen enseguida para producir una síntesis, un artefacto. Esta síntesis, claramente y de modo casi exclusivo, puede ser temporal (como en Severini, en Ballà, y también en el Duchamp del *Nu descendant l'escalier*). Inversamente, puede perseguir una especie de intemporalidad, como en las sempiternas guitarras *cum* ceniceros-y-diarios-plegados del cubismo de 1913. En todos los casos, en relación con lo que quedaba del instante auténtico en la serie, se acercaron considerablemente a un nuevo tipo, algo más tosco, de instante «pregnante».

Más tosco, puesto que el instante *pregnante*, como se ha dicho, pretendía disfrazar un sentido bajo la apariencia más sutil de la autenticidad. En conjunto, el *collage* implica, pues, un proceso más netamente intelectual que la

serie. Esto es patente en variantes extremas, intencionalmente intelectualizadas, como el fotomontaje a lo Heartfield —en el que toda «instantaneidad» está como aplastada por la metáfora— o el montaje a lo Moholy-Nagy, pura ecuación en la que no se inscribe ni momento ni duración. Pero esto sigue siendo verdad para las telas de que hablé al principio, que llevan todas en el lienzo la marca confusa —más precisa en la reunión de fotos de un tiempo «creatorial» desmultiplicado— de una diferenciación que la unidad de presentación de la obra tiende a reabsorber o, más exactamente, a transformar en diferenciación puramente *espacial*.

¿Qué régimen cabe asignar a la mirada dirigida a esas representaciones? Y, puesto que hablamos del tiempo, ¿cómo se leerá en ellas el tiempo? Decir que el tiempo se «lee» en ellas es ya, por supuesto, responder en el camino directo de esta intelectualización que fundamenta la posibilidad del *collage*. Para el espectador del *collage*, hay, en efecto, un desfase que colmar en términos a la vez perceptivos y cognitivos y, por cierto, más directamente cognitivos que ante la *serie*: la especie de imparable vaivén de la mirada ante ésta quedaría en suma, en el *collage*, fija de una vez por todas. El *collage* pretendería representar también la mirada del espectador, guiarla en todo caso firmemente, balizarla, imponerle más sentido. La mirada del espectador trabaja aquí, y bastante a conciencia, para colmar los desfases incluso temporales: el «principio del etc.», tan valorado por los perceptólogos, juega plenamente. El espectador se ve casi obligado a hacer la teoría de lo que ve al mismo tiempo que lo ve.

No por eso carece esa mirada de *perturbación*. Para el espectador hay siempre una paradoja, casi un componente de contradicción, entre su saber insoslayable sobre la fragmentación del tiempo de la producción, y la no menos insoslayable simultaneidad de los fragmentos resultantes en la obra terminada. La propia mirada no trata ya con intervalos, con huecos entre elementos de la obra, sino con una especie de espejismo por el cual estas superficies desmigajadas amenazan la unidad de la mirada. Hay algo imposible en la mirada dirigida a un *collage* al estar en sí mismo fragmentado, en un incesante desfase en relación con cualquier construcción de un tiempo *pleno*. Incluso hoy, para nuestras miradas hastiadas, el *collage* sigue ofreciendo una pequeña y verdadera monstruosidad visual.

Históricamente, el *collage* es posterior a lo que he llamado serie —y también, como se ha observado a menudo, a la invención del cine—; marca, acaso, el final de un período, clausurando, mediante un retorno al instante pregnante, la interrogación abierta por esta serie sobre el tiempo y el instante. Sería el final (la vía muerta: *dead end*, callejón sin salida) y el acabamiento del ojo variable en la pintura. En todo este legado, instante pregnante, desfases y disensiones, es donde hay que localizar la huella del cine.

El cine, por construcción, es todo salvo un arte de lo instantáneo. Por breve e inmóvil que sea un plano, nunca será condensación de un momento único, sino huella siempre de una cierta duración. Si hace poco he podido hablar de formas del tiempo en pintura, ha sido metafóricamente, puesto que el tiempo —como acabamos de ver— no puede dejar de estar representado en ella y bajo cierta forma. El cine, el plano, la vista cinematográfica son, en cambio, tiempo en estado puro; desde el principio esto se ha traducido hasta en los detalles más banales: el centelleo de las vistas primitivas, la velocidad a la que hacer girar la manivela y, después, la deformación sufrida por las películas antiguas reproducidas en aparatos modernos, *desritmados*.

Se ha desarrollado a menudo la idea hasta el punto final puesto por la afortunada paradoja de Bazin sobre la *momia del cambio*: el cine, por su mismo dispositivo, no podría dejar de prolongar, perfeccionándolo, el poder de revelación de la foto y, accesoriamente, de la pintura.

Lo que me gustaría examinar ahora es, pues, cómo el hecho inverso puede ser igualmente verdadero. Cómo el cine prolonga o recupera la pintura, e incluso la foto, en su búsqueda de una síntesis y de una pregnancia. Naturalmente que «síntesis» es una palabra muy general y hemos de entendernos enseguida: es por supuesto de la síntesis temporal de la que se trata. El cine, en efecto, conoció otro tipo de síntesis, conceptual, abstracta, cuyo prototipo sigue siendo el Eisenstein de las *Notes sur Le Capital*. Con esa síntesis en el horizonte es como se ha jugado toda la argumentación clásica sobre el montaje, la tiranía del sentido y el derecho imprescriptible de lo real para hablar de sí mismo.

Por supuesto que, en la medida misma en que es clásica, la polémica sobre el montaje (la que sigue escribiéndose como un enfrentamiento Bazin *versus* Eisenstein) se ha visto, en fechas recientes, considerablemente desplazada, y el montaje —en cuanto objeto teórico— ya no es del todo lo que era. La «prohibición» baziniana del montaje en nombre de una estética del plano —del plano como huella y revelación no fragmentable— ha sido superada de golpe, con la posibilidad concreta de articular un plano sin romper la unidad de la toma —mediante *zoom* rápido—, o la posibilidad de cambiar bruscamente de plano aun manteniendo una continuidad absoluta mediante el vídeo.

Esto era, además, posible desde hace mucho tiempo rodando con varias cámaras: Renoir lo experimentó con *El testamento del doctor Cordelier* (*Le Testament du Docteur Cordelier*, 1960) y en *Comida sobre la hierba* (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1959) y lo aprovechó para teorizar un «cine de la escena» opuesto al cine de plano. Nótese una vez más que lo que autoriza este desplazamiento es el «error genético» ya señalado, la confusión entre el ojo de la cámara y el del espectador.

¿Qué nos dicen estos desplazamientos? En primer lugar y sobre todo

esto: que el concepto de montaje es, desde el punto de vista del análisis formal, un concepto inconsistente, poco adecuado para pensar verdaderamente la forma fílmica salvo ampliándolo de modo indefinido para hacerle abarcar todo como un manto, ya definitivamente delgado en exceso. Y es que este concepto de montaje no funciona —apenas fuerzo las cosas— sino en relación con el sentido, con el deseo del sentido. Sentido único o sentido plural, poco importa; Bazin no estaba equivocado, al menos al identificar montaje —de planos— e imposición, o propuesta, de un sentido. Y también lo sabía bien Eisenstein, que proponía ilustrar sus descripciones de filmes, no por series de fotogramas, como se hace hoy, sino por medio de fotos o de dibujos sintéticos, operando una síntesis *semántica*, sacando la sustancia significativa del montaje de los planos.

Olvidar el montaje en su concepto teórico tradicional querrá decir, pues —ante todo— limitarse a lo *visible*, a los saltos, a los desembragues, a los momentos en general de cambio brusco, y de manera totalmente independiente de la noción de plano, aquí sin pertinencia. ¿Cómo se pasa de una cosa a otra en una película? Primero, a costa de lo que hay que llamar un pequeño trauma visual. Estamos hoy, en conjunto, habituados a ello, aunque a las gentes de mi generación les cueste a veces algo acomodarse a la fetichización de estos traumas en la neocultura visual —«clip», *pub* y «especial FX» confundidos—, pero los primeros espectadores de películas, más sorprendidos, y por tanto más vulnerables, sentían a veces los cambios bruscos como una verdadera agresión, como una monstruosidad ocular. Hay numerosas reseñas de sesiones cinematográficas «primitivas» que se lamentan —o que ironizan— sobre el efecto de despropósito incesante, producido en estas sesiones, en las que, efectivamente, se pasaba de la gimnasia a la magnesia y de la coronación de los reyes al zoo de Vincennes. No es sólo que cueste trabajo el seguimiento —dicen en sustancia—, es que nos daña la vista.

¿Qué quiere decir esto? En primer lugar, efectivamente, que el montaje, el cambio de plano, el cambio brusco en general en el cine, ha sido una de las mayores violencias cometidas nunca contra la percepción «natural». Nada en nuestro entorno modifica nunca todas sus características tan total y tan brutalmente como la imagen fílmica, y nada en los espectáculos preexistentes al cine los había preparado para semejante brutalidad. Se comprende que haya provocado gritos. Al mismo tiempo, está claro que el daño de la vista no es tanto como el del espíritu, que se siente agredido: los ojos son de una infinita flexibilidad, necesitan apenas una minúscula fracción de segundo para adaptarse casi a cualquier cosa, con tal que se les deje un breve tiempo al menos entre dos cambios.

En esta agresión, el despropósito, el disparate espacial de las imágenes sucesivas desempeña seguramente un gran papel: no es evidente aceptar que se sucedan, en el mismo cuadro, exactamente con el mismo tamaño, una ca-

roza y una mariposa, la cola de un caballo y el interior de una granada. Pero ni siquiera eso sería nada todavía —después de todo, muchos espectadores se habían enfrentado ya con imágenes proyectadas— si esas sucesiones bruscas no afectaran al tiempo.

Aquí es donde puede resultar elocuente una comparación con la pintura y la foto, con el tratamiento perturbador de la mirada en la serie y el *collage*. La monstruosidad visual del salto fílmico es más fuerte que la de lo que he llamado serie pictórica: el filme hace pasar de un término al otro de manera obligatoria, unidireccional; no se puede ni escapar a la seriación, ni volver atrás. Se lleva, sobre todo, hasta el paroxismo el desfase entre los dos términos por su absoluta contigüidad temporal. Esta «monstruosidad» sólo es comparable a la del *collage* (y no tiene otro sentido el lugar común sobre cubismo y cine); en ambos casos la mirada tiene que habérselas con fragmentos heterogéneos que ocupan —simultáneamente en el *collage* y sucesivamente en el filme— el mismo espacio.

Intermedio entre el efecto-serie y el efecto-*collage*, el montaje fílmico, el salto brusco, es siempre, pues, recuperable en el plano cognitivo: incluso del más delirante montaje de planos se llegará siempre —si se tiene interés en ello— a extraer un sentido, se llegará siempre a comprender algo. Aquí, una vez más, Eisenstein es invencible con los jeroglíficos de contornos recortados que da como ejemplos de su «montaje intelectual». Como la serie y el *collage*, y más aún que ellos, siempre deja a la mirada —al ojo más que al intelecto, suponiendo que puedan separarse los dos— presa de una *turbación* residual no abolida por la comprensión, ni siquiera siendo ésta perfecta: turbación más fuerte ante la película, porque ésta es *regida* en el tiempo, porque los intervalos están reducidos en ella al *mínimum* estricto, al tiempo de un pegado.

Intervalo: esta palabra adquiere esta vez su verdadera resonancia, la que le confirieron algunos cineastas más sensibles que otros a esta cuestión del despropósito, en primer lugar Vertov y Godard. ¿Qué es el intervalo en el cine? Históricamente, fue Vertov quien respondió a esta pregunta, sintomáticamente olvidada esta vez por Eisenstein (también él se interesa por lo pleno; también para él el desfase es sólo interesante como diferencia *a colmar*).

El intervalo es la distancia visual mantenida entre dos planos. «Plano» se emplea aquí sólo por comodidad, y Vertov consideraba el intervalo como una noción, mucho más general de entrada, que podía desempeñar un papel, especialmente en la sobreimpresión (véase el brillante estallido del final de *Chieloviek s Kinoapparatom* [El hombre de la cámara, 1929]). Son esenciales, en cambio, los dos calificativos: el intervalo es visual, no intelectual, por lo que no hay que colmarlo; sólo puede ser incesantemente mantenido.

Godard encarece mucho sobre todo esto —menos acaso teóricamente—, aunque pueda verse fácilmente actuando en él un amor exacerbado a lo in-

termedio, al tercer término que *es* —y sigue siendo— el desfase, la relación entre los otros dos. Era ya todo el discurso del episodio *Nous 3* de la serie *Six fois deux* (1976), y toda la lógica de las manipulaciones de imágenes sobreimpresas en *Comment ça va* (1976). El intervalo es, pues, el operador teórico de la síntesis temporal en el cine; es lo que permite hacer del tiempo un material *formal* —más musical que plástico, pensaba Vertov, pero sus películas, y las de Godard, lo desmienten.

Presentar el intervalo como un operador teórico, referirlo exclusivamente a obras tan radicalmente originales como las de Vertov o de Godard, es, desde luego, correr el riesgo de hacer creer que no actuaría sino en esas formas extremas —extremadamente concertadas y extremadamente refinadas— del arte del cine. Ahora bien, esto es completamente falso. Para limitarnos a cosas muy sencillas, tendríamos una figura privilegiada de él en el «falso *raccord*»: uno de los rasgos formales, entre otros, característicos de lo que Noël Burch llama el «modo de representación primitivo», ciertamente uno de los más curiosos y más inaceptables, aún hoy, según la norma «clásica».

Falso enlace: la misma acción mostrada dos veces seguidas, repetida desde dos puntos de vista diferentes. De una vez a la siguiente puede cambiar todo: el eje de la toma, el tamaño del encuadre; menos veces, la iluminación. El efecto es perturbador en todos los casos: sigue siendo visiblemente improbable, incorregible. Ciertamente, como la mayor parte de los rasgos estilísticos del «M.R.P.», éste es históricamente ambiguo.

Los historiadores del cine nos explican muy bien que —todo adecuadamente ponderado— el falso *raccord* griffithiano no es otra cosa que la primera piedra del pesado edificio del *continuity editing*. Esta idea es indudablemente real y se ha verificado. Aporta en todo caso agua a mi molino al subrayar indirectamente que ese montaje *en continuidad* puesto a punto por el cine clásico hollywoodiense, atestigua menos el temor a lo vacío, como pensaba Bazin, que el temor a lo demasiado lleno.

O, también, que es más fácil —mental y visualmente— colmar un hueco que reabsorber lo demasiado lleno. Dicho de manera algo simplista, es exactamente lo que he querido subrayar a propósito de la serie, del *collage* y del intervalo. Y, cualquiera que sea su ambivalencia histórica, esta figura del falso *raccord* sigue resultando violenta: no en vano lo practicó tan sistemáticamente Godard en todas las películas de su primera época.

Podríamos ir más lejos, buscar otros casos, otras figuras del intervalo: todos aquellos en que el filme consigue suspender, turbar la mirada, haciendo del tiempo un material plástico. El efecto de *zoom* figuraría aquí en lugar destacado junto a la paradójica *Zeitlupe* (la «lupa temporal», el *ralentí* vertoviano), o a esas apariciones y desapariciones progresivas de imágenes para las cuales todavía no hay nombre. Sólo en un sobrevuelo de la historia

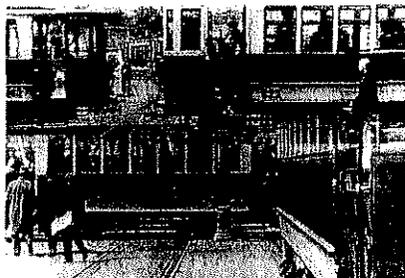
de las formas fílmicas que estuviese totalmente obnubilado por el estilo clásico podrían no aparecer estas formas del tiempo en los filmes: ese registro en el que juega lo fílmico para desorientar la mirada, para hacerla, a pesar suyo, eclipsarse por intermitencias y, a veces, dejarla estupefacta.

Una última palabra. Todas estas figuras, falso *raccord* y repetición, *zoom* y *ralentí*, están hoy en el escaparate de la televisión. El *slo-mo* y el *instant replay*, predilectos de Serge Daney, han llegado a ser el más constante fundamento estilístico de la transmisión de acontecimientos deportivos, reconduciendo así la televisión menos al cine clásico que al cine primitivo, a la fragmentación, a la disgregación, y, ¡lástima!, menos veces a la irrespetuosidad lúdica. Más aún que el encuentro de tenis —paradigma del acontecimiento deportivo en el artículo de Daney—, recomiendo vivamente la visión de un partido de béisbol retransmitido en directo: al no estar ya vectorizado el espacio, y siendo aquí el empleo del tiempo menos monótono que en el tenis, queda uno más rápidamente y más intensamente desorientado por los cambios de cámara y los repentinos *ralentís*.

En todo esto la pintura está lejos, y el ojo variable, banalizado por el ojo mabusiano del televisor, ya no engendra formas: porque ya no tropieza con ningún sistema formal constituido.

EL INTERVALO

Igualmente insoportables en el cine de lo continuo o en la imagen-movimiento más sencilla: el intervalo vertoviano (legible aquí en su coalescencia temporal) y el falso *raccord repetitivo* (aquí, en Godard).



«Y el montaje es sin duda una construcción desde el punto de vista del ojo humano; deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo, es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que estuviese en las cosas» (Gilles Deleuze).



Fotograma de Vertov, *Chietovick s Kinoupparatom* (1929); fotogramas de Godard, *Week-end* (col. Philippe Dubois-Yellow Now).

4. De un marco al otro: el borde y la distancia

Como se repite incesantemente, si existe una relación entre cine y pintura, será cualquier cosa menos sencilla. Para evitar simplificarla es para lo que, entre otras causas, hemos tenido que empezar por detenernos durante tanto tiempo en el tema de las configuraciones ideológicas y de los principios formales que desbordan notablemente tanto el cine como la pintura. Al llegar ahora a describir los rasgos por los que, a pesar de todo, cine y pintura se «parecen» más claramente —el marco, ulteriormente la escenicidad, el juego de los valores plásticos—, no se trata de olvidar estos prolegómenos, sino de confirmarlos de otro modo.

Partiré, de forma bastante banal, de un caso célebre, tomado del vasto *corpus* de las películas sobre la pintura (pues, si bien el cine no es pintura, nunca se ha resistido a presentarla, a reproducirla y, evidentemente, a discutir sobre ella). Este caso —casi diría esta causa célebre— es el *Van Gogh* de Alain Resnais. Producido en 1948 por Pierre Braunberger como empresa ostensiblemente cultural, provisto de un grandilocuente comentario insoportable hoy, el filme es —a primera vista— una simple biografía de pintor, subgénero abundantemente representado entre las películas sobre la pintura. En él se sigue de manera lineal, sin sorpresas, la fulgurante carrera del pintor loco. Los *topoi* de la locura, la exaltación y el expresionismo figuran en el lu-

gar debido y destacado. El conjunto, como es debido, se ilustra con reproducciones filmadas de cuadros de Van Gogh. ¿Qué originó entonces la celebridad del filme y el pequeño escándalo que al mismo tiempo suscitó?

Primera razón, y sensible en la época: tratando del más colorista de los pintores, el cineasta adopta el partido de rodar en blanco y negro; *gag* supremo y provocador: el título —un primer plano de la firma del pintor— pasa del blanco al negro durante los pocos segundos de su exposición. Esta elección, sin duda más técnica y económica que estética, aún impresiona cuando vuelve a verse la película, pero el efecto de choque se resuelve hoy con un efecto de época: el blanco y negro *data* el filme, tanto como su comentario. Es, pues, otra cosa la que escandalizó y que constituye hoy la importancia del *Van Gogh*. Considerándolo ingenuamente, el filme efectúa, en efecto, en los cuadros que reproduce, una operación al menos triple:

— Una operación de *diegetización*: cada cuadro es tratado como un mundo ficcional, como una escena unitaria y, a la vez, descomponible. Utilizando por ejemplo *Los comedores de patatas*, Resnais hace de él media docena de planos sucesivos, como otros tantos pequeños episodios —la mujer que vierte el café, el hombre que ve. Nunca se ve el cuadro entero. Ciertamente es el abecé del documental sobre la pintura (en 1948 no se había olvidado la revelación que habían representado las películas de Luciano Emmer, sobre Giotto por ejemplo); lo extraño es aplicarlo tan sistemáticamente, sobre todo a cuadros que narran *poco*.

— Una operación de *narración*, en la secuenciación de estos fragmentos de cuadro-fragmentos de escena y, lo que es más extraño, en el «enlace» entre dos o varios cuadros diferentes. El «relato» visual producido por el montaje nos lleva así de la fachada de un hotel en Arles al célebre interior de la habitación del pintor. En el primer plano, un *travelling* adelante centra el cuadro en la ventana, de la que «parte de nuevo» «al interior de la habitación» esta vez, y en *travelling* atrás, al segundo plano. Como si el paso por la ventana hubiese permitido enlazar diégeticamente los dos cuadros, que representan —realmente— el exterior y el interior de un mismo lugar.

— Una operación, finalmente, de *psicologización*, consecuencia extrema de las dos precedentes, refiriendo ficticiamente a la conciencia del pintor una parte (importante) del contenido de los cuadros. Se movilizan aquí todos los recursos técnicos: «campo-contracampo» entre autorretratos de Van Gogh (mirada «loca» bajo las cejas selváticas) y los paisajes pintados; torbellinos de la naturaleza en el pobre cerebro del demente, expresados mediante el repetido desfile, «en bucle», de un mismo cuadro; insistencia en lo que cada uno de esos cuadros de girasoles o de manzanos expresa —basta a veces un efecto de *zoom* hacia adelante— de miseria y de desesperación («la tristeza siempre durará»).

La coherencia lógica de las tres operaciones es casi demasiado fuerte: se trata en cada una de evacuar de las representaciones pictóricas lo que en ellas es pintura —el toque, la pasta, el color, la composición— para convertirlas en diégesis, en relato, en *filme*. Estas tres operaciones no son sino una: una *cinematización*, operación contra natura, destructora de la especificidad y que no podía dejar de chocar. Tres años más tarde, Resnais reincidirá con el *Guernica*: disgregación del cuadro epónimo y, a la vez, narrativización artificial de diversos Picasso de los períodos rosa y azul.

De aquí es de donde parte Bazin en su famoso *Peinture et cinéma* de 1951. Verificando que el cineasta, mediante sus diversas intervenciones, ha «abierto» el espacio de los cuadros —lo ha dotado de un exterior imaginable, de un fuera de campo—. Bazin extiende esta observación a una caracterización, célebre ya, del marco fílmico y del marco pictórico en general.

El marco fílmico, para él, es «centrífugo»: conduce a mirar lejos del centro, más allá de los bordes del marco; reclama indefectiblemente el fuera de campo, la ficcionalización de lo no visto.

Inversamente, el marco pictórico es «centrípeto»: cierra el cuadro sobre el espacio de su propia materia y de su propia composición; obliga a la mirada del espectador a volver incesantemente al interior, a ver menos una escena ficcional que una pintura, un cuadro, *pintura*. La tesis de Bazin, ofrecida como de paso (no se extiende sobre ella) había de tener una enorme resonancia: apenas hay empresa teórica ulterior que no se refiera a ella para refinarla, para cuestionar la elección de los términos «centrífugo/centrípeto» cuya vaguedad es molesta, o incluso para contradecirla, pero siempre en el interior de la misma problemática del marco: pictórico por un lado, fílmico del otro. Esta problemática misma es la que me gustaría considerar.

¿Qué es un marco? Prescindiré de las consideraciones etimológicas que no enseñan gran cosa. El *quadro*, el *quadratum*, todo el mundo sabe también que es un cuadrado. Pero todo el mundo sabe también que un marco, incluso el pictórico, no es forzosamente cuadrado: estadísticamente es una variedad rara. Definición mínima, pues: el marco es lo que hace que la imagen no sea ni infinita ni indefinida; lo que termina, lo que detiene la imagen. Ni los bisontes de Laseaux ni la rama de manzano del pintor chino son —hablando con propiedad— detenidos, limitados y, por mínima que sea, esta definición basta ya para decir que la institución del marco es eminentemente convencional, cultural. Por otra parte, nuestra visión, limitada ciertamente en su campo, tampoco está exactamente enmarcada: sus bordes son difusos, indistintos, móviles. En resumen, podemos no ocuparnos de un posible origen «natural» —ecológico, incluso biológico— de esta modalidad de la representación y definir de entrada el marco —y sobre todo sus

funciones— a partir de su privilegiado lugar: la pintura occidental en su época clásica.

Olvidemos de momento los casos excepcionales, que no faltan: ¿cómo se presenta el marco, en su manifestación pictórica más corriente? Veo sobre ello tres aspectos, tres series de operaciones o de funciones.

El primero de estos aspectos, el más tangible, es el que llamaré el *marco-objeto*. Enmarcado material, físico, del cuadro, la moldura de madera dorada, el *passee-partout* o la *maría-luisa*; en pocas palabras, el objeto que se llama *marco* y que hace que existan enmarcadores. El empirismo de esta noción es aparente y sus límites, forzosamente, algo difusos. En muchos casos habrá que preguntarse, por ejemplo, dónde empieza el marco-objeto y dónde termina el entorno, especialmente arquitectónico, de la obra. (Los frescos —los de las villas romanas como los de las iglesias románicas— nunca tuvieron otro marco-objeto que una arquitectura, pero en la época barroca, por ejemplo, se divirtieron embrollando las cartas por medio de toda clase de híbridos.)

Se repetirá que el marco-objeto tiene siempre el valor de rodear la obra, de *fabricarle* un entorno. Al mismo tiempo, bajo la forma banal y emblemática a la vez del marco dorado o esculpido, está vinculado a la movilización de la imagen: a su devenir-mueble, a su devenir-objeto precisamente, e incluso objeto comercializable. (Todos sabemos que un cuadro «bien» enmarcado *vale* más comercialmente.) El marco-objeto es una valorización y, bajo su forma clásica, es un signo de que la imagen se destina a la venta y puede llevarse.

Una vez deshecho el enmarcado del cuadro, aparece el borde de la tela, el límite material de la imagen: el *marco-límite*. Límite físico, ese marco es también, y sobre todo, límite visual de la imagen; regula sus dimensiones y proporciones; también rige lo que se llama su *composición*. Este último término es, sin duda, algo débil al no haber logrado definirlo realmente la tradición que lo impuso; pero, para hacerlo algo más consistente, basta con añadirle por ejemplo una hipótesis algo precisa sobre lo que, para el ojo, pueden ser unas proporciones y unas relaciones plásticas.

La tentativa más sistemática en este sentido —la de Rudolf Arnheim— hace de la composición un problema de centrado, de constitución de centros visuales en el cuadro: la interacción dinámica e incluso conflictiva de esos centros entre sí —y también con ese centro «absoluto» que es el sujeto-espectador— es la que crea, la que es —dice Arnheim— la composición. El ojo es el instrumento que aprecia la justa y armónica relación de las masas visuales, su peso respectivo, su alejamiento del centro o de los centros. Y en este juego el marco-límite marca el terreno.

Pero esta definición abstracta de la composición (Arnheim viene después de Klee y después de Kandinsky) no es la única. En la pintura figurativa clásica está también la distribución concertada de las figuras semisimbólicas semifuncionales —mejor sería decir su distribución decorosa— conforme al

decorum. En esta distribución intervienen activamente la superficie del cuadro, su compartimentación y su jerarquización. Conocido es, por ejemplo, el inestimable papel que desempeña el centro geométrico del cuadro —y su competencia con el centro de fuga principal— en la pintura del Quattrocento, en la que representa nada menos que el principio divino. En toda la pintura clásica, el marco límite y la superficie del cuadro se invisten de un valor propiamente *retórico*: el cuadro «habla», exhibe su *decorum*, su composición simbólicamente correcta; y el marco-límite es el operador de ese discurso. En este sentido y sólo en este sentido es como puede decirse, con Louis Marin, que el marco es un operador de reflexividad, que permite al cuadro enunciarse él mismo como cuadro, y como discurso.

Naturalmente un marco no habla, ni siquiera un marco-límite. Decir que el ser-cuadro, el ser-discurso del cuadro, profiere, quiere, pues, señalar esto: el sentido, todos los sentidos posibles de un cuadro, están a la vez contenidos en el cuadro mismo y son legibles desde su exterior, el exterior más radical posible, aquel en que nada existe ya de la imagen. (Dejo meditar aquí sobre la anécdota referida por Borges en la *Historia de la eternidad*: en el argot del hampa neoyorquina a principios de siglo, *picture frame* era una metáfora para definir el patíbulo.) Simétricamente, ese sentido no está ahí por azar; ha sido depositado por un productor que, a su vez, nunca está en la imagen, aunque en ella delega a veces su efigie o su fantasma.

Dicho de otro modo, como enunciado y como significación, el cuadro produce y se lee desde un espacio que no es el de la ficción, sino un espacio discursivo, un *fuera de marco*. Esta operación —la institución de un fuera de marco— es insoslayable por parte de la imagen figurativa y no sólo de la pintura, aunque sus modalidades —y no hay que insistir en ello— han variado enormemente. Es ella la que, en última instancia, se identifica con la función del marco-límite.

Ya es hora de que, finalmente, nos interese por lo que representa la imagen, por ese mundo imaginario «que se adapta a nuestros deseos». Una imagen, y acaso no sea superfluo repetirlo después de Lacan, es a la vez la gimnasia y la magnesias, la óptica y lo imaginario. Está hecha para que nos perdamos en ella —sabiéndolo o (menos veces) sin saberlo—, y la producción de imágenes en nuestra cultura «oculocentrista» no es otra cosa que la unión de lo objetivo y lo subjetivo, la no distinción de lo uno y lo otro. Hacer una imagen es siempre, pues, dar el equivalente de un cierto campo —campo visual y campo fantasmático— y los dos a la vez, indivisiblemente. (Sólo el equivalente: el campo visual tiene muchos caracteres distintos de la imagen, en primer lugar su variabilidad, de la que la propia imagen fílmica sólo da, como se ha visto, una aproximación. Por no decir nada del campo del fantasma.)

El marco es desde entonces los límites de ese campo, sus bordes, pero

más bien —pues no pertenecen al campo— los bordes de lo que podemos ver del campo. En otras palabras: el marco tampoco forma parte del campo: es, siempre, un operador, el operador de una cierta vista (la pintura, en efecto, *da* a ver e inseparablemente encierra la mirada, hace no ver). Apertura a la vista y a lo imaginario, ese marco merece que se le dé un nombre que *haga* ficción: lo llamaré, evidentemente, *marco-ventana*.

Ventana es dar a entender que *tras* ella hay ese algo que se ve, al menos si se toma totalmente al pie de la letra esta tradicional metáfora. Es lo que pretendió Bazin, a quien le gustó dejar creer que podrían atravesarse estas apariencias, esta «ventana». Pero en Leon Battista Alberti, que fue su promotor, la metáfora era mucho más prudente, más metáfora. Alberti no ignoraba que el «mundo» al que se abre la ventana no es el nuestro, sino, en parte al menos, el del símbolo. Y además no tenía la misma idea que nosotros del mundo natural: los símbolos, para él, ya estaban allí por la gracia divina. (Lo mismo sucede con la concepción albertina de la *perspectiva artificialis*. El punto de fuga central —en el que tantas veces se ha querido ver la marca de la naturalización geométrica y de la ideología humanística— correspondía sobre todo para Alberti al «rey de los rayos» —la expresión es suya—, es decir, al rayo *divino*.)

La historia de la pintura, además, carece de ambigüedad en este punto: si la pintura quattrocentista pretende efectivamente «traspasar el muro» (Vasari), la pintura *di maniera* —apenas un siglo más tarde— supera ya esta búsqueda y quiere «hacer surgir con la misma fuerza el volumen de la figura y la superficie de la tela» (Daniel Arasse).

Ventana, si se quiere, pero ventana ilusoria.

Tres funciones del marco: he pretendido desplegarlas con un vocabulario improvisado con algo de bricolaje. No puedo decir, por ejemplo, que esté muy satisfecho de la expresión «marco-objeto», que tiene el inconveniente de conceder excesiva importancia a la naturaleza material del marco. De lo que he partido, como he dicho, es del enmarcado de madera, a menudo dorada y esculpida a porfía, y que fue casi obligatoria durante mucho tiempo. Pero obligatoria, ¿por qué, para qué? Me parece que para dos efectos principales, que permitirán olvidar el vocabulario y afinar la definición desplazándola. Primer efecto: se trata siempre de transformar la *percepción* del cuadro, y esto de varios modos. El dorado del marco por ejemplo —o si no es dorado su pátina— es todo salvo inocente: el dorado revierte sobre el cuadro mismo una luz amarillenta y suave, que inunda la imagen sin ahogarla, que la baña difusamente, sin hacerse notar. Aquí hay que dar pruebas de cierta imaginación e intentar ver los cuadros tal como podían aparecer en unas habitaciones apenas iluminadas con velas. Cosa difícil a pesar de la vuelta en la museografía moderna a las iluminaciones difusas, por desgracia siempre frías.

Un texto como el admirable *Elogio de la sombra* de Tanizaki, escrito sin embargo en un contexto muy diferente, puede ayudarnos a ello. El marco, la moldura, adapta la luz ambiental y la luz del lienzo, la una a la otra: asegura una *mediación*. Tal es, más ampliamente, su función perceptiva: la de ser un intermediario y forzosamente paradójico como todo intermediario; integrar el cuadro en su entorno y separarlo de él visiblemente al mismo tiempo.

Integración, puesto que el enmarcado convierte el cuadro en una pieza de mobiliario y decoración a juego con los muebles, con los artesonados; y separación, puesto que contrasta con la pared y empieza a abstraer el interior del cuadro como un mundo aparte. La época manierista ofrece, también aquí, los ejemplos más demostrativos, los que juegan más deliberadamente con esta unión-oposición entre enmarcado e *istoria*.

Lo visual nunca llega solo y no he podido dejar de rozar el segundo efecto —el efecto simbólico— por otra parte también desmultiplicado. El oro del marco clásico —como el oro de los interiores de templos o de las moradas principescas de que habla Tanizaki— destila la riqueza, la ostenta. El oro es el oro y no insisto sino en un punto que no es indiferente: el oro circula. Presente en el marco, está igualmente presente fuera del marco, bajo forma real (en otros muebles) y bajo forma simbólica. Y está sobre todo a veces *en el interior* del marco. La *Anunciación* de Simone Martini, la *Apoteosis de la Virgen* de Fra Angélico y otros mil cuadros del Trecento, tienen a la vez un marco de oro y un fondo de oro, hasta el punto de que, en algunos casos, el marco aparece ante todo como una prolongación, material y espiritual, del fondo.

He mencionado el oro porque es lo que habla más fácilmente, pero los efectos simbólicos, evidentemente, no se agotan con él. Si bien el marco-objeto simboliza el valor, lo es también en la medida en que —cada vez más a partir del Renacimiento— significa la maestría del pintor, en la medida en que dice lo inefable del estatuto del artista. Un pintor como Jan van Eyck llegaba hasta hacer él mismo sus propios marcos, que elaboraba con molduras complejas y que pintaba a continuación —así como el dorso del panel— para simular el mármol, el pórfido u otros materiales preciosos. En resumen, en el marco-objeto revierten todos los valores que rubrican la fuerza de la institución pictórica en todos sus estados: estatuto precioso del cuadro, estatuto del artista, estatuto social del poseedor...

Función perceptiva y función simbólica, sin olvidar la materialidad: tales serían, pues, los rasgos por los que yo podría definir el marco-objeto y que —mejor aún— podrían sustituir esta expresión para poder buscar sus múltiples manifestaciones incluso en ausencia de este objeto separable del que hemos partido. Ni los frescos de Arezzo ni los de Boscoreale tienen marco separable. No movilizan «objeto» alguno; tienen no obstante, en efecto, aunque no lo parezca, un marco —arquitectónico en este caso—, verdadero estuche

de la obra, que determina sus condiciones físicas de percepción y la sitúa simbólicamente.

Esto se hará aún más evidente si se piensa en casos extremos, de ilusión óptica por ejemplo: la célebre bóveda pintada de San Ignacio en Roma depende *absolutamente* de su marco para una percepción correcta; un disco pequeño en el suelo de la iglesia marca el punto desde el que hay que mirar. Podrían multiplicarse los ejemplos, evocar los «gabinetes» flamencos en ilusión óptica, y, por supuesto, las anamorfosis —en cilindro o en cono—, etc. Se encontraría siempre, más allá de la diversidad de los enmarcados o de los objetos —y a veces en su ausencia total, algo que asegura el acondicionamiento *material y psicológico* del espectador, sin el cual la obra pictórica no funcionaría ni perceptiva ni simbólicamente, es decir, no existiría.

Este algo es —en un sentido fuerte— un dispositivo.

He evocado ya más arriba lo que se llama hoy «dispositivo» y no necesito repetir en qué es ese término apropiado para el cine más aún que para la pintura. Es igualmente claro que, en esta definición cada vez más general del «marco-objeto», buscaba yo acercarme poco a poco al cine y evitarme sobre todo ver equivalencias donde no las hay. Si ello interesase absolutamente, se podría encontrar, por supuesto, alrededor de la pantalla cinematográfica, algo que hiciese el papel de marco-objeto. Lo que más se le aproximaría, creo yo, serían las cortinas que, en Francia en todo caso, descorridas al principio de la película, la enmarcan durante su proyección. Pero esta equivalencia es débil: las cortinas sólo tienen un reducido papel perceptivo, su valor simbólico residual es trivial y algo tonto (pretenden imitar la nobleza del espectáculo teatral). Estamos, en resumen, muy lejos del marco dorado, o del marco a secas.

De los accesorios de la representación cinematográfica, ninguno, a decir verdad, encarna de manera convincente el conjunto de las funciones que pueden asignarse al enmarcado del cuadro. No es sin embargo, por falta de que estas funciones existan —y densamente— en el cine: el espectáculo cinematográfico, como se ha dicho, es extraño y su dispositivo impresionante y significativo. Así que es en el interior de ese dispositivo —es decir, de una construcción ya abstracta— donde hay que encontrar el equivalente del marco-objeto.

Siento la tentación, sobre todo, de resaltar aquí el papel de la *oscuridad* en la sesión cinematográfica. Ante todo, la oscuridad alrededor de la imagen es la que —literalmente— la hace visible: a plena luz, palidece y se borra, se altera más radicalmente todavía que el cuadro bajo una luz cruda. De modo más profundo, es la oscuridad la que materializa la parte de sombra y de misterio de la sesión; es la que hace existir los fantasmas en la pantalla. El aura de la obra fílmica es nocturna: nada hay aquí ya de la salpicadura luminosa del marco dorado. Ni siquiera deja de encontrarse una cierta ambigüedad de

la relación entre la imagen y su marco-objeto: también la oscuridad, a su manera, *circula*. Se posa, significativamente, en determinadas partes de la imagen y a veces la devora entera, como en esas obras «expresionistas» de que hablaré más tarde. De oscuridad, al menos en ciertos casos, es de lo que está hecho el filme. Como todo paralelismo de este género, éste, por supuesto, es frágil.

Se me objetará, por ejemplo, que nada ha variado más que la calidad misma de esa oscuridad en derredor de la pantalla, que sigue variando para quien atraviesa los Alpes o el Atlántico y que, por otra parte, con el vídeo, se tiende hoy a aborrársela. (En una entrevista de 1978, Jean-Pierre Beauviala evocaba —y reclamaba como su mayor deseo— un espectáculo cinematográfico en que no se necesitase la oscuridad por ser la imagen suficientemente luminosa y, sobre todo, por no ser ya proyectada. Extraña, además, las consecuencias exactas en términos de dispositivo: con la desaparición de la oscuridad desaparecerían —según él— el aislamiento del espectador y también su silencio.)

Todo esto es innegable, pero no me impide ver en esa oscuridad del dispositivo-cine —que material y simbólicamente engasta la imagen, la presenta y la enmarca— la mejor *figura* del marco-objeto, históricamente datada y percedera también, como el marco dorado del cuadro. Caso intermedio y complejo, a falta de verdadero dispositivo, interesaría tomar en cuenta la fotografía. Para no salir de la foto de aficionado, el marco-objeto, presente en otros tiempos bajo la forma de un fino borde blanco, hoy ha desaparecido prácticamente. La función simbólica, sin duda alguna, se impone ampliamente sobre cualquier función perceptiva.

Las otras dos funciones del marco son, indudablemente, más fáciles de considerar juntas y, sobre todo, de «extender» a todas las artes de la imagen figurativa. El haber mostrado que han de tomarse juntas es, en el fondo —vocabulario aparte—, el mérito esencial de Bazin. El marco —nos dice en sustancia— puede abrir o cerrar la obra; puede obligar a la mirada a recorrerla o incitar al espíritu hacia el vagabundeo más allá de sus límites. Añadiré por mi parte que, en general, hace ambas cosas. Límite y ventana —o en la terminología de Bazin «marco *versus* ocultador»—, la imagen pictórica y la imagen fílmica juegan con ambos, y a menudo con los dos *juntos*.

La historia de la pintura no es avara en cuanto a casos en los que —a veces en las fronteras de lo indecible— el límite se transforma en ventana y viceversa. Ya he citado repetidamente el manierismo o la ilusión óptica, y de manera general es cierto que fue sobre todo desde el siglo xv al xvii cuando la pintura se aficionó a estos juegos y los multiplicó. Pero en pleno siglo xix, a pesar de la emergencia del ojo fotográfico y «variable», a pesar de la aper-

tura cada vez mayor de los bordes del cuadro, su superficie sigue presente, marcada mediante toda clase de rodeos. Véase, por ejemplo, la tendencia al color liso en la escuela neoclásica y en su vástago, Ingres.

El filme, de hecho, nos ha enseñado mucho sobre el tema. A propósito del cine se han evidenciado, definido y estudiado, en innumerables ejemplos ilustrativos de las diversas figuras de la contradanza, el intercambio del campo y el contracampo, la irreductible oposición entre fuera de campo y fuera de marco; e incluso —más recientemente— la difícil relación entre fuera de marco y «dentro de marco». A partir del filme es como nos hemos enterado de que, por ejemplo, el fuera de campo puede ser la simple continuación del campo, responderlo o confirmarlo, pero que también se puede transformar e, incluso, debilitar. Es sobre todo el cine el que se beneficiado de esta duplicidad del fuera de campo como «figura de la ausencia» (Marc Vernet), cuya lectura supone la reconstitución casi policíaca de una intriga. ¿No ilumina sin embargo el juego de las miradas en gran parte de la pintura y no sólo en el siglo xx?

Paralelamente, es en gran parte al peso de la institución y de la economía cinematográficas al que se debe la elaboración misma de la noción de «fuera de marco» (comprendidos los filmes autorreflexivos —Godard a la cabeza— de los años sesenta y setenta). ¿No es, sin embargo, una noción eminentemente aplicable, para tomar un ejemplo «enorme», a la pintura china, donde el *vacío* que el artista utiliza, legible sólo como marca de la ausencia de trabajo, es una verdadera intrusión del fuera de marco en la obra?

No insisto más sobre esta alternancia y esta coexistencia de la «apertura» y el «cierre», en el cine como en la pintura, y también por supuesto en la fotografía. Por otra parte —se repetirá en el capítulo siguiente— se sabe que —remontando las nociones de fuera de campo y fuera de marco, tal como las ha desarrollado la teoría del cine— hay características inherentes al espectáculo teatral, menos teorizadas ciertamente, pero acaso más manifiestas en el dispositivo mismo: una forma de representación a la cual ha estado también vinculada la pintura en todas sus épocas.

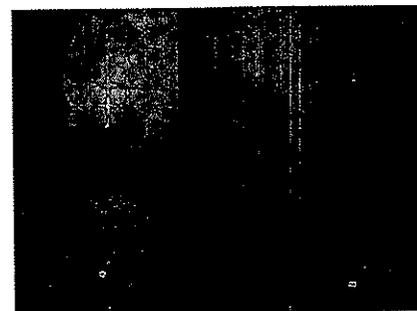
Sólo querría, de momento, subrayar un último punto. Tomar juntos el marco-límite y el marco-ventana se justifica, como acabo de decir, por su reversibilidad misma en casos innumerables, y esta reversibilidad es la que se evidencia en la elección de parejas de términos —apertura/cierre, centrípeto/centrífugo— que son *reverso* el uno del otro.

Ahora bien, entre estas dos nociones sigue habiendo a pesar de todo una diferencia básica que estos términos podrían enmascarar pero que ha demostrado la reflexión sobre el fuera de campo y el fuera de marco en el cine, a saber: que si el primero es orientado y espacial, el segundo no tiene, hablando con propiedad, *dimensión* alguna.

VENTANAS



La ventana pictórica se abre al mundo, siempre en el mismo sentido. El cine multiplica las ventanas, las atraviesa, hace de ellas el lugar del misterio y de lo no visto, pero también las fija como sobremarco.



De arriba abajo:

J. Alt, *Vista del taller del artista* (1836); fotograma de Dreyer, *Vampyr* (1931); fotograma de Hitchcock, *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954); fotograma de Oshima, *El imperio de los sentidos* (Ai no corrida, 1976).

Dicho de otro modo: el marco-límite rige solamente el interior, la superficie que él delimita; más allá del marco-límite nada hay que pueda ponerse en relación con ese interior, ni en términos ficcionales —esto es función de la «ventana»—, ni en términos visuales en general, plásticos por ejemplo. Las telas abstractas de Mondrian, con la tensión visual que provocan en los límites del marco, y la deliberada desnudez de su enmarcado —justamente y por añadidura— arrastran el ojo, como se ha observado a menudo, fuera del marco-límite; pero este exterior no tiene estructura espacial alguna pensable a partir de la organización plástica de la tela. Puede, como máximo, «prolongarse» la tela haciendo jugar —muy intelectualmente— unos principios de continuidad, de coherencia y casi de verosimilitud, que son ya casi principios ficcionales. Naturalmente, el lienzo abstracto es el lugar privilegiado en el que reina casi en exclusiva el marco-límite (y sólo a propósito de él tiene alguna justificación la tesis de Bazin).

Al hablar en el próximo capítulo de espacio escénico a propósito de la pintura representativa, se indicará forzosamente que ésta conoce el fuera de campo, y aquí daré un único y último ejemplo de la sutileza con la que ha podido jugar la pintura con el límite y la ventana: a saber, con lo que se produce en el borde inferior del marco.

El cuadro, la obra pintada, está concebido en general para verse verticalmente: ocupa, pues, su lugar entre los objetos verticales y, conforme con una de las más seguras constantes de nuestra experiencia —incluso visual, como han observado los teorizadores «ecológicos» de la percepción—, *pesa*, está sometido a la gravedad, no sólo porque los objetos representados se *fantasman* como pesados, sino porque las «masas visuales» mismas (Arnheim) tienden a anclarse en un suelo, a «caer». Dicho de otro modo, el borde inferior del cuadro es aquel sobre el que, literalmente, se apoya todo. Es extraño desde ese momento que ese borde dimane casi siempre de un tratamiento particular, que tiene en cuenta esta función de suelo y basamento perceptivos, e imaginarios.

Sólo citaré dos manifestaciones de ello, frecuentes en toda la pintura clásica: la táctica consistente en abrir en el borde inferior un hueco más o menos amenazador —un *abismo*—, y la que consiste por el contrario en reforzarlo, en consolidarlo, por medio de un *reborde*. A la tendencia «abismo» pertenecen obras como *La Virgen de las Rocas* de Leonardo o *El Entierro* del Caravaggio (en la pinacoteca vaticana). La tendencia «reborde», por su parte, ha sido más banalizada, es un verdadero estereotipo del retrato alrededor de 1500 (véase Rafael, el Perugino, etc.).

Estas dos tácticas son opuestas; no por eso dejan de ser huellas de una misma creencia —por otra parte más o menos lúdica— en la existencia del fuera de campo bajo la forma de una potencialidad de «caída», al mismo tiempo que de una aguda conciencia del marco como límite.

El cine, que los dramatiza más ostensiblemente, hace sin duda algo más intercambiables los bordes del marco; no por ello es insensible a ese «peso» virtual y, si bien los bordes laterales se dedican prioritariamente a la entrada y a la salida, el borde inferior siempre es —más espectacularmente— aquel por donde se aparece o se desaparece —concretamente en Hitchcock, uno de los más «enmarcadores» de todos los cineastas, que gusta hacer desaparecer a los personajes moribundos bajo el borde inferior—, a menos que, renovando la táctica del reborde, reduplique el marco, de una ventana por ejemplo, por la que se supone que mirará el espectador (véase, por ejemplo, la escena del asesinato en *La golfa* (La chienne, 1931)).

Resumamos: lo que he pretendido hacer patente es, ante todo, que no hay dos tipos de marco —el pictórico y el fílmico— con naturalezas diferentes: un marco verdadero, y otro simple ocultador. Hay funciones del marco más o menos universales —no supongo haber agotado su lista—, diversamente actualizadas a partir de presupuestos estilísticos, a su vez históricamente variables. Evidentemente con ello no digo que haya que borrar todas las diferencias, y voy enseguida a subrayar dos o tres de ellas. Pero esas diferencias son menores en materia de marco que en cualquier otro sector. O si se quiere: es en términos de marco en los que cine y pintura alcanzan su más nítido parecido —acaso por ser el más superficial, como tenderían a probar los *pedantes* y las referencias de la una por parte del otro, casi siempre en los términos de la composición, fetichizados por muchos cineastas y muchos críticos.

El plano de la torre de Babel en *Metrópolis* (Metropolis, Fritz Lang, 1926) o los del arco iris y el arca en *El arca de Noé* (Noah's Ark, Michael Curtiz, 1928), son sin duda caricaturas de «planos-cuadros»; no por ello dejan de manifestar la confianza totalmente ingenua concedida en todas partes a esa semejanza tomada por parentesco. ¿No proponía Vachel Lindsay —en una época ciertamente más arcaica— ampliar fotogramas de películas para hacer de ellos obras de arte? ¿Y no fundamentó un tal Victor Freeburg lo esencial de la «belleza pictórica» en el cine sobre el respeto a los principios de la composición armoniosa?

Ante todo este mal gusto, ante estos asaltos de *pompierismo* a los que ha dado pretexto la semejanza —marco por marco— del filme y del cuadro, se comprende el saludable empeño de Bazin por desenmarañar los fragmentos estilísticos: el academicismo de los «planos-cuadros» debía de resultar absolutamente insoportable para el cantor del neorrealismo.

Sólo es lamentable que, como sucede a menudo, se deslice del campo estilístico, en el que sobresale su finura crítica, para caer en ese error ontológico-genético que he expuesto ya.

Si los Van Gogh filmados por Resnais se ponen a narrar una historia, a

abrir a un fuera de campo, es ciertamente en virtud de la fuerte propensión narrativa del cine, pero es también que la historia —y con ella la apertura— empieza en los cuadros. Bien mirado no es sin embargo casual que, en todas las versiones de *La habitación de Vincent en Arles*, los bordes laterales coincidan uno y otro con una puerta (es verdad que es por una ventana por donde nos hace pasar Resnais...): un subrayado del marco como abertura que se encuentra —bajo formas todas visibles, las unas más que las otras— en una enorme proporción de cuadros del XIX.

No es por otra parte indispensable echar totalmente abajo la tesis de Bazin que, una vez más —y dejada aparte la ontología—, tiene sus (grandes) méritos estéticos: pero, desde el punto de vista intencionalmente general aquí adoptado, podría casi decirse que los efectos de marco pensables son los mismos en pintura y en cine. Lo que difiere, y es capital, son los medios puestos en juego para alcanzar esos efectos y, por consiguiente, los contextos estético-estilísticos en los cuales son pensados. La diversidad de estos conceptos es por otra parte tal que, aparte el libro de Arnheim —que abarca sobre todo los aspectos abstractos, los vinculados al marco-límite y que, por otra parte, rehúsa interesarse por el cine—, no veo estudio sistemático de esos efectos.

A pesar de su amor por las taxonomías, Eisenstein se limitó a reelaborar incesantemente su fórmula —sugestiva pero algo corta— sobre el marco «embrión del montaje»: un punto capital en lo teórico, como se sabe, pero cuyas consecuencias estilísticas no son sin embargo evidentes.

En fechas recientes es el análisis «neoformalista» el que más ha hecho por describir algunos de esos efectos, pero siempre por supuesto a propósito de un corpus delimitado con mucha precisión. Es cierto que cuando los neoformalistas manejan un corpus —delimitado, pero gigantesco— como el cine clásico hollywoodiense, encuentran en él la ocasión de evidenciar unos principios de enmarcado a su vez también «gigantescos». En su estudio del estilo clásico hollywoodiense, David Bordwell ha mostrado que ese estilo, basado en las necesidades narrativas vinculadas a la categoría de personaje, había producido una aplastante mayoría de planos «centrados» —es decir, que no utilizaban, o casi, los bordes del marco. (Para Bordwell, la zona de «centrado» del estilo clásico comprende el tercio superior de la imagen y el tercio vertical central, o sea, una especie de «T».)

El cine clásico hollywoodiense recupera, pues, adaptándolo, un principio muy antiguo: el del *centrado*, cuyas variantes en cine y en pintura serían numerosas. La pintura ha utilizado enormemente la táctica que consiste en hacer del centro del cuadro un *centro de simetría*, es decir, en vaciarlo para equilibrar las figuras *alrededor* de él. Muchas fórmulas se han desgastado aquí —algunas han quedado raídas— desde los personajes como en espejo, a una y otra parte del eje vertical (Anunciaciones, Visitaciones) hasta las equilaterales Trinitades y a las Crucifixiones. Esas fórmulas y la tácticas de

la simetría en general encuentran pronto los lugares comunes simbólicos vinculados a lo binario, a lo doble, o a lo ternario. Y justamente, con toda razón, los primeros teorizadores de la abstracción pictórica tuvieron el sentimiento de no hacer otra cosa que sacar a la luz unas leyes muy antiguas, hasta entonces implícitas.

Al cine, evidentemente, le es más difícil utilizar simetrías plásticas, salvo de modo bastante fugaz para encarnar situaciones de diálogo o de enfrentamiento —caricatura, duelo de *western* en el interior del mismo marco, en Cinemascope—; o también en contextos menos estrictamente sometidos a lo narrativo: el filme «abstracto», algunas películas musicales —pienso en el *Match* de Mauricio Kagel, enteramente hecho sobre repeticiones especulares de formas y simetrías. Desde entonces, la industria del «clip» rinde culto periódicamente a ese juego formal.

De hecho, el centrado del cine clásico —en la medida en que no es sino traducción visible del centrado narrativo— es un centrado lábil y móvil. Corre parejo, en especial, con la práctica del *reenmarcado* y del *movimiento de acompañamiento*, que apuntan a mantener el centrado en la duración. Otros rasgos secundarios del centrado —la frontalidad de las figuras y los decorados, el equilibrio de las masas plásticas, perseguidos por casi toda la pintura clásica— son más difíciles de obtener y de mantener en el cine, donde siempre se connotan, poco o mucho, como «clásicos» o «anticlásicos», como arcaizantes o como muy modernos.

En el sector de los arcaicos —y es evidentemente en Griffith en quien pienso ante todo, en sus cortometrajes de la época Biograph—, la frontalidad y el equilibrio nunca han sido tan aparentes ni tan constantes como en esos planos en los que uno, dos o tres personajes ocupan el primer plano de la escena, mientras que una multitud de comparsas se agitan por detrás. Composiciones concertadas, en las que se superponen cuidadosamente acción principal y acciones secundarias —relegadas sistemáticamente estas últimas al fondo del cuadro—, cuya perspectiva designan al mismo tiempo que la ocuyen, mientras que las figuras del primer plano flirtean con el eje de simetría vertical, enérgicamente sostenidas en esto por el montaje, como en esas alternancias —casi un tic estilístico de Griffith-Biograph— entre planos de un personaje izquierda-marco y planos de un personaje derecha-marco.

En cuanto a los modernos, no faltaría dónde elegir. Se encontrarían entre ellos, sobre todo, interesantes variantes del mismo principio rector: el del centrado, como esa enfática designación del centro por medio de uno o varios accesorios que podrían denominarse un *sobreenmarcado*. Un marco en el marco sería la definición mínima: una ventana, una puerta, en general una arquitectura «cuadrada». Lang había hecho de él un principio plástico confesado en *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924), al precio de la onerosa construcción de un decorado bastante llamativo dentro de su sobriedad.

Pero, de modo más pasajero, se encuentra la misma idea aplicada en películas como *Psicosis* (Psycho, 1960) o *En el curso del tiempo* (Im Lauf der Zeit, 1976), en las que los parabrisas, las portezuelas, los vidrios (del coche de Marion Crane o del camión de Bruno) son otros tantos intermediarios entre el marco de la imagen, la mirada del personaje al que enmarcan, y la mirada del espectador. En otros casos, en un barroco como Ophüls, serán espejos, peñadoras, polveras, todo el arsenal de los espejos, móviles o menos móviles, atrapando esta vez en sus redes miradas de coquetería intensamente subrayadas (el sobremarco como redoblamiento *reflexivo* del marco: véase la apertura de *Madame de...*, Madame de..., 1953). El espejo, el vidrio, a pesar de su carácter intencionalmente simbólico, siguen siendo objetos prácticos y por naturaleza, incluso, del orden de la ventana.

Los ejemplos que acabo de ofrecer, y a decir verdad la mayor parte de los ejemplos efectivos de sobreenmarcado, muestran bien la astucia —y por tanto la seducción— de esta duplicación simultánea del marco-ventana y del marco-límite. Es cierto, en términos de frontalidad y de recentrado, que estos ejemplos dimanen de muy diferentes disposiciones: en las arquitecturas de Lang reina una simetría hiperestática, mientras que —en el otro extremo— la cámara de Ophüls, mariposeando, sólo produce un sobreencuadre efímero y espejeante. En todos los casos, sin embargo, se obtiene el mismo efecto —turbador y tranquilizador a la vez— de un abismamiento visual, diegético y retórico, donde el marco «segundo» perfora la superficie al tiempo que la refuerza.

Naturalmente, con estas últimas observaciones volvemos a la pintura, donde este abismamiento siempre ha ocupado un lugar eminente bajo sus más diversas formas. La *veduta* que se divisa a través de una abertura ficticia, una ventana, una arcada o tras una columnata, en la pintura del Renacimiento —pero también en Matisse o en Bonnard— sería su primer grado. La *veduta* se autonomiza a menudo como un segundo cuadro en el interior del primero —además de que, con frecuencia, ése es su lugar: para mostrar, por ejemplo, que el retratista sabe también hacer paisajes—, y la reproducción, a la que fácilmente apetece los detalles ampliables, la aísla frecuentemente como un cuadrado autosuficiente.

Más complejas, las escenificaciones de un Velázquez, en *Las Meninas* por supuesto, pero ya en *La Venus del espejo*, están ya más cerca de lo que decíamos a propósito del cine. No es casual que el análisis de *Las Meninas* por Michel Foucault sea reutilizado tantas veces por parte de la reflexión teórica sobre el cine: es que, evidentemente, recurren más bien a un efecto-ficción —siquiera embrionario— que permite a las imágenes dentro de las imágenes desempeñar plenamente sus papeles.

En el siglo XIX, con el marcado más intenso del encuadre como *vista* ficticia, la ventana o el espejo participarán igualmente de la diégesis pic-

tórica y de la estructuración de la superficie: la joven soñadora de la *Mujer en la ventana* de Friedrich (1822) está encuadrada, en dos dimensiones, por los montantes de la ventana, a la vez que su mirada —nos vuelve la espalda— desaparece tras el cristal. Inversamente, pero según la misma lógica, es hacia nosotros hacia donde mira la *Madame Moitessier* de Ingres, mientras que el espejo pintado a la derecha del marco recorta su espalda, su nuca, como para otra tela.

En todas estas variantes del efecto de centrado, lo que me impresiona —y por eso he citado tanto a Arnheim— es la imposibilidad en la que se encuentra manifiestamente toda la representación occidental hasta el cine —al menos clásico— de separar la ventana y el límite, la profundidad ficticia y la superficie real. En el capítulo siguiente utilizaré más detenidamente esta idea de que, en nuestra cultura visual, existe una doble e indisoluble naturaleza de las imágenes. Pero, para no salir de la cuestión del marco, querría considerar una última variante estilística del principio del centrado que —de manera acaso más radical y con seguridad más espectacular— confirma esta duplicidad: hablo, como se habrá adivinado, del juego con el *descentrado*.

Para Arnheim, que les dedica un largo desarrollo, las diversas modalidades del descentrado no son, uno con otro, sino una especie de «reverso» del centrado. Que el acento visual coincida con el centro geométrico o que por el contrario se aleje de él con ostentación —nos dice—, nos conduce siempre al mismo principio, a un conflicto habitual entre lo geométrico y lo plástico, es decir, entre lo simbólico y lo visual. En el enfoque de Arnheim, que como he dicho concede la preeminencia a lo visual, ésta es una posición lógicamente discutible. Deja, sin embargo, cierta insatisfacción si se la refiere al cine —y no exclusivamente a la pintura—, a causa de la enorme incidencia, en aquél, de los efectos ficcionales sobre la función del marco.

Las cosas, además, son bastante claras: por ser más sensible al valor ficcional, diegético, del centro —y también por estar más formado por la imagen de filme— es por lo que se encuentra en Pascal Bonitzer (la referencia aquí se impone) una posición no poco diferente. En su serie de artículos dedicados a películas marcadas por el descentrado, Bonitzer define lo que llama (es el subtítulo, elocuente, de la serie) «desenmarcados». «Desenmarcado» no es exactamente lo mismo que «descentrado» —vamos a ver en qué y a apreciar el desplazamiento—; y lo que él designa así, se caracteriza por tres rasgos:

- 1) El desenmarcado suscita un vacío en el centro de la imagen;
- 2) Acentúa el marco como borde de la imagen;
- 3) No puede, finalmente, reabsorberse sino en la secuencialidad, y en el cine, efectivamente, tiende a ello.

Este conjunto de rasgos es fuertemente léxico: en Bonitzer valen, en efecto, nada menos que por una definición del cine moderno e incluso, en este caso, del cine sin más, del cine tal como Bonitzer lo concibe y lo ama. No tengo la intención de discutir aquí la concepción *heterológica* del cine que subtiende esta definición y que, a pesar de ser una estética perfectamente coherente —derivada de la de Eisenstein—, no tiene el alcance absoluto que a veces le atribuye Bonitzer. Me interesaré, pues, por el desenmarcado únicamente en cuanto fenómeno estilístico, al mismo nivel que el centrado analizado por Bordwell.

Y no es evidentemente casual el que yo asocie el uno al otro, puesto que los tres rasgos que acabo de enumerar, tomados individualmente o en bloque, forman muy exactamente una especie de *negativo* del estilo centrado del cine clásico: uno llena el centro, el otro lo vacía; uno persigue hacer olvidar los bordes, el otro los marca; uno es estático, el otro dinámico. El desenmarcado, en suma, sería «lo contrario» del centrado, definiría el estilo no clásico por excelencia y, por qué no, un cine menos preso en la ilusión diegética. Fue además por una crítica ideológica del estilo clásico como Bonitzer empezó hace tiempo a elaborar su sistema.

Es verdad que, con Antonioni o Straub, dos maestros del desenmarcado, se tiene pronto el sentimiento de un sistema formal que se opondría al sistema clásico, a su centrado y a su transparencia. No estoy seguro, sin embargo, de que todos los rasgos del desenmarcado sean igualmente importantes. Para decirlo algo aprisa, me parece que el primero y el tercero, tomados juntos, significan esto: en el cine del desenmarcado, el centro de la imagen, inicialmente vacío, es decir —y hay que precisarlo finalmente— vacío de todo *personaje*, vacío de la figura humana y sólo de ella, se encuentra seguidamente, al menos de modo potencial, lleno de nuevo por el juego de otro desenmarcado, que reabsorbe el desenmarcado primero.

En el fondo, salvo la diferencia ciertamente no despreciable de una mayor dinámica formal, esto no hace sino describir un estilo globalmente *estático*, que no es realmente el reverso del clasicismo, sino una de sus variantes. Es exactamente lo que sucede en el ejemplo de Griffith recién citado con el juego de los personajes que ocupaban la izquierda, la derecha o el centro.

Entendámonos: no pretendo en modo alguno sugerir que no exista el desenmarcado, o que no sea interesante. Al contrario. Simplemente, tal como lo he definido, tomándolo de Bonitzer, sigue en parte referido al centrado, sigue siendo su «reverso cómplice», como antaño se decía. Decir que el centro está vacío de todo personaje es permanecer en la problemática de la narración. El cine, que no haría sino excluir a los personajes del centro para mejor devolverlos a él; no haría justamente sino descentrar, excentrar; permanecería exactamente dentro de la lógica del centrado, como puede decirse que los extraordinarios excentrados del Tintoretto no atacan en absoluto

el centrado de la representación, antes bien la refuerzan. En la ejemplar *Cena* del Tintoretto, el punto de fuga principal está brutalmente desplazado hacia el extremo derecho, casi al ángulo superior derecho de la tela; no por ello se está menos cautivado por la figura de Cristo, por su nimbo luminoso, en pleno centro y —en el ángulo izquierdo— la fuente luminosa, manifiestamente divina, que equilibra perfectamente el punto de fuga.

Por tanto, me parece que el portador, por sí solo, de lo esencial es verdaderamente el segundo rasgo de la definición y que acaso no hubiera que citar sino éste. Lo que hace del desenmarcado algo distinto de un descentrado, lo que permite basar en él una estética, es que transforma el equilibrio clásico entre las funciones del marco: lo que cuenta es menos la hipotética y siempre frágil presencia de los personajes en el borde del cuadro, que el carácter activo, decisivo, marcado, de ese borde; es decir, el énfasis puesto en el marco como límite y, sobre todo, como operador retórico.

En una película como *Othon* (1969), de Straub y Huillet, en la que los planos son largos y los desenmarcados violentos, los personajes nunca tienen el poder de volver a ocupar al centro; es más, resulta superfluo en una película así preguntarse si la composición es simétrica o asimétrica: no es ni lo uno ni lo otro, puesto que siempre es precaria, siempre se está elaborando. Al alejar el marco fílmico de su valor de ventana, el desenmarcado realiza la paradoja de separar el filme de su fuera de campo, allí mismo donde más fuertemente marca los bordes del campo. Esta anulación del fuera de campo es lo más difícil de obtener en pintura, como muestran bien los personajes, cortados por el marco, de los lienzos de Degas, y es por lo que el desenmarcado es un efecto esencialmente fílmico.

El centrado —y los efectos de recentrado, de reenmarcado que en el cine suscita—, la mayor o menor búsqueda de la frontalidad y del equilibrio, y por supuesto todas las formas de lo que he llamado «sobreenmarcado», podrían y pueden pensarse casi exclusivamente a partir del mismo cuerpo de hipótesis psicológico-estéticas, las localizables en Arnheim y en Bordwell y en virtud de las cuales la representación —más bien pintura en el uno, más bien cine en el otro— siempre está en relación con el centro. Incluso el excentrado nunca es —repito— sino un medio indirecto de ganar o reforzar el centro: el cine reabsorbe siempre el descentrado, y en pintura nunca es absoluto; queda algo, con frecuencia importante, en el centro de la tela. En esta representación centrada, en la que los efectos estilísticos provienen del efecto del fuera de campo y de las variantes compositivas, pintura y cine están empatados.

No sucede exactamente lo mismo con el desenmarcado, tal como acabamos de definirlo, como activación de los bordes y fuerza divisoria —se com-

prende que fascine a Bonitzer. Preocupado por «poner de nuevo en pie» la filosofía baziniana, he querido subrayar ante todo que la historia del marco, de la pintura al cine, no es sino uno de esos avatares visibles de esta filiación subterránea y esencial que pretendo delimitar; al no retener sino lo que —marco aquí, marco allá— parecía que el uno era el eco del otro, he borrado las diferencias.

Ahora bien, el desenmarcado es sin duda el punto más sensible en el que apuntaría una diferencia —no digo, evidentemente, una oposición— entre ambas artes, puesto que indicaría que la imagen fílmica puede jugar más con el efecto de borde, de corte. ¿Qué decir, y cómo se traduce esto, si no se quiere correr una vez más el riesgo de esencializar abusivamente «el» cine y «la» pintura?

Habría, pienso, dos clases de explicaciones, vinculadas una y otra, obviamente en última instancia, a la historia de las formas. En primer lugar, a pesar de la posibilidad teórica y la existencia efectiva del fuera de campo en pintura —y no me desdigo de ello—, hay que reconocer que el fuera de campo se actualiza en el filme antes, más fácilmente y con mayor frecuencia.

Cualesquiera que hayan podido ser las insuficiencias de su vocabulario (y él es el primero en fustigarlas), Noël Burch no se equivocaba al hablar, en su *Praxis del cine*, de un fuera de campo «imaginario» y de un fuera de campo «concreto»; de un fuera de campo que evoca recuerdos —ya se ha visto— y otro que hace funcionar la imaginación —nunca se conocerá. acaso, cuál es su apariencia.

Este doble régimen no existe para la pintura. Ésta sólo conoce un fuera de campo y no es concreto. Cuando Degas corta al borde del cuadro el rostro de un personaje, no se necesita esfuerzo para «completar» imaginariamente. Siempre aparece el principio de *compleción*, y notemos además que ésa es, muy exactamente, la tercera de las tres maneras —para Burch— de determinar un fuera de campo. Lo que no impide que, acerca de ese fragmento de rostro que falta, nunca se nos concederá certidumbre alguna, ni siquiera retrospectiva.

Jugando a la vez en el registro de la imaginación y en el de la memorización inmediata, el filme tendría —dicho de modo más llano— un acceso más sencillo, más natural, al fuera de campo, sin hablar aún de coherencia diegética y de efecto-ficción. Como corolario, el fuera de marco sería en él más lejano, más visiblemente heterogéneo, más turbador. Al movilizar la imaginación y sólo a ella, el fuera de campo pictórico la deja divagar y acaba siempre por reconducirla inevitablemente al mundo fingido, a su producción, al pintor. En resumen, a lo que actúa como fuera de marco en pintura.

El espacio de la producción del filme —mantenido a distancia por la fuerza de la ilusión diegética, por el refuerzo permanente que le aportan los efectos engañosos de rememoración y de «ya visto»— no puede a su vez regresar sino desde mucho más lejos y, por tanto, con mucha más fuerza. Esta

EL JUEGO CON EL BORDE

Bordes laterales, borde inferior; institución de un reborde o, por el contrario de un «abismo; permeabilidad o infranqueabilidad; remarcado realista o casi-abolición fantástica».

La pobre metáfora de la ventana pierde, en cada paso, algo más de su sustancia.



48 de 103



H. Sanders-Brahms. Alemania, madre pálida (1980); fotograma de Wenders. En el curso del tiempo (1975); fotograma de Cocteau, Orfeo (Orphée, 1950).

rememoración es engañosa, evidentemente, por ser imitada y convencional, salvo en el caso de un movimiento de aparato —y puede además hacerse trampa—, el fuera de campo «concreto» de Burch no es tal sino en la medida de la creencia en el mundo diegético como mundo coherente y unitario. Estrictamente hablando, todo fuera de campo es siempre imaginario como también el campo.

Esquemático, sin duda, pues los efectos de creencia nunca son de todos modos tan brutales ni tan radicales y el espectador, incluso de la más cautivadora película, sabe que está en el cine. Pero la película —entiéndase la película de ficción— juega siempre con el borde del marco como con fuego. Por otra parte, incluso el fuera de campo «imaginario» —en el sentido de Burch, el que nunca se nos muestra—, por muy fuera de campo que sea, si se mantiene con insistencia en lo no visto, puede provocar la irrupción del fuera de marco o, al menos, cierta turbación debida a la ambigüedad de su estatuto. Como prueba sólo presento el juego, a veces muy turbio, con el borde inferior, del que ya he hablado.

En *Variété*, que sigue siendo como el arquetipo de este efecto, la persistencia del campo «vacío», mientras que el asesinato tiene lugar «por debajo» del marco; la lenta ascensión, por el mismo borde inferior, de la mano que sostiene el cuchillo; su brusco descenso, todo contribuye a poner al espectador en una situación incómoda en la que debe creer a la vez en el fuera de campo como bastidor escénico del campo y sentir esta elipse visual como producto de una obligación institucional: como un código de decencia cinematográfica que prohíbe mostrar la violencia del asesinato y que, de rechazo, transfiere esta violencia a la forma fílmica.

Todo esto puede traducirse de otro modo. Si en la imagen de filme, los bordes son más permeables y al mismo tiempo terriblemente separadores, es porque el cine es la más completa encarnación del ojo variable, porque el ojo productor —la cámara— es en él más fantasmable como pirámide visual móvil, como muestra de un campo y, correlativamente como recorte. Es para el cine para el que se ha forjado la palabra *emmarcado*, es en el cine donde adquiere su verdadero sentido, el sentido de una *actividad* del marco que fundamenta también el desenmarcado.

Entre los cineastas, los que conceden una importancia decisiva al rodaje lo han sabido siempre: el marco se define tanto por lo que contiene como por lo que excluye. Y también en ellos —en Rivette, en Rouch, en Straub-Huillel—, tanto como en el interior del cine moderno, es donde se encontrarían los estilos a la vez más atentos a los mil matices, a los mil detalles del campo, y los más deliberadamente vulnerables a las imposiciones del fuera de marco.

Con todo esto hemos vuelto a las aventuras del ojo. Era sin duda inevitable y es un último signo de que el marco fílmico no es exactamente el marco

pictórico. Sería fácil anudar otros lazos, remitir a lo que se decía más arriba de la movilidad, de la toma de distancia, del primer plano. El primer plano, ya se ha repetido suficientemente, produce idealmente la conjunción del efecto de «corte dinámico» (Bonitzer) y el efecto de distancia; pero sólo sería en el fondo la exacerbación de una verdad fílmica más general, el vínculo entre el ojo, su distancia y el enmarcado decisivo.

El estilo de Rivette o de Rouch, del que hablaba hace poco, se define también como un estilo *de proximidad* —sólo utilizan, tanto uno como otro, distancias focales cortas—, y la famosa neutralidad bressoniana se apoya también en el recurso permanente al 50 mm.

Quedaría, pues, hablar de los cineastas que no parecen tomar distancias, ni grandes ni pequeñas, porque están *en* la imagen, de entrada en *la imagen*. Pero esto es otra historia. Continuará.

5. De la escena al lienzo, o el espacio de la representación

Pero antes de esa historia, hay que contar otra. La historia de cómo se cuentan las historias, de cómo actúan las imágenes para contar historias. O también: cómo llegan las historias a encontrar su lugar en las imágenes. Allí donde ya no hay historia pueden, de algún modo, inmediatizarse las relaciones del cine con la pintura y no ser el cine «abstracto», quién sabe, sino una especie de apéndice de la pintura abstracta, como desearon ciertas vanguardias de los años veinte.

¿Por qué no es evidente que un relato pueda —ni siquiera digo «deba»— situarse en la imagen? Evidentemente, a causa del tiempo. De las imágenes que tienen o que no tienen el tiempo, se ha hablado ya algo. El relato es ese punto crucial en que pintura y cine parecen irremediabilmente separados, menos por el movimiento —que la pintura siempre puede imitar, como se ha visto— que por el tiempo. ¿Qué es, en efecto, un relato? Esencialmente, la puesta en acción de las dos nociones de *acontecimiento* y de *causalidad*. Se ve enseguida que la pintura no está bien equipada para marcar directamente la causalidad: es siempre oralmente como habrá que extraer la causa potencial de un acontecimiento pintado.

En cambio, en la más burda imagen cinematográfica, la causa se imagina al mismo tiempo que se percibe el acontecimiento, como mostraron las fa-

mosas experiencias de Michotte. En cuanto al acontecimiento mismo en el sentido más general, es lo que resulta de cierta actividad, de cierto movimiento de los objetos de la percepción. Estructura de base de todas las concepciones del relato, es también la estructura de base de nuestra percepción —visual—, si ésta tiene por estímulo mayor la transformación y el movimiento. En pocas palabras, por implicar una esencial movilidad de los objetos representados, el relato no podría sino ahondar la división operada por la tradición entre las artes del tiempo y las artes del espacio.

Ahora bien, esta división —por supuesto— ha de desconstruirse. No por nada he insistido tanto sobre el momento de la historia de la pintura en que ésta, al inscribir la huella de los fenómenos temporales en las formas espaciales, trastorna la división heredada de Lessing. En uno de sus primeros ensayos de filosofía fantástica fechado en 1928, Borges sostiene seriamente que el espacio no existe, ya que no es sino una de las modalidades del tiempo.

Pero, inversamente —y es lo que va a ocuparme aquí— es fácil ver que las formas temporales de la imagen narrativa no existen fuera del espacio, de un espacio global en el que tiene lugar la representación. Digámoslo enseguida: por muy fragmentada —o por el contrario durativa y continua— que sea, la obra, la película, siempre la retotaliza su espectador, quien, al menos, tanto como en la duración, la aprehende en la secuencia, a costa de la percepción incesantemente modificada de un *conjunto*.

Hay ante la película un juego de enlaces interminable entre lo ya *capitalizado* como memoria, metaforizable de manera bastante natural como espacial (es también Arnheim, en su gran empresa de defensa e ilustración del «pensamiento visual», quien habla de «memoria espacial» incluso a propósito de la música, como en una carta de Mozart en la que éste hablaba de un tema musical sentido *wie gleich alles zusammen*), y lo que *de nuevo* sucede y busca su lugar en esta memoria, en este espacio. Desarrollada en el tiempo, no por ello se recibe la obra como un simple transcurrir, sino que da lugar a un proceso infinito de requerimiento, de comparación, de clasificación —en resumen, de memoria— que por definición fija el tiempo en una especie de «espacio», si se quiere.

He aquí, pues, un primer sentido en el que el relato —el acontecimiento— implica un espacio: el espectador lo refiere siempre a un espacio narrativo, si con ello se entiende, con Stephen Heath, la construcción de una red imaginaria, e imaginariamente espacializada, en la que se acumulan los elementos sucesivos del relato fílmico. (Heath habla menos de la memoria que del imaginario, en el sentido lacaniano, y la primera para él no sería sin duda sino una especie de positivización del segundo.)

Pero en otro sentido —que no es sino un corolario del primero— puede decirse también que todo relato informa el espacio, lo *marca* y, por tanto, que todo espacio está —al menos virtualmente— marcado por lo narrativo.

¿Dónde ver esas marcas? Casi por todas partes. En el uso de la profundidad de campo fotográfico, en el juego de los enmarcados —y por consiguiente de los ángulos y las distancias—, y por supuesto en el cuerpo mismo, en los gestos, en las miradas de los figurantes.

Por un lado, pues, el relato informa el espacio de la representación; por el otro, el relato —todo relato— hace vibrar en su destinatario un cierto sentido del espacio. Todos los relatos —seguimos hablando de los relatos en imágenes— no son, en este capítulo, intercambiables. Si muestro en una película a un policía persiguiendo a un fugitivo, puedo situar al primero en un helicóptero, y la cámara con él; obtendré *Caza humana* (Figures in a Landscape, 1970) de Losey, una vista de conjunto ya muy espacializada del suceso. Si utilizo el más clásico montaje alternado, lo que pondré de relieve es una estructura temporal haciendo más complicado y más abstracto el trabajo de aprehensión del espacio. Pero en todos los casos el tiempo se traducirá, finalmente, en espacio.

Reclamaba yo para la pintura el derecho a ser tratada como un arte del tiempo. Se trata sencillísimamente ahora de tomar el cine como un arte del espacio. La postulación no es nueva, se la encuentra en Eisenstein —en quien se encuentra todo— y más cerca de nosotros en Francastel y, sobre todo, en Rohmer, quien hizo sobre ella, en 1948, un artículo intencionalmente provocador y paradójico. Es una idea además que choca con los lugares comunes. Me interesa menos por el placer de convertir las paradojas en evidencias que por la esperanza de encontrar aquí un punto de contacto suplementario entre la pintura y el cine. Pues en la utilización narrativa del espacio por la una y el otro se encuentra —y descubro todas mis cartas— la presencia de una misma implicación: la escena. Pero no vayamos demasiado aprisa y hablemos algo más del espacio.

No hay en efecto espacio narrativo o espacialización de la memoria sino suponiendo que se sepa, al menos algo, lo que es el espacio. Al principio, por supuesto, no hay demasiadas dificultades: lo que ha permitido hablar del espacio sin haber tenido que definirlo es que está ya muy definido, puesto que es esa categoría «natural» de nuestra percepción, cuyo concepto no ha tenido que ser demasiado alterado desde Kant. Pero de lo que hablamos —las imágenes pictóricas y fílmicas— es de algo que tiene que ver con el espacio en cuanto *visto*, y las cosas se hacen aquí menos sencillas y menos «naturales». Decir del espacio que es visto no es, en efecto, sino una gran facilidad de lenguaje: el espacio no es un percepto, como lo son el movimiento o la luz; no es *directamente* visto, sino *construido*, a partir de percepciones visuales, pero también kinésicas o táctiles.

Ver el espacio sería pues, necesariamente, *interpretar* —a costa de una construcción ya compleja— cierto número de informaciones visuales. En

primer lugar las relativas a lo que se llama corrientemente «profundidad» o «tercera dimensión» de la imagen, manifestando así suficientemente, por otra parte, que el espacio, ante todo, se relaciona con el cuerpo, con su altura —primera dimensión—, con su anchura —segunda dimensión—, siendo la profundidad la dimensión de la avanzada virtual del cuerpo entero.

El cuadro implica, pues, cierto número —un gran número si se persigue una ilusión óptica— de elementos que deben «significar» al ojo la presencia de una profundidad. Hace mucho tiempo que se han relacionado estos elementos, y su catálogo —además— lleva todavía a veces el nombre evocador de «reglas de Leonardo»: los objetos cercanos parecen más grandes, su textura aparente es más rústica, sus contornos más definidos, sus colores más saturados; parecen más bajos, menos cerca del horizonte. Esto viene a ser, *grasso modo*, como decir que, tanto en lo real como en el cuadro, la perspectiva lineal —con la ayuda eventual de la perspectiva «atmosférica»— permite la percepción de la profundidad y que, en sus diferentes formas, es incluso el único factor que permite percibirla idénticamente en la realidad y en el cuadro.

Hay aquí dos maneras de continuar y veo claramente que debo ante todo liquidar la primera si quiero interesarme por la segunda. Lo que acabo de enunciar parece, en efecto, una enormidad si se relaciona con lo que —al menos en Francia— se había convertido hacia 1970 en un punto de doctrina obligado, a saber, que la *perspectiva artificialis* de Brunelleschi y de Alberti no era el descubrimiento de una ley natural, sino una invención puramente artificial. Y que era, además, demasiado coincidente con la emergencia multiforme del humanismo burgués como para estar exenta de cualquier marca ideológica. Esquematizo, pero no mucho, unos argumentos de Marcelin Pleynet, de Jean-Louis Comolli o, incluso —parcialmente— de Stephen Heath. Decir que el cuadro se parecía realmente a lo real se habría acogido entonces indudablemente como puro horror y se hubiera tratado vigorosamente como tal. Aquí no puedo menos que lamentar por mi parte el abandono prematuro de la discusión sobre las relaciones de la técnica con la ideología tras los famosos artículos de Comolli.

La perspectiva, indudablemente, es una técnica. Bazin había resaltado muy lúcidamente su automatismo que él comparaba —nada menos— con el automatismo fotográfico. Pero yo estoy cada vez menos convencido de que, en el curso de la historia de la pintura, su valor ideológico dominante haya sido «burgués». Con seguridad no fue así en el Renacimiento, como he mencionado ya de paso a propósito del «rayo central» de Alberti; sería fácil proseguir si consideráramos especialmente la importancia del neoplatonismo a finales del Quattrocento.

No estoy en el fondo lejos de pensar que la perspectiva como «forma ideológica», como forma cultural de la «ideología del tema centrado», fuese

una comodidad de pensamiento, y no otra cosa, del tercer cuarto del siglo XX. Panofsky, al que tantos se refieren habiéndolo leído sólo a medias, decía sin embargo algo muy distinto al definir la perspectiva como forma simbólica. Añadía —siempre se olvida— forma simbólica de nuestra experiencia del espacio. La perspectiva sería en él, en cuanto a nuestra relación con el espacio, lo que en Cassirer (cuyo concepto reitera Panofsky) es el mito en cuanto a nuestra relación con la naturaleza: una transposición que, aunque «simbólica», conserva una relación esencial, transhistórica, con lo real.

El largo párrafo precedente es todavía demasiado breve para tratar verdaderamente la cuestión y, además, si bien se ha abandonado la discusión frontal de la ideología y de la técnica, otros trabajos mejor documentados han mostrado ya que el cine había producido prácticamente toda clase de variantes —algunas casi «chinas»—, de «la» perspectiva y, más fundamentalmente, que es en las normas estilísticas —antes que en el aparato— donde se inscriben los efectos ideológicos, el centrado, por ejemplo, recién evocado.

Pongamos, pues, en la puerta, el debate sobre la perspectiva —ya volverá a entrar por la ventana— y regresemos al principio, a la verificación más o menos empírica de la verdadera contradicción perceptiva que alimenta el cuadro, ya que se pone en condiciones de igualdad el espacio «tridimensional» representado y el espacio realmente bidimensional de la tela. Esta contradicción y esta casi competición entre dos tipos de percepción *a priori* incompatibles es exactamente lo que designa la noción —propuesta por Maurice Pirenne— de «doble realidad» perceptiva de las imágenes. *Doble* realidad, puesto que el ojo percibe al mismo tiempo el espacio plano de la superficie de la tela y la vista parcial de un fragmento de espacio «en profundidad», producido, entre otros medios, por el empleo de la perspectiva. *Doble realidad* puesto que uno y otro de estos espacios se perciben realmente, y hasta cierto punto, como reales.

Esta situación doble es, en toda lógica, una situación imposible. Ahora bien, como todo el mundo sabe que mirar una imagen no es, a pesar de todo, muy difícil —hasta el punto que su aprendizaje es casi instantáneo—, hay que concluir forzosamente que, como regla general, el ojo *elige*. La hipótesis de Pirenne es que, si bien es perfectamente posible elegir el mirar la superficie de la tela, esta elección es rara, cultural, necesariamente deliberada; la elección «natural» es la de percibir el mundo tridimensional de la imagen. Esta hipótesis es razonable: excepto los pintores o los aficionados al arte, que evalúan las pinceladas, una imagen se mira por lo que representa.

Pero lo más sorprendente es la torsión suplementaria que Pirenne impo-

ne a su teoría: si vemos el mundo tridimensional figurado en la imagen, no es —dice— que se olvide ni se relegue la realidad bidimensional de la tela, sino que, por el contrario, se la continúa percibiendo «en alguna parte» y secundariamente. Más aún, sería *gracias* a esta percepción mantenida en sordina como el sistema visual tendría esta facultad, fácilmente verificable en cualquier museo, de «corregir» automáticamente, inconscientemente, las distorsiones geométricas que, en buena lógica, deberían producirse cuando se mira un cuadro, o una foto, o una película —y bien sabe Dios si es frecuente el caso en las películas— desde un lugar que no es ese punto único previsto por la construcción en perspectiva.

¿Por qué, por ejemplo, el cuadro o el icono de Cristo nos «sigue» con la vista? ¿Por qué el calzado parece «apuntar» siempre en nuestra dirección? ¿Por qué, en general, no se ve lo pintado sino *de frente*, aunque se sitúe uno oblicuamente? La realidad tridimensional se resiste, insiste y parece no querer desaparecer (hasta cierto punto —cuantificable además—, el de la anamorfosis): porque el sistema visual nunca olvida que trata con una doble realidad. La pintura, por otra parte, tiene mucha más latitud que la foto y el filme en su juego entre los dos espacios de realidad, puesto que, en la medida misma en que la sugestión de la tercera dimensión es en ella más indirecta, más convencional, la pintura no está obligada a producirla «de repente» ni toda entera. Así que dispone, mucho más fácilmente que el filme, del registro de la *ironía* visual: véase el manierismo, véase el surrealismo.

Me queda esto que confesar: Pirenne, de hecho, no pretende que se *perciba* la realidad bidimensional de manera secundaria. La expresión que utiliza, algo más difusa, remite sobre todo a un orden distinto de la simple percepción. Para el espectador del cuadro, la superficie de la tela sería objeto de una *subsidiary awareness*, de una «conciencia subsidiaria». Lo que esta teoría nos dice, por consiguiente, es que el espectador conecta principalmente con el espacio ilusorio de la representación; pero que esto sólo es completamente posible si conserva al mismo tiempo —y subsidiariamente— conciencia de los medios de esta ilusión. Está claro, pues: si los ha aceptado de antemano.

Dicho de otro modo, la ilusión espacial está siempre ahí, pero a condición del mantenimiento de un saber sobre ella. Y dicho aún de otro modo: en ese punto preciso de la representación del espacio, lo que se encuentra como invertido es todo el discurso de la transparencia: el espectador no cree en la realidad de lo que ve, *a pesar* del saber que pudiera tener sobre su escasa realidad, sino *a causa* de ese saber. Naturalmente que fuerza un poco las cosas, y hablar de «saber» en relación con la *awareness* de Pirenne es un segundo deslizamiento, esta vez abusivo. Por otra parte, todo esto, repitámoslo, no es válido sino en razón del carácter visual, perceptivo, del espacio y, especialmente, fuera de toda consideración del efecto-ficción.

Termino. La percepción del espacio representado descansa, como acabamos de ver, en la aceptación de algunas convenciones: las vinculadas a la perspectiva, incluido su corolario «atmosférico», pero también el uso eventual de líneas para representar los contornos de los objetos. O bien la presunción de que la luz, salvo fuente visible en la imagen, siempre viene de lo alto. O la codificación, más localizada históricamente, de los contrastes de colores. Ahora bien, todas estas convenciones son eminentemente aceptables porque derivan todas de una sistematización de lo real visible que se opera ya en la percepción «natural».

Lo que retendré, pues, es que, en una representación, el espacio se «percibe» siempre con tal de que ésta implique un mínimo de esas «convenciones naturales». Al decir «un mínimo», planteo —evidentemente— otro problema, el de la *calidad* del espacio así aprehendido: ni la pintura ni la fotografía producen en efecto *todos* los indicios de profundidad a la vez y, entre los que se producen, puede haber aproximaciones, «faltas» de perspectiva por ejemplo o —peor toleradas— faltas de iluminación. El cine comete otras faltas, algunas masivas: representar el mundo en negro/gris por ejemplo.

En esta materia, la regla de los psicólogos es sencilla: cuanto menos numerosos y cuidados sean los indicios de profundidad, más tendrá que poner el espectador por su parte, mayor será la importancia de la famosa *holder's share*, la parte del espectador de que habla Gombrich. Esto, por otro lado, no significa en modo alguno que una representación menos completa o menos afinada, haya de ser necesariamente peor aceptada: la reacción del espectador, su creencia o su juicio de aceptabilidad dependen también, y sin duda prioritariamente, de las convenciones culturales, ideológicas, estéticas, e incluso estilísticas, que le son propias.

Se sabe que ésta es también la tesis —me atrevería a decir que absolutamente relativista— de Gombrich: el efecto de lo real global depende mucho más de las convenciones y de las expectativas relativas al realismo, que de la perfección intrínseca de los efectos de realidad parciales. Conocido es el ejemplo, para nosotros bastante inaudito, de la estupefacción que sintieron los espectadores de Giotto, sobrecogidos por el realismo *true-to-life* —la vida misma— de sus pinturas: es que lo juzgaban según la vara de medir de Cimabue.

Un espacio como éste se percibe, pero percibir no es un proceso ingenuo. La percepción más banal —y *a fortiori* la percepción de la obra de arte— están siempre informadas por esquemas mentales y perceptivos: el espacio representado se percibe a la vez en virtud de «mecanismos» perceptivos inconscientes, basados en las similitudes del tipo «reglas de Leonardo», y en virtud

de presupuestos mentales, intelectuales, pero también afectivos (religiosos, ideológicos, etc.)

La lógica de mi propio programa es, pues, evidentemente, la de llegar ahora a lo que el espacio es, no ya para el ojo, sino para el espíritu. Y, puesto que el espíritu nunca está separado de las raíces culturales, de las grandes construcciones imaginarias que cada época privilegia y socializa, hablaré resueltamente de *fantasmas del espacio* (los *fantasmas* lo son también en el otro sentido: lo que vuelve sin cesar, lo que obsesiona).

En rigor, como se ha visto, hay dos sentidos del espacio: el espacio kinestésico, el del tacto y el movimiento, infinito, isotropo, homogéneo, tridimensional —cuyo modelo riguroso es el espacio cartesiano—, y el espacio visual, no infinito, no isotropo, no homogéneo, y cuya tridimensionalidad es imaginaria; su modelo geométrico es dudoso y es precisamente en su búsqueda en la que se empeña ante todo el fantasma.

Ya hemos encontrado en este tema a Arnheim, su libro sobre los poderes del centro y su postulación de que el espacio visual es centrado. Sería el más sencillo de los fantasmas: el espacio se define por estar alrededor de nosotros, que lo centramos perpetuamente. De este espacio centrado, el modelo no desborda —por lo que es el más sencillo— la geometría euclidiana. Un grado más y este espacio que rodea un centro se hará esencialmente *hueco*. Hay aquí, a decir verdad, un guión tan recurrente que es la base de casi todos los fantasmas espaciales.

Apoiado en datos de la psicología experimental y en una rápida digestión de las geometrías «no euclidianas» de principios de siglo, Pierre Francastel se provee así de un modelo «bolsa de viaje», en el que conviven bastante improbablemente la aprehensión infantil del espacio, el cubismo, el estilo gótico internacional y la topología. De ordinario más riguroso que su lejano discípulo, el mismo Erwin Panofsky ha cometido en este punto su mayor error con el famoso argumento de su libro sobre la perspectiva, según el cual, al ser curva nuestra retina, nuestra percepción del espacio obedecería a una geometría curva. Esto explica, dice Panofsky, algunas discrepancias observadas aquí o allá en el empleo de la perspectiva lineal —inadecuada, pues, para traducir un espacio «curvo»—, y el que ciertos artistas y ciertas épocas hayan intentado corregir intuitivamente este defecto.

Se sabe bien de dónde procede este error de Panofsky. E importa poco; lo esencial no está ahí, pues es fácil mostrar —y varios autores lo han hecho— que ese razonamiento carece de base porque cae en el «error retiniano», que consiste en creer —contra las sin embargo antiguas autoridades de Descartes y de Helmholtz— que se ven las imágenes retinianas propias. Y por otra parte, eso no arruina en modo alguno la teoría panofskyana: el que la perspectiva lineal sea más o menos adecuada no le impide desempeñar su papel de «forma simbólica».

Llego finalmente, siempre sobre la base del guión del espacio hueco, al fantasma más consistente: el que —elaborado hacia finales del siglo XIX y en el campo de la historia del arte— reitera la idea del hueco para completarla con otra. En el espacio vacío algo se destaca (visualmente): son los objetos, y nuestra visión conoce así dos regímenes según se centre en lo que se aleja de nosotros y se ahueca —el espacio— o en lo que apunta hacia nosotros y se ofrece —los objetos.

El iniciador de este fantasma, el escultor alemán Adolf Hildebrand, escribe resueltamente en 1893 que: «Estos dos medios de percibir el mismo fenómeno, no sólo tienen una existencia separada en nuestras facultades de la vista y el tacto, sino que se encuentran unidas en el ojo». El ojo ve, pero también *toca*: hay en la *visión* percepciones ópticas —puramente visuales— y percepciones hápticas —visuales-táctiles—, doble modo que responde, además, a otra división, entre *Nahsicht* (la visión de cerca, la visión corriente de una forma en el espacio vívido, en el que puede uno acercarse y tocar) y *Fernsicht* (la visión de lejos, la visión de estas mismas formas según las leyes específicas del arte).

Encuentro interesante este fantasma. Ante todo, por su impresionante genealogía. Directamente influido por Hildebrand, Riegl lee la antinomia de los principios estilísticos latinos y germanos del Bajo-Imperio como la oposición entre háptico y óptico; en Wölfflin es el arte clásico y el arte barroco lo que distingue el mismo paradigma. Worringer, a su vez, toma de Riegl otra pareja, lo óptico griego y lo háptico egipcio; y, en una fecha reciente, Henri Maldiney es quien ha reactivado la idea, luego Gilles Deleuze —a propósito de Bacon— e, incluso de lejos, Pascal Bonitzer a propósito del primer plano... Y, seguramente, olvidado a otros.

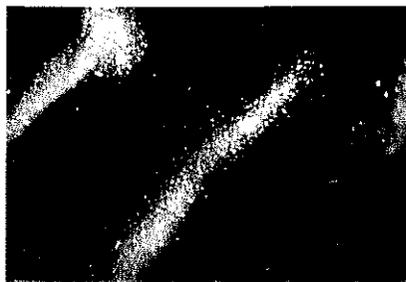
Seguidamente, esa pareja próximo/lejano (y sus variantes cóncavo/convexo por ejemplo, como en el fantástico *Rodin et Rilke* de Eisenstein) parece tan apta para dar cuenta del tratamiento del espacio en tantísimas obras de arte, que casi se comprenden los sucesivos entusiasmos, *a priori* algo extraños, por la metáfora del tacto visual: una metáfora crítica inagotable, pues, ¿quién no ve que los pintores de lo óptico —Lorrain, Velázquez, Corot— no son los pintores de lo háptico —Masaccio, Rembrandt, Bacon?

Esto es tan tentador que se ha querido leer —abusivamente sin embargo— toda la historia de la pintura desde Giotto a Picasso como una vasta deriva de la visión entre cercano y lejano. Otra tentación: extenderla al cine —en el recurso a los grandes espacios en el cine «del Oeste», en las fugas vertiginosas hacia el fondo del espacio; y en el volumen palpable e íntimo de los rostros en primer plano, en las figuras de granito que nos ofrecía el cine mudo—, aunque sé bien que, a fin de cuentas, lo que se impone en el cine es casi siempre lo óptico. Pero, ¿quién negará que lo háptico vuelva a él a veces, y violentamente?

ÓPTICA. HÁPTICA

Todas las tácticas son posibles; el espacio puede escapar y ahuecarse, la pantalla se ondulará a veces como una duna bajo el viento, o serán redondeces o protuberancias lo que se nos lanzará ante los ojos.

«Así es como, tanteando una forma con las manos, el ciego se basa en su molde plástico para conocer lo que de él necesita. Aunque, en un estadio más perfecto, el movimiento del ojo "recorriendo" un objeto sea un proceso absolutamente idéntico de tacto por relieve inverso» (Eisenstein).



Fotograma de Jerry Lewis, *Las joyas de la familia* (The Family Jewels, 1965); fotograma de Resnais, *Hiroshima, mi amor* (Hiroshima, mon amour, 1959); fotograma de Eisenstein, *La línea general* (Staroe i novoe, 1926-1929).

En resumen, ¿no procede el éxito de este guión de que afecta fácilmente a cosas esenciales? Sería en el fondo la manera más elocuente —la expresión «tacto visual» crea imagen, es de mayor impacto que la oposición casi clínica entre kinésico y visual— de tomar conciencia de la profunda anomalía que representa un punto de vista fijo. La visión normal no supone un punto de vista sino un desplazamiento constante, la confrontación de la vista con el movimiento; detenerla es entrar en el juego del artificio, aceptar ese juego y saber por tanto simultáneamente —incluso sordamente— algo de la subjetividad de la mirada centrada. Y que un fantasma disfrace un saber no debería extrañar a nadie.

En cuanto al guión fantasmático mismo, su deriva sería necesariamente inacabable si no existiera siempre el recurso de reconducirla a su tope natural: la superficie —del cuadro o de la pantalla—, primero y último dato material que nunca se olvida. No es que la superficie no suscite, por otra parte y a su manera, otros fantasmas; volveremos algo más tarde a lo que fue uno de los *leitmotiv* del pensamiento pictórico desde Cézanne a las vanguardias abstractas: la idea de que la superficie de la tela está dotada —casi orgánicamente— de una vida propia, que está *viva*. Pero es justamente un fantasma que no puede tomar cuerpo sino en la abstracción, y que ha vivido siempre como una pequeña máquina de guerra contra la representación y la carga diégetica, incluso en el cine.

De modo que, ante la imagen representativa, es difícil *sujetarse* verdaderamente a la superficie, investirse en ella como se haría en el espacio. En este sentido, apenas veo otro ejemplo que el asombroso de Henri Vanlier por obsesarse en ver la fotografía como una película infinitamente delgada, como una superficie totalmente privada no sólo de profundidad, sino de grosor. Y aún ese fantasma no desprovisto ciertamente de poder evocador —es lo propio del fantasma— depende ante todo, me parece, de que Vanlier no considerara realmente sino un cierto uso, privado, de ciertas fotos, y de pequeñas dimensiones: en una foto ampliada sobre una pared, se nota el grano, la textura del soporte, crea cuadro, no hay ya «infinita delgadez» que valga.

Por otra parte, cualquiera que sea el caso de la fotografía, el espacio pictórico por su parte apenas escapa a su dualidad, a su duplicidad. En cuanto al espacio fílmico —forzosamente más complejo— es eminentemente flexible en su relación con la profundidad y con la superficie: ahondado en un instante, puede proyectarse en el instante posterior como violento saliente —no en vano se reitera tanto su comparación con el espacio arquitectónico—; los fantasmas del espacio —del espacio «puro»— no lo afectan sino localmente.

Así que, finalmente, hay que llegar a lo que es plenamente el espacio de la representación: un espacio más globalmente captado, un espacio, sobre todo, del que nunca se evacuará ya, como se ha hecho hasta aquí, la carga narrativa y la construcción de una diégesis.

Representación. Palabra-cajón de sastre que vehicula un equipaje considerado como cada vez más embarazoso, palabra sentida a menudo como obsoleta, desacreditada, algo que desconstruir o que borrar. Pero que no se puede escamotear para nuestro propósito: la pintura, el cine, el siglo XIX y el teatro que vamos a agregar aquí. Limitémonos primero a lo esencial: según la etimología y todos los usos que nos interesan, «representar» es: o bien «hacer presente», o bien «reemplazar», o bien «presentificar», o bien «ausentar»; y de hecho —siempre— un poco ambas cosas, puesto que la representación, en su definición más general, es la paradoja misma de una presencia ausente, de una presencia realizada gracias a una ausencia —la del objeto representado— y a costa de la institución de un sustituto. Artefacto plenamente cultural, basado en convenciones socializadas que rigen su campo y su naturaleza, ese sustituto siempre es *fabricado*, lo delimitan la técnica y la ideología: creo que hoy nadie imagina ya que una representación sea en ningún aspecto una copia del objeto tal cual y ni siquiera de uno de sus aspectos. Y lo verdadero de la percepción lo es aún más, *a fortiori*, de la representación: no está basado en la analogía, sino en lo que Nelson Goodman llama la «denotación».

Decir que la representación es una denotación es decir, ni más ni menos, que utiliza un objeto o un acto presente para producir una experiencia que se refiere a una *cosa distinta* de ese objeto. Es recordar, pues, que no hay representación —por «distanciada» o «desfamiliarizada» que se quiera— que no apunte a evocar otra cosa que al sustituto en que se materializa o, como dice Goodman, a denotar algo. Abandonemos, por otra parte, la interrogación filosófica frontal a lo Goodman: el que la representación «sea» depicción o denotación no es absolutamente capital aquí. Lo que quiero subrayar es la importancia, incluso la prioridad psicológica —en la representación— de lo representado.

Esta idea no es, probablemente, sino una semievidencia y, si hay que insistir en ello, es sólo en la medida misma de los esfuerzos emprendidos desde hace decenios, en el arte y en su teoría, para alejar ese denotado, para enjaularlo o, en su defecto, re-marcarlo (marcarlo como peligroso, engañoso o, incluso, infame. ¿Cómo olvidar la desconfianza aterrada de la «viscosidad» representativa que marcó los años sesenta?) Espero ser claro: no se trata de borrar de un plumazo las obras que han intentado este distanciamiento —son el tejido mismo de *nuestra* modernidad—; ni siquiera se trata de pretender reducir esta distancia a veces productiva, sino sólo de recordar que, por lejano y debilitado, por fragmentado y desconstruido que sea, ese denotado de la representación sólo desaparece con la representación misma.

Puesto que ahora quiero hablar un poco de teatro, es esta pregunta la que, ante todo, me gustaría plantear: ¿Qué representa la representación teatral? Pregunta monumental, desde luego, la misma de la «teatrología» y que justificaría tratados voluminosos. Me decidiré, pues, por una idea muy sencilla,

no muy original acaso, y que consiste en explotar ese eterno e infernal escollo, la dualidad del objeto-teatro: escrito y hablado, fijo y variable, repetible y único a la vez. Propondré así distinguir dos operaciones en la representación teatral.

En primer lugar, la transformación de un texto en un conjunto de objetos y de acontecimientos materiales: primera operación ya compleja en sí misma, implica a la vez la *cita* literal de los diálogos del texto y al menos la traducción, en forma de depicciones, de las demás indicaciones contenidas en el texto (o sugeridas por él). Se encontrarán, evidentemente, una multitud de excepciones a un enunciado tan general. Esta primera operación puede, por otra parte, faltar totalmente o carecer de objeto en los teatros de improvisación. Puede sobre todo retorcerse infinitamente puesto que los textos —sobre todo los más clásicos— son aquí más o menos «adaptados», cortados y cambiados, con mayor frecuencia de la conveniente. Véase en ese proyecto confesado de refundición del texto, la carnicería de *Lorenzaccio* o de *Romeo y Julieta* por Mesguich en el marco de su «biblioteca imposible».

Pero, en cuanto que designa el momento en que el texto se transforma en presencia, esta operación es la más consustancial con el teatro mismo, la que provoca las discusiones y suscita las polémicas. Piénsese en el primer ejemplo que se presente —digamos el traje— y en la pequeña revolución que fueron las primeras representaciones de *Orfeo* o de *Agamenón* en traje actual.

Se precisa seguidamente una segunda operación que haga visibles esos objetos y esos sucesos, que haga de ellos *vistas* para los espectadores en función de un cierto lugar, y de modo más general de un cierto dispositivo. Esa operación es tan compleja como la otra, y la historia del teatro la ha diversificado igualmente hasta el punto de que, a veces, también ella se ha ausentado, o debilitado cada vez que el lugar del espectador es indiferente o casi: desde el teatro de bastidores al *Orlando furioso* de Ronconi y sus vástagos mnuehkinianos. Pero, por regla general, se trata de mostrar, de encontrar ángulos, puntos de vista, de constituir imágenes: de fabricar representaciones en un sentido que está mucho más cerca de las artes plásticas, cine incluido.

Ahora bien, si la acción —tal como la primera operación la construye— se despliega en general horizontalmente, la visión que de ella propone la representación teatral se organiza casi siempre —para el espectador— en una verticalidad imaginaria: los escenógrafos y los coreógrafos, saben que un gesto, un desplazamiento, se deben referir —bajo pena de fallar en la expresividad o incluso en la comprensión— a su percepción «proyectada» para un cierto punto de vista.

Aquí es —me parece— donde podemos empezar a recuperar el cine, y seguidamente la pintura. El filme representa un mundo imaginario, que él prescientifica para nosotros bajo las especies de un sustituto, de un significante a su vez «imaginario». Ahora bien, por lo que casi siempre se interesa la teoría de la representación en el cine es por el estadio final, aquel en que una *vista* se ofrece al espectador.

Cine y teatro: el tema es tan antiguo como el mismo cine y —desde las primeras tentativas de definición de una especificidad fílmica— el teatro hace aquí el oficio de botador, no —como será el caso a la llegada del sonoro— a causa de su carácter excesivamente oral, no visual, sino también porque fija la vista en el marco —considerado estrecho— del escenario a la italiana. En su *Historia del cine*, Jean Mitry se hace eco todavía de ese sentimiento de que el cine primitivo hace estallar el espacio, lo libera.

Pero, inversamente, la teoría del cine, al discutir los efectos de creencia, pondrá —en Metz, en Bonitzer— la representación cinematográfica y la representación teatral en paralelo en cuanto «proyecciones» de una vista para un espectador. Dicho de otro modo, en todos estos casos (que no son los únicos, pero que forman el mayor bloque de la comparación cine/teatro), es en cuanto vista enmarcada y vertical como en lo esencial se convoca la representación teatral.

Exagero las cosas para provocar mejor el sobresalto: asignar ese papel al teatro, incluso en una comparación algo general y abstracta, es tomarlo en su forma extenuada, prescindiendo de los esfuerzos reiterados del teatro moderno por pulverizar el escenario a la italiana y desplazar el lugar de la expresividad siempre en favor de la interpretación, de la acción. Por otra parte, tal comparación de la reflexión sobre el filme, hecha *a partir del filme*, atestigua ante todo una dificultad de esta reflexión para pensar precisamente este espacio de la acción y del trabajo interpretativo, esta colección de acontecimientos de los que he hecho primer estadio de la representación teatral y de los que, en último caso, debe haber una correspondencia en el filme.

Críticos y cineastas lo han entendido bien después de todo: desde Bazin, promotor de la astuta noción de «cine impuro» y defensor de *Los niños terribles* (*Les enfants terribles*, 1949) hasta Rivette, gran ilustrador de un cine de actor y de la improvisación programada, o a Rouch, que no hace teatro tan visiblemente, pero que trabaja con igual eficacia para cuestionar la estética del «plano bello».

Lo que finalmente evoco no es muy complicado: antes de organizarse como vista, marco, o imagen, el filme exige que se organice una verdadera representación (en el sentido n. 1), que en un plató se le ofrezcan unas acciones, unas realizaciones. Poco importa que el lugar de estas acciones sea el estudio o el aire libre: el filme ofrecerá su representación (en el sentido n. 2). Lo desee o no, el filme reproduce lo que ha sucedido en el rodaje (Eric Roh-

mer: «Todo gran filme es un documental»), es decir también, las más de las veces, la traducción reglada de un texto preexistente.

¿Quiere esto decir que el cine tiene dos modos de representar lo real, uno que vendría del teatro y otro de la fotografía? Esta tesis, que se encuentra en Kracauer, por ejemplo, es algo brutal y sólo la explico para hacer resaltar lo que falta masivamente en la concepción de la representación fílmica como vista: *la puesta en escena*. Ya está dicha la palabra.

Antes de llegar a ello, un último rodeo, esta vez por la pintura y para señalar ante todo —también aquí— una forma de teatralidad.

No conozco teoría general alguna de lo teatral en la pintura —aunque se haya señalado a menudo la incidencia de determinadas formas de teatro sobre ciertas épocas de la historia de la pintura— y no pretendo ofrecer una sino bajo esta forma muy reducida. La representación en pintura está también desdoblada: entre la actualización, ilustración de un suceso imaginario, de una historia —tomada o no de la Historia, pero ya contada previamente en un texto—, y la elección y organización, sobre este suceso, de un punto de vista que permita figurarlo. Pretendo, en resumen, localizar en ella lo que pudiera ser eco del desdoblamiento de la representación tal como se ostenta en el teatro.

Soy muy consciente aquí del riesgo de parecer banal y, lo que es aún peor, inútilmente regresivo. Alimentados en credos pictóricos del siglo XX, nos parece indiscutible que pintar es trabajar un material para hacer de él una materia pictórica; transformar los pigmentos en valores —no olvidamos la fórmula de Maurice Denis. El mismo redescubrimiento reciente de los *pompieri* no rehabilita la anécdota; hace de ellos más bien definitivamente un subgénero encantador, pero digno de *petits maîtres*. Ahora bien, no es evidentemente el tipo de relación que el cuadro mantenía —antes de 1800 en todo caso— con la escena pintada. Que tome por objeto el texto sagrado u otro, el cuadro era ante todo depicción, encarnación, puesta en escena de ese texto y seguidamente —sólo seguidamente— su mostración.

La pintura como drama: he aquí, por ejemplo (del mismo museo y casi de la misma época, alrededor de 1600), el *Martirio de San Erasmo* de Poussin, el *Martirio de San Esteban*, de Vasari, el *Entierro* del Caravaggio. Acontecimientos de la Historia santa de sentido inmutable, de *lectura* única, se les encarna en figuras. Elección del pintor: ¿serán viejos, jóvenes, barbudos, o lampiños? ¿Tendrán aspecto de contemporáneos? ¿Se querrá hacer de ellos más bien «antiguos»? Etc. (Y las vestiduras, y el decorado.) Y se da además un punto de vista particular sobre estas figuras, una vez convenientemente dispuestas. En el Caravaggio, el ojo —iba a decir *la cámara*— se coloca muy bajo, a los pies de los figurantes, casi en la fosa a la que va a echarse el cadáver. Resultado: se nos provoca, parece que ese

cuerpo va a cuernos encima y lo sentimos en su desnudez y en su miseria.

En Poussin, la retórica del punto de vista —igualmente fuerte— es diferente: no estamos de frente, sino en un ángulo que toma como al sesgo toda la escena según su diagonal, y todo el sentido se constituye por oposición entre el plano inmediato (cuerpo dolorido del santo) y el plano de fondo (los ídolos que manifiestamente él se ha negado a adorar), unidos por el gesto vigoroso e inequívoco del sacerdote o magistrado que dirige las operaciones y se agota en un vano esfuerzo de conversión o de convicción.

Este teatro de la pintura podrá ser menos grandilocuente, y hacerse incluso francamente intimista, a medida que aparezcan el sentido y preocupación por el individuo y el sentido de la naturaleza en ese medio siglo que va del rococó al *Sturm und Drang* y que tan acertadamente ha analizado Michael Fried.

La pintura como drama, pero —por supuesto— no del todo como teatro. Sólo el teatro tiene el poder de *citar* el texto y de movilizar cuerpos reales; la pintura no tiene sino modelos, sólo puede plasmar, traducir. Consecuencia: la depicción compensará, a veces excesivamente, esta ausencia de lo oral y de la corporeidad, será más «elocuente» que el natural y por tanto más enfática y más asertiva. En la figuración no hay lugar para la ambigüedad ni para la duplicidad de los sentimientos o de las expresiones: véase el sintomático tratamiento de las figuraciones del traidor, de Judas.

En relación con los croquis realistas —incluso francamente documentales— que realizan previamente, los pintores idealizan, condensan, combinan —como Eisenstein o Godard, no es difícil encontrar montaje en la gran pintura representativa—, intentan mejorar los modelos en dirección a una figura ideal requerida por el texto. Por otra parte, con su exigencia de representaciones *más condensadas, más cercanas al ideal*, la estipulación jdanoviana dice, como quien no quiere la cosa, de toda pintura de «istoria».

En cuanto al segundo estadio, la elección del punto de vista, es *a priori* tan libre en pintura —dentro de los límites impuestos por la demanda social—, que ésta derrotó totalmente desde hace mucho tiempo a la frontalidad de principio en el escenario a la italiana. No insisto sobre los ejemplos de descentrado, de desplazamiento incesante del punto de vista —especialmente en el Cinquecento— que ya introduce en el capítulo precedente. Puesto que se ha citado varias veces la escena canónica de la Anunciación, compárense simplemente las de Botticelli o de Lippi (punto de vista bastante distante, frontal, muy teatral) con las del Tiziano menos de un siglo más tarde (punto de vista desplazado, que introduce una perspectiva entre el ángel y la Virgen, etc.). No es evidentemente en este terreno donde la comparación de la pintura con el teatro puede revelar gran cosa y está claro, en cambio —en estricto paralelismo con lo dicho del cine—, que pretendo también atraer la atención sobre lo que en la pintura implica su parte de *puesta en escena*.

Puesta en escena en cine, en pintura: llevar algo al escenario para mostrarlo (los dos tiempos de la representación teatral), aunque —en el cine y sobre todo en pintura— estos dos tiempos se producen en un mismo acto, estando ya presente el segundo en las opciones del primero. La puesta en escena cinematográfica se parecería a la de un cuadro, y su común libertad de punto de vista las alejaría del teatro, pero el teatro sigue siendo el modelo primero del «llevar a la escena», del *escenario* —del espacio escénico, del espacio representado.

Al principio está la *skêné*, somera construcción de madera en medio del área de interpretación, en ese teatro tan extraño que es el teatro griego. En su sentido actual la escena sólo es una serie de deslizamientos metonímicos en relación con ese *etimón*: el tablado, el área de interpretación, el lugar imaginario en el que se desarrolla la acción diegética y —finalmente— la acción misma en cuanto parte de una acción más vasta. Doble definición espacial y temporal que constituye sólo una y que designa un episodio único, condensado en un tiempo continuamente descrito, y que designa ante todo en el fondo la unidad de acción de la que derivan —en el teatro clásico— las otras dos «unidades».

Si el escenario es primero una construcción, una *skêné*, la escenografía es al principio el arte de dibujar en perspectiva esas construcciones, y en general, todos los lugares habitables. La *scaenographia* no nos ha llegado sino a través del teatro: es que —cuando se redescubre— este arte sirve esencialmente para pintar los decorados de un escenario a la italiana. Arte de adornar el teatro, arte de plantar los decorados, pero pronto, también, «las representaciones mismas, los objetos representados, la escenografía de un palacio y de sus jardines» (Littré): la instalación de «decorados naturales».

¿Por qué este rodeo por la etimología? Primero, para intentar perdernos un poco menos en la jungla de significaciones más o menos implícitas y más o menos salvajes de que se han revestido estos dos términos en la literatura crítica de los últimos años, sobre todo a propósito del cine. Seguidamente porque no es obvio su trasplante a la pintura y al cine, sobre todo al cine. En el teatro, en efecto, y a pesar de su mutación desde hace un siglo, siempre hay institución de un lugar y de un tiempo teatrales, separados simbólicamente del espacio-tiempo del espectador: siempre hay unas *candilejas*, aunque sólo sea «en la cabeza». Pero, ¿y en la pintura? ¿Y en el cine?

Lo más fácil de discernir sigue siendo la escenografía. Por supuesto, ya no puede ser solamente la *graffia*, la fijación escrita de una disposición espacial. En el cuadro, la escenografía no es sólo la técnica perspectivista, sino ya la utilización dramática de la perspectiva, la manera en que las figuras y las acciones se sitúan en la arquitectura —y más ampliamente en el espacio— representado(a).

LA PUESTA EN ESCENA



Poussin, el *Martirio de San Erasmo* (hacia 1630); Caravaggio, el *Entierro de Cristo* (hacia 1603).

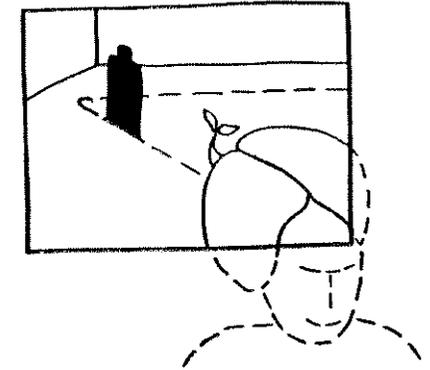
«Se elabora todo un nuevo lenguaje de los gestos, como del decorado. Se entra en una nueva edad del teatro, como de la pintura. (...) La cultura clásica construye el escenario que corresponde a su visión determinada del mundo. Considera al hombre como un microcosmos en el que se refleja, en su esencia, toda la aventura humana (...). El centro del interés está en adelante en el hombre, no en el sueño de Dios» (Francastel).

Pero, ¿y la puesta en escena? ¿Sería en la pintura algo distinto del drama de los *cuerpos*, de su tratamiento: de su maltratamiento, de su suplicio?

LA PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena de cine es *lo que no puede verse*.

Tratamiento de los cuerpos *en el espacio*, sin gesticulación. Cuestión de centro, de relaciones: encarnada en una dehiscencia, como quiere la *misan-kadr* eisensteiniana, en una ocupación, en un recorrido febril del espacio, como en Rivette, o en una toma de posesión más autoritaria y más apaciguada, como en Straub...



Eisenstein, esquema para la escenificación de la escena del asesinato en *Crimen y castigo* (*Crime and Punishment*, 1935); fotograma de Rivette, *La Religieuse* (*La Religieuse*, 1966); fotograma de Straub-Huillet, *La mort d'Empédocle* (1987).

Escenografía de un cuadro: en el libro que lleva ese título, Jean-Louis Schéfer —que no desconoce la latinidad— invertía en cierto modo la historia: el teatro había tomado de la pintura la escenografía (la *scaenographia* ha servido de mucho: entre otras cosas, para pintar los decorados murales de las villas romanas), y Schéfer lee en la perspectiva pictórica —en un cuadro de 1550— el retorno al teatro, una manera de incluir a unas figuras en un drama.

¿Escenografía de un filme? Aquí hay que optar: no incluir en ella, para permanecer lo más cerca posible del teatro, sino los decorados, la arquitectura; pero sería un sentido pobre. O, por el contrario, definirla como la relación espacial entre las figuras del drama y esas arquitecturas; pero se perdería la propiedad del término.

Entre estos dos males, los críticos que utilizan la noción han elegido generalmente el segundo. El término funciona mal en todos los casos, sigue siendo equívoco y creo que sin remedio. Si la escenografía teatral es en efecto una técnica, la escenografía pictórica por su parte no se concibe sino en relación con un modelo abstracto, el de la perspectiva. En el filme, la técnica movilizadora —la del decorado— no es visible, no tiene la presencia de la técnica teatral, mientras que la abstracción espacial no tiene en ella sino un modelo, el del espacio visible, el de la profundidad —del hueco del que se ha hablado—, en resumen, del escenario. Se haga lo que se haga, la escenografía, en el cine, nos devuelve la escena.

Pero, ¿y la escena, entonces? ¿No sería aquí lo inverso? La escena pictórica, unidad de lugar por la gracia única de la perspectiva —y además no sin arrepentimientos: la pintura ha sentido varias veces la tentación de volver a un espacio fragmentado, más escrito según el modelo del «gótico internacional»—, pero más que problemática unidad de tiempo y unidad de acción. No insisto sobre la condensación, el montaje que opera el cuadro narrativo-representativo. ¿No tendría en el fondo la pintura una escenografía sin escena?

Paradójicamente, la «escena fílmica» parece que es mucho más unitaria por ser mucho más unidad de acción —Metz lo había intuido perfectamente en su estudio de la segmentación—: más difícil de definir rigurosamente en el espacio que la «escena pictórica» —la unidad de lugar es en ella siempre insegura—, la escena fílmica no existe sino como bloque dramático y —sobre todo— como bloque imaginariamente infrangible. La escena también descansa en la prioridad imaginaria de lo denotado. Escenificar, en el cine, no corresponde a menudo a ninguna operación aislable. Apenas hay otro analista, aparte del loco de Eisenstein, que haya previsto esa posibilidad, con sus ejercicios en los que la *misansène* y la *misankadr* se engranaban, una sobre otra, con la seguridad de una delirante mecánica del sentido, reproduciendo literalmente así los dos tiempos de la representación que he abstraído —hace un momento— del teatro.

Pero en el caso ordinario nadie sabe de manera segura y universal lo que constituye la puesta en escena. La búsqueda en todo caso de una definición empírica ha fracasado aquí siempre. Se ha hecho entrar en ella, según los humores, tanto ciertos estadios de la adaptación del texto —los personajes, el decorado, el vestuario, la figuración de los lugares—, como la «composición dramática» —la manera de conjugar, de declinar las figuras en el espacio para alcanzar la expresividad máxima. En resumen, casi todo en el cine deriva potencialmente del arte de la puesta en escena.

No es extraño que se haya reivindicado este arte como la esencia misma —la parte más noble, incluso la única que realmente cuenta— del arte del cine. No se han olvidado las inflamadas declaraciones provocadas en todo un sector de la crítica francesa por esta reivindicación, desde los «hitchcock-hawksianos» a los mac-mahonianos. Ahora bien, acaso sea el mac-mahonismo el que, en su excesiva creencia en una pureza de la «puesta en escena», ofrezca aquí el más límpido de los modelos. Por ejemplo esto, en la voz de Michel Mourlet: «Si la concordancia de un gesto y un espacio es la solución y la conquista de todo problema y de todo deseo, la puesta en escena será una tensión hacia esa concordancia, o su inmediata expresión».

Habría que glosarlo todo, y el libro de Mourlet ayuda a ello: la puesta en escena es una *ordenación de lo real*, puesto que el cine «no está obligado, como las demás artes, a deformar lo real para expresarlo». La puesta en escena, pues, concebida como alma del cine, expresa lo real, pero *de modo inmediato*. Correlativamente, todo el arte del cineasta se reduce a dejar desarrollarse justamente un gesto en un espacio, porque esta concordancia es también la ley del mundo real: el mac-mahonismo es también una ética e incluso, lamentablemente, una política.

Me parece que ya empieza a verse aquí más claro. Mourlet da también el precepto metodológico fundamental siguiente: «Permanecer siempre ligado al centro». Estética del centrado y de la inmediatez, el cine clásico está, en efecto, realmente fundamentado en el cuidado mayor de no romper la escena; lo que en ella cuenta es menos el respeto a la realidad que el respeto a la escenidad. Y en todo esto se dibuja algo a través de la doble exigencia mantenida de la expresividad inmediata —sin más *medios* que los más naturales— y de la concordancia del gesto y del espacio. Algo que sería el deseo profundo de la puesta en escena: ocupar el espacio, acomodarlo y —más precisamente— paliar la incapacidad de lo visual para tratar el espacio reinyectando en él fantasmáticamente la presencia de un cuerpo.

Para los enfoques fenomenológicos, como se ha visto, el espacio es el reino de lo táctil-kinésico, la vista sólo ofrece sucedáneos de él; esta impotencia y esta separación excesiva con respecto a los cuerpos es la que quiere compensar la noción de puesta en escena. Por eso el macmahonismo no ha hecho sino sistematizar hasta el delirio el pensamiento de la pues-

ta en escena, y no puede dejar también de notarse su eco en la generación siguiente de los cineastas y de los críticos —incluso bajo las nuevas vestiduras de la «escenografía».

Lo dice, por ejemplo, en 1980, la pluma de Alain Bergala: «[...] el cine considerado desde el punto de vista de la escenografía, es decir como el arte de situar, simultáneamente, una *escena* cinematográfica (constitución y enmarcado de un espacio) y unas *figuras* en esta escena» (los subrayados son de Bergala); yo destacaría, además, *simultáneamente*. O, por supuesto, tenemos la definición por parte de Bonitzer del desenmarcado en Straub, Duras, Antonioni, Bresson, como *escenografía lagunar*, destinada a no resolverse nunca, a perpetuar una tensión; el cuerpo nunca reconciliado allí con el espacio. En sus estéticas más fuertemente constituidas, el cine está siempre en relación con una nostalgia del cuerpo: la «puesta en escena» *es* esta nostalgia.

La escena es desde entonces —en efecto— modelo, pero muy diferente del modelo perspectivo. No hay ni ciencia, ni cálculo, ni experiencia sensorial del escenario o —en último caso— habría que llegar aún mucho más lejos en el sentido de las hipótesis cognitivistas, en el sentido de ciertas teorías de la memoria. La escena es de entrada un modelo cultural —¿de qué podría ser «forma simbólica»?— y, si el cine nunca escapa a ella —siquiera sea según el modo del cuestionamiento o de la desconstrucción—, si un plano es siempre al menos el incentivo de una escena potencial —hay que *trabajar* para que ya no lo sea—, entonces es que, en la cuestión del espacio, la historia de la pintura y la del cine no son paralelas, sino que sólo pueden entrecruzarse interminablemente.

Conocido es, por otra parte, que el deseo del cuerpo que obsesiona al cine *via* modelo escénico ha adoptado —en pintura— una forma muy diferente: la presencia, evacuada poco a poco por la preeminencia de la vista, ha retornado a la tela, como explicaron Maldiney y —más polémicamente— Georges Duthuit.

También por todo esto, el cine *es* aún el siglo XIX en pleno siglo XX. Hasta alrededor de 1800, se asumía y se vivía en una relativa tranquilidad la doble realidad de las imágenes; a partir de la revolución fotográfica y de lo que la acompaña es cuando se vive en la desdicha y la mala conciencia. El deseo feroz en las vanguardias históricas del siglo XX de olvidar la profundidad imaginaria, de enfatizar la superficie —y sólo ésta— es el síntoma más llamativo de esta conciencia desdichada. Pero la ruptura de lo que hay que llamar un equilibrio —entre la profundidad y la superficie, entre el espacio y los colores del espacio— no ha terminado de vivirse como una pérdida.

Habría mucho más que decir aquí: la pintura parece no soportar ya el dispositivo escénico, el centrado representativo, desde el momento en que ya no

encarna un principio suprahumano —divino o monárquico—, sino la subjetividad, ese sujeto «libre» sobre el que Foucault recordaba que sólo era la consecuencia de una sumisión cada vez mayor.

En cualquier caso la representación pertenece ciertamente a nuestro pasado cultural y no es sencillo comprender la supervivencia que de ella ofrece el cine. Es la última de las artes, el último lugar en que todavía se juega algo de una dialéctica entre creencia, imaginación y percepción difusa del material: último relevo del teatro *en* la pintura.

El cine, o el último espacio imaginable.

6. Luz y color: lo pictórico en lo filmico

A estas alturas, la relación entre pintura y cine debería aparecer como lo que es: menos una semejanza entre cuadros y películas que un parentesco, a veces lejano y que quiere olvidarse, o que a veces, por el contrario, se pretende intensificar. La historia del cine, al menos cuando éste se ha hecho apto para pensarse como arte, no tiene su sentido pleno si se la separa de la historia de la pintura. Al mismo tiempo, cine y pintura no representan —no apuntan a representar— el espacio, el tiempo o la ficción, del mismo modo; no emplean exactamente para ello los mismos procedimientos.

Como acaba de verse, el cine se sintió pronto superior al teatro —de cuyo confinamiento «libera»— y también de la pintura, cuyos más rebuscados efectos realiza él sin esfuerzo desde Lumière. Esta superioridad, sin embargo, lejos de ser absoluta, ha seguido siendo siempre vagamente insatisfactoria. Una puesta de sol pintada es una impresión; filmada, se convierte en un insoportable cromo: se necesita el descaro de Godard para atreverse, en *Yo te saludo María* (*Je vous salue Marie*, 1984), a filmar con ingenuidad el sol poniente.

Es, pues, que, a pesar de todo, la pintura dispone todavía de algo más, de unos medios de acceder a una emoción, a un sistema de las emociones más directo, más seguro. Ese algo es lo más pictórico de la pintura, el color, los valores, los contrastes y los matices; en resumen, el campo de lo plástico. El

cine, limitado en este plano por la difícil gestión de su naturaleza fotográfica, no ha dejado nunca de desear igualar, copiar, superar en él a la pintura. Al querer hacer todo lo de la pintura y hacerlo mejor que ella, el cine ha provocado a lo largo de su historia incesantes paralelismos entre un vocabulario formal del material pictórico —formas y colores, valores y superficies— y un vocabulario —aún por forjar— del «material» fílmico. Lo fílmico ha querido absorber también lo pictórico.

En el apogeo del cine mudo —esos apenas quince años entre la invención de la expresión «séptimo arte» y la del sonoro—, la búsqueda de raíces es la preocupación permanente de los esteticistas del cine. Rechazo, con frecuencia violento, de las filiaciones con respecto a la literatura y el teatro; afiliación en cambio a la poesía (Epstein), a la música (Dulac, Gance), y por supuesto a las artes plásticas, tal es el ámbito ordinario de la definición y defensa de lo fílmico. El blanco y negro en especial inspira entre el cine y el grabado una frecuente comparación que parece hoy curiosa e improbable —pues las oleadas realistas después de 1930 devolvieron incesantemente el cine a sus orígenes fotográficos y «justificaron» de otro modo, en caso necesario, el blanco y negro (como color de la foto)—, pero era el más «natural» en 1925.

Al publicar en 1938 un libro de síntesis sobre la teoría del cine, Bruno Rehlínger da cuenta de las diversas tentativas de comparación entre filme y grabado, filme y grafismo (*Graphik*). El balance le parece todavía lo bastante equilibrado como para que, consciente de diferencias evidentes, conceda una gran atención a esa semejanza, cuya conclusión, para él, no es ante todo técnica (la diferencia esencial debida al movimiento), sino espiritual, estética: el filme sólo puede aludir al terreno de lo espiritual, mientras que el grabado es una especie de escritura.

Hacia la misma época se establece una relación aún más sólida entre el cine y la pintura en el campo de las vanguardias. Bastante curiosamente, es en alguien que niega cualquier especificidad al uno y a la otra, Moholy-Nagy, en quien es más constante la interferencia. Si su película *Film Foto Malerei* (1926) mezcla indistintamente filme, foto y pintura, es para promover mejor un arte cinético que los englobaría a los tres y los anularía definitivamente. La utopía de Moholy-Nagy, como se sabe, apenas sobrevivió: el *Licht-Raum Modulator* en el que trabajó de 1922 a 1930, fue a parar enseñada al museo. En cuanto a su *Lichtspiel* —«su juego de luces»—, aún tuvo menos fortuna: en 1925, la palabra *Lichtspiel* sólo se utilizaba ya en alemán para designar al cine.

Generalmente, el encuentro de las vanguardias plásticas y el cine ha tenido lugar en formas institucionalmente marginales: sólo en fechas muy recientes, y en el museo, han dejado de serlo. En ellas es sin embargo donde

más crudamente se han planteado los problemas. Por muy fechadas e incluso superadas que estén su reflexión y sus realizaciones, de Moholy-Nagy queda el concepto de pintura «absoluta»: aquella cuyo objeto está en sí misma, que no necesita objetos naturales porque su base es la acción —pensada como biológica— del color. El color, es, entre otras cosas, lo que sí actúa en las primeras películas de Ruttmann. El *Opus I* (1922) es una variación sobre unas cuantas formas, una variación —a veces íntima— en el límite de lo imperceptible, sobre colores, una gama azulada y una gama rosa-naranja-marrón. ¿Acción biológica? No podría jurarse, pero, desde luego, se ha buscado algo «puramente visual», a pesar de la anodina metáfora musical (¿vale la pena evacuar la ficción para caer en ese «sinfonismo»?).

Comparación no es razón. Esos filósofos que escrutan la capacidad del filme para competir con el grabado en el terreno de lo inefable, esos artistas que piensan haber alcanzado el *non plus ultra* de la «pintura absoluta» con formas coloreadas y un movimiento reglado, ¿no trabajan todos sobre la base de una gigantesca petición de principio? La comparación sería posible —y válida— porque cine y pintura son artes plásticas, porque comparten el mismo material visual. Pero, ¿qué sucede con el *material*?

Notemos enseguida en todo caso que —bajo la forma que acaba de evocarse— es una idea reciente. Unos pintores tan conscientes de trabajar en el interior de una cultura pictórica como los del Cinquecento italiano nunca pensaron el color de otro modo que como colorido (el colorido es al color lo que el adjetivo es al sustantivo). Para ver aparecer la noción de color como material de pintura, hay que esperar prácticamente a la publicación de los opúsculos de Signac y de Denis, o sea, al último decenio del siglo XIX.

Casi lo mismo sucede con la «formas»: los pintores reconocieron muy pronto el hecho de que trabajaban con —o contra— cierto repertorio de formas legadas por la herencia; pero precisamente la forma se piensa como herencia antes que como material, con todas las represiones y violentos regresos que supone la noción. A decir verdad, para que se convierta en tal forma habrá que separarla del objeto representado: se necesitará la propuesta de una pintura no objetal (Malévitch), de una pintura «abstracta». (Y eso sin hablar de la práctica de los pintores, del sentido de los valores plásticos que es moneda corriente desde hace siglos, sino de la conciencia que la pintura tiene de su material y de la definición que de él puede darse ella.)

Definición más bien mínima del material pictórico, las «formas y colores dispuestos en cierto orden» de Maurice Denis, pero que vale, en fin, para la pintura moderna, al menos desde el neopresionismo y el divisionismo (Signac en 1900 fija como *finalidad* en la pintura moderna, «dar al color el

mayor esplendor posible»; encuentra los primeros signos en Delacroix), y vale con seguridad para todo el principio del siglo XX.

El «material» cinematográfico no es tan fácil de reducir; evidentemente formas y colores no bastan aquí y nadie se ha arriesgado a una definición tan «formalista», ni siquiera los formalistas rusos. Todo lo más Tynianov apunta que el cine trabaja por medio de la iluminación de un material monocromo —rechaza decididamente todo cine en color. Por lo demás, su obsesión es la de definir lo que llama, de modo curiosamente redundante, el «signo semántico» (*myslovoi znak*): de definir la imagen fílmica como artefacto significativo, cargado de significaciones por el juego de todo lo que la distingue de lo real fotografiado y de todo lo que observa esta distinción.

En lo esencial, esta actitud es la que se encuentra en la escuela de Kuleshov: la idea de que lo que aparece en la pantalla es únicamente una realidad fílmica producida por la técnica cinematográfica, de que el filme es realidad organizada. Muy incómodo por otra parte en esta discusión, Kuleshov pasa apenas puede a problemas más concretos, al *cómo* de esta transformación de la realidad simplemente fotografiada en realidad significativa. Tiene razón sin duda al ser prudente en el resbaladizo problema del «material».

Su discípulo Pudovkin, que reitera la lección del maestro de la manera simplista que ha asegurado su éxito de «pensador» ante técnicos de Hollywood, va al tema, a grandes tajos de podaderas: «El hombre en cuanto fotografiado no es sino un material bruto para la futura composición de su imagen en el filme, dispuesta en el montaje». El material no sería, pues, sino unas imágenes que pueden acortarse, alterarse, reunirse y, tendencialmente, trozos de película. Tentación permanente la de reducir el material a la materia prima, no sin equivalente en pintura: el pigmento, la pasta como material bruto.

Fuera del ambiente de la plástica y con algunos matices fáciles de adivinar, se oye el mismo sonido de campanas entre los teorizadores alemanes. El material del cine, sobre el que se ejerce el trabajo de la representación y de la significación, es la imagen fotográfica de lo real, una imagen ya completa en sí misma, que podría eventualmente bastarse, agotarse, en su función de doble perfectamente analógico. Material complejo, pues, difícil de analizar. Hay, a lo más, esfuerzos en el decenio de los veinte y allí donde se piensa (Alemania, URSS), por describir en detalle los caminos indirectos por los que se le puede transformar, triturar, cortar, pegar y, sobre todo, *fabricar* conscientemente con vistas a un cierto aspecto plástico y un determinado sentido.

En todas estas teorías hay una última constante: no se separan trabajo plástico y trabajo semántico. Trabajar la apariencia plástica de la imagen es

siempre perseguir el modelado del material fotográfico para desviarlo en el sentido del sentido. A la inversa, el sentido no se alcanza realmente —es decir, específicamente— fuera de cualquier imposición indebida del poder de la palabra —del verbo—, sino en el trabajo plástico, único legítimo, único noble.

Siempre podría sentirse la tentación de aproximar tal cual estas dos definiciones del «material»: formas, colores y sus disposiciones aquí, estilización plástica de la imagen fotográfica allá; se habría emprendido con ello un mismo trabajo de lo visual y de la superficie. Ahora bien, esto está lejos de ser tan sencillo. Primero, porque esta hermosa armonía no ha podido durar: el cine no se ha quedado en monocromo-grabado, ni siquiera en únicamente visual, y a la idea de lo específicamente fílmico como trabajo de la fotografía en un sentido plástico le ha costado mucho esfuerzo sobrevivir en el sonoro. Después, el trabajo de la significación en el cine puede muy bien arrastrar consigo los valores plásticos; no se agota en ellos o sucede en pocas ocasiones.

Quiérase o no, como se escribe la historia del cine, en lo esencial, es desde el punto de vista del filme de ficción sonoro. Ahora bien, si el trabajo plástico de la imagen, así como su significación, no se han abolido en él, su autonomía es la que plantea el problema: ¿están únicamente sometidos al relato con el riesgo de pleonasma? ¿Se separan de él demasiado ostensiblemente hasta el punto de rozar la gratuitidad, el decorativismo? Por mucho que Bazin agrupase la mayor parte del cine mudo en el campo de un «arte de la imagen» míticamente opuesto a un «arte de la realidad», es sin embargo el sonoro el que —paradoja si se quiere— dice esta verdad del cine mudo: que no escapa ni a la representación del espacio ni a la del tiempo.

Sólo un cine no narrativo, una cinetización de la pintura, puede tener por categorías formales los valores puramente plásticos tal como los conoce la pintura. Es preciso, pues, dar un paso atrás, renunciar a captar de golpe y en bruto todos estos valores en el filme, volver a lo que —en la fotografía— es el primer *operador* formal y potencialmente plástico, a la *luz*. Hay que dar un rodeo por la luz.

¿Qué es la luz en el filme?

Habría, ante todo, respuestas en cuanto a su naturaleza, que designarían otras tantas diferencias con la pintura. La luz, en el cine, está siempre ahí e incluso doblemente ahí, puesto que la luz del proyector —la luz según el filme— sirve para mostrar la luz grabada tal como caía sobre las cosas filmadas —la luz de antes del filme. Hay entre las dos una imborrable connivencia, ya reconocida aquí incluso en su forma negativa —el negro—, y que ha alimentado a menudo el *fantasma* (en Murnau, en Sternberg o en Godard) de que la una es sólo continuación de la otra por otros medios. Consecuencia, articulación de la diferencia: la luz del cuadro no ha tenido que ser realmen-

te producida, la del filme ha sido real. Diferencia ontológica que se desdobra en otra infinitamente contingente, pero sensible: la luz utilizada en la producción de la película es una luz eléctrica, su aspecto es particular, variable por otra parte a lo largo de la historia del cine.

Todo esto ya es algo, pero, antes de volver sobre ello —o para volver a ello de otro modo—, enumeraré con mayor precisión lo que me parece que han sido los usos —o si se quiere las funciones— de la luz en la representación. *Grosso modo*, he encontrado tres, en el orden de su aparición histórica:

1. Una función *simbólica*: asocia la presencia de la luz en la imagen a un sentido. Principio banal, pero que —en el caso de la luz— afecta siempre a lo sobrenatural, a lo sobrehumano, a la gracia y a la transcendencia. Las *Anunciaciones* —incluso las más paganizadas por contaminación de una imagerie mitológica a partir de 1550— implican siempre un rayo luminoso que cae literalmente del cielo, materialización de la gracia especial concedida a María por el Espíritu Santo. Este rayo luminoso ocupa con frecuencia un lugar particular: está generalmente bastante mal integrado en la escena y se queda en dos dimensiones —en la superficie de la tela— como uno de los últimos vestigios de la organización puramente simbólica de esta superficie en el gótico. El rayo divino puede bañar la tela más difusamente y su significación sobre todo puede ser más fina, más oculta, como en la célebre *Virgen en la iglesia* de Jan van Eyck analizada por Panofsky.

Los ejemplos, por otra parte, pueden multiplicarse con facilidad. En el siglo XVII el sol será más bien el monarca y ya he hablado de ese rayo principal que, para Alberti, es el soberano de los rayos. La función simbólica, en todo caso, estará siempre estrictamente vinculada —es, casi, su definición— al estado de los simbolismos admitidos. Si bien no la ha perdido absolutamente, el cine ha debido, pues, las más de las veces, transformar esta función, o disfrazarla: la gracia divina se figura pocas veces en él por medio de una luz, porque en él, en definitiva, se la figura pocas veces.

Incluso en Dreyer, sin duda uno de los pocos que se atreven a inscribir la luz divina en una película, ésta adopta más a menudo la forma de su negativo, la sombra (la que abrumba y tortura a Ana en *Dies Irae* [Vredens dag, 1943], la amenazadora de *Vampyr*); y son conocidas las mil astucias que despliegan, para mostrarla, un Bergman o un Tarkovski. El simbolismo de la luz es siempre, en el cine, algo anodino o como adherido: como si, habiéndole hecho encarnar la pintura los valores más inmateriales —Dios, el monarca, la naturaleza—, hubiese agotado sus posibilidades.

Incluso una película tan intencionalmente pictórica como el *Fausto* (Faust, 1926) de Murnau debe reducir la luz a significar un vago principio del Bien (salvo —es cierto— dos o tres excepciones, en especial la escena en la iglesia, el resplandor de la Eucaristía). Entre los cineastas más pintores, la luz

se piensa sordamente de hecho como el peligro permanente de hacer demasiado, de ceder al símbolo (el símbolo, hoy, ya no se acepta ingenuamente; sólo pasa provisto de comillas).

2. Una función *dramática*, vinculada a la organización del espacio o —más exactamente— a la estructuración de este espacio como escénico. Los medios de acción de la luz son aquí casi innumerables y no hay razón para no inventar constantemente otros nuevos. Bañando el conjunto de la escena, puede indicar su profundidad, subrayar e incluso definir el escalonamiento de las figuras. En las escenas irreales de las Anunciaciones, la sombra del ángel o la de la Virgen son a menudo la única indicación de su corporeidad, su única inscripción en un espacio dramático.

Pero puede hacerse aún más activa —como en todos los pintores del claroscuro—, si se une al gesto para alcanzar la elocuencia retórica perfecta —como en Caravaggio—, o designar, indexar, las zonas sensibles del cuadro —como en *La ronda nocturna* o en *La Tour*. Aquí, contrariamente a la operación simbólica en la que la luz se produce sobre todo bajo forma de rayo, la representación de las fuentes luminosas adquiere una importancia nueva vinculada a un trabajo de «verosimilización».

El cine aprendió muy pronto a singularizar, a subrayar significativamente ciertos elementos, ciertas zonas de la imagen y de la escena, mediante una iluminación apropiada. Se cita a menudo el trabajo de Billy Bitzer para Griffith, y es cierto que ya implica casi todos los aspectos del trabajo dramático de la luz en el cine. Los famosos planos de *Pippa Passes* (1909) están destinados sobre todo a acentuar el angelismo del personaje de Pippa, produciendo a la vez un espacio luminosamente incierto, flotante, adecuado a la atmósfera poética que debe nimbar toda la película. El último plano de *A Drunkard's Reformation* (1909) —la célebre luz en el hogar— no es menos significativo: simbolizando la paz del hogar recuperada, la luz vale también para la representación realista de un «rincón del fuego» pequeño-burgués.

De hecho, el esfuerzo de los primeros operadores de toma de vistas se dedicó ante todo a escapar a la maldición de la iluminación «plana» —sin contrastes ni posibilidades de diferenciación— a la que parecía condenar el tipo de fuentes luminosas inicialmente disponibles (luz solar + reflectores, arcos de carbones, tubos de mercurio). El cine no paró hasta encontrar fuentes direccionales (las famosas lámparas Kliegl por supuesto, e incluso —en algún tiempo— las lámparas-antorchas inventadas para el ejército, gracias a las cuales el vulgar cámara se convirtió en director de la fotografía), y después, hasta perfeccionar estas fuentes. Por lo que aquí serían innumerables los ejemplos fílmicos, sobre todo en el período clásico y en blanco y negro.

Y se hizo universal la práctica del *spot*, del punto luminoso más o menos amplio, situado sobre las regiones de la imagen que habían de percibirse con urgencia y con seguridad.

3. Finalmente, una función *atmosférica* que acaso no sea sino un lejano «pariente» bastardo de la función simbólica allí donde ésta se debilita demasiado y no responde ya a una codificación fuerte, fácilmente comprensible. Los inicios pictóricos de la luz atmosférica son antiguos: la mayor parte de los Rembrandt y buen número de los Lorrain, confían lo esencial de su efecto a una utilización calculada de la iluminación para delimitar regiones diversamente significantes en la imagen (los *Peregrinos de Emaús*) y para bañar a la vez el cuadro, entero o por zonas, con una luz cuya «connotación» impondrá la apreciación del conjunto sobre el cuadro. Lorrain nunca representa directamente al sol, pero pasa por maestro, reconocido como tal, en la figuración de la difusión de la luz solar, en la representación de atmósferas características de los momentos de la jornada y de las estaciones.

Pero toda esta cohorte de pintores luministas es lo que habría que desenmarañar, y el cambio más notable se da —y no por azar— con la emergencia de la pintura de paisajes y también con el conocimiento de las nuevas teorías de la luz elaboradas en el siglo xviii. La difusión de la luz se convierte entonces en un fenómeno observado, y a decir verdad racionalizado desde Newton y Huyghens, cuyo equivalente pictórico intentan encontrar los pintores. Es todo el esfuerzo de Turner y el punto de partida del impresionismo.

Para nosotros, el efecto atmosférico es acaso el más banal de los efectos de luz: la tarjeta postal, el cromo, la televisión hoy, todos los más masivos medios de reproducción se han apoderado a porfía de él. Cuando el cine lo toma desde esa banalidad, diríase que lo empobrece más y da la impresión de un efecto barato (véase la obra completa de Claude Lelouch). No obstante, fue también a través de este efecto como pasó, indiscutiblemente, uno de los más conscientes préstamos que el cine recibe de la pintura. Los cineastas, y mucho más los operadores de toma de vistas, reflexionaron y disertaron largamente —desde los años veinte— sobre la amplitud y la fuerza de los medios expresivos proporcionados por la luz difusa. En todos los tratados sobre el arte de la iluminación, se lleva la parte del león el capítulo del atmosferismo y florecen en él los nombres de pintores. La iluminación «a lo Rembrandt» era una expresión comprendida por todos los cineastas alemanes o rusos entre 1920 y 1935.

De estos tratados sólo citaré el del ruso Vladimir Nilsen, que describe así «el proceso de construcción de la luz y de la composición tonal»:

- 1) Exposición de la forma del objeto. O sea —sistemáticamente— acentuación de tal o cual aspecto de dicho objeto: por ejemplo, tratamiento en volumen o tratamiento en plano.
- 2) Exposición de la textura del objeto: «una superficie desigual, rugosa, revela su textura cuando se la ilumina mediante una luz intensiva, directa; un metal pulido, en cambio, exige una luz suave, difusa».
- 3) Fijación de la tonalidad general de la imagen, de su atmósfera.

Todo esto sabiamente calculado en función de la distribución luz/sombra, y de la mayor o menor direccionalidad de la luz. Un sistema, un cálculo, una ciencia, ejemplares pero no raros, y que Hollywood, tras la emigración alemana de la década de los treinta, seguirá repitiendo.

Mediados de los años ochenta: se ha cerrado un bucle de esta historia. El veterano Henri Alekan publica *Des lumières et des ombres*, balance casi de una vida de operador jefe. Ilumina soberbiamente *A Strange Love Affair* (1985), de De Kuyper y Verstraten, en la que se despliega todo el deseo de retorno —nostos— al gran hollywoodismo en blanco y negro. Godard rueda nubes y soles sobre el agua, pero brama contra operadores y cineastas que son ya incapaces de captar las cosas más elementales del aire, de la luz y del agua. Los cineastas-poetas como Garrel cultivan el gris, las auras luminosas o las brumas de la noche, con el riesgo —evitado sin cesar— de la dulzonería. Nunca se han sentido los efectos de atmósfera tan frágiles ni tan emocionantes. El cine en búsqueda —penosa— de sus huellas, de sus marcas pictóricas.

Aquí, en efecto, se necesitaría más historia. Las tres funciones de la luz pueden ciertamente coexistir en el mismo cuadro, incluso en el interior de un mismo estilo o de todo un período; lo pueden sobre todo para nosotros, lectores «archivistas» de finales del siglo xx. Nosotros podremos llamar «atmosférico», en Duccio o Cimabue, el oro de los fondos de retablo puesto que la luz que de él emana acaba por bañar todo el cuadro con una luz suave y cálida que no deja de evocar cierta sensualidad propiamente paradisíaca; por ello olvidamos que se produjo —de manera totalmente unívoca— a título de celebración y ostentación del lugar, supremo, de la divinidad.

Fuera de la historia de los simbolismos, parcialmente hecha, sería seguramente fructuoso —y no me consta que esto se haya emprendido— considerar el paralelismo entre la historia de la luz en pintura y la historia de las concepciones de la propia luz. Paralelismo, por supuesto, y no localización de cualquier determinismo. Los sabios «prehumanistas» —Grosseteste, Bacon— hacen de la luz, de acuerdo con la Biblia, la primera «forma corporal» creada, aquella cuya actividad habría engendrado el Universo (la luz dorada encuentra aquí su campo propicio).

Kepler inventa la noción de *rayo luminoso*, que pasa a Alberti. Por fantástica que sea, la teoría cartesiana de los «torbellinos», de la luz como efecto de la presión sobre el «aire sutil», pone al menos el foco en la *sensación* luminosa. Y Descartes es contemporáneo y teoría ondulatoria —Newton y Huyghens— se hace seguida demasiado técnica, evidentemente, para traducirse pronto en pintura: lo esencial es que la luz, sin haberse despojado totalmente de su resonancia simbólica —y eventualmente mística— se convirtió en un fenó-

meno natural, observable, reproducible y modulable para todos los fines útiles.

Este resultado, como se sabe, no se consiguió sin vacilaciones ni rectificaciones. En vísperas de la época moderna, la *Farbenlehre* de Goethe y la *Estética* de Hegel convierten regresivamente los fenómenos luminosos en manifestaciones del poder del espíritu. Pruebas deslumbrantes se ven en Turner, que conjuga estas filosofías con la noción de *sublime*. Lo importante es la tendencia masiva a no considerar ya la luz en sí misma como un fluido misterioso, sino la luz en su relación con los objetos. Toda la óptica actual sigue fundada en una idea elemental; no hay más luz que

- a) la emitida por ciertos objetos excepcionales (hasta la electricidad, son casi exclusivamente el sol y el fuego);
- b) la reflejada por otros objetos —es la inmensa mayor parte de lo que alcanzan nuestros ojos. Simultáneamente con el trabajo sobre el espacio, está pues claro que la pintura trabaja también sobre esta relación luz-objeto o es trabajada por ella.

En la historia fantasmática de la pintura, que la orienta alrededor del espacio hueco y del saliente visual-táctil de los volúmenes objetales, la luz es el vehículo privilegiado de esta diferencia y de esta relación. La historia del espacio se duplica con una historia de la luz, que la reescribe. Esto es, por ejemplo, a propósito del último período de Tiziano: «Las formas deben su existencia a una luz que parece no ser sino la energía misma de un cuerpo en el cual se condensan las energías de la tela» (D. Arasse).

El problema de la iluminación y de la luz en pintura es al menos —y ya es hora finalmente de recordarlo— un problema doble. En ello va la puesta en escena, puesto que la luz —más exactamente la iluminación— es un poderoso medio dramático y expresivo; pero también la destreza y el pensamiento. Puesto que la luz pictórica nunca es un dato, siempre hay, como mínimo, una dificultad que resolver: la traducción de una «materia» diáfana e impalpable mediante un material —pigmentos coloreados sobre soporte sólido— que se presta a ello bastante mal *a priori*.

El camino real de esta resolución es no atacar frontalmente la tarea, y géneros pictóricos enteros se dedicarán a figurar de manera convincente los objetos en su relación con la luz. En menor grado las fuentes, generalmente ocultas, que los objetos heridos por la luz, los que la hacen espejear, los que —translúcidos— la alteran más o menos, los que —rugosos o lisos— la hacen vibrar. La historia de la pintura es también la de la multiplicación —casi proliferación en ciertos momentos— de los efectos de realidad, de su dominio y de su integración en el espacio dramático de conjunto. En cuanto a la traducción de la luz misma y de sus trayectos, sigue siendo lo más difícil, una de las cimas del virtuosismo pictórico.

La historia más breve del cine, como se ha dicho, fue menos vacilante. Éste buscó enseguida el dominio conjunto de las tres funciones de la luz. Fue servido —y a la vez deservido— por la técnica: superiormente armado para la producción de los efectos de realidad, del encuentro entre luz y objetos, lo está mucho menos para representar las fuentes luminosas. Durante mucho tiempo, por ejemplo, la película «encaja» mal los contrastes demasiado elevados. Pero esa dificultad misma hizo de esto una tentación constante y, en algunos, una obsesión.

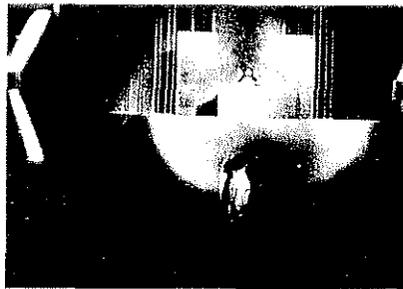
Sternberg, que realizó por sí mismo la iluminación de algunas de sus películas, se había creado una especialidad estilística de la luz utilizada para dividir el espacio, para compartimentarlo indefinidamente, para producir una atmósfera de ahogo y de angustia, para sugerir finalmente el aislamiento y el aprisionamiento moral de los personajes. Su filme más conseguido, *The Saga of Anathan* (1953), mezcla estas tres funciones al mismo tiempo que revela una fascinación por la materia luminosa misma (a falta de poder representarla directamente, lo fetichizado aquí es la pantalla luminosa, la pantalla-luz).

Murnau, al que Rohmer presenta como el más pintor de los pintores, «un Rafael sin manos», es aún más sistemático en *Fausto*, muestrario bastante completo de las posibilidades de la luz en la pantalla; incluso referido al estado medio —muy elaborado— de la imagen fílmica en la Alemania de los años veinte, la película impresiona por su superación cuantitativa y cualitativa. Rohmer observa con exactitud la proeza que es en ella la representación de lo irrepresentable, las fuentes luminosas y, lo que es más, llegando a hacer olvidar su origen eléctrico.

Para apreciar esta proeza es suficiente, en efecto, comparar el astro divino del principio del *Fausto* —un proyector tomado de frente, del que el operador Karl Freund consiguió obtener un resplandor direccional, una especie de cruz luminosa— con la luz del arco eléctrico, no digo siquiera en *Chieloviek s Kino-apparatom* —al futurista Vertov le gustaba mostrar la luz eléctrica como tal—, sino en *Persona* (Persona, 1966), que puede ciertamente compararse más directamente con *Fausto*. La luz de *Persona* es violenta, quemada y ciega, allí donde la de *Fausto* —intensa— impresiona sin herir y, sobre todo, concuerda con un estilo de imagen que pretende transformar todo en materia visual.

En este punto, como en muchos otros, se tiene el sentimiento de un final que se eterniza. *Fausto* es de 1926, pero Sternberg, e incluso Ford o Mizoguchi, podían tener aún «su» luz. La normalización técnica —y no sólo técnica— de los rodajes, el empleo sistemático de la luz difusa de los cuarzos, la iluminación obligada de los techos-reflectores o el rodaje sin discernimiento en decorados naturales, hacen difícil hoy para un realizador el hacerse un estilo visual, una luz. No es extraño que la pintura esté presente siempre en las violentas reacciones contra esta nivelación: el protagonista de *Pasión*, de Godard, se bate con la luz, lamenta la muerte de Murnau y Sternberg y es en la pintura adonde va a buscar —¿inútilmente?— lo que el cine ya no sabe producir.

LA LUZ EN TODOS SUS ESTADOS



«Toda luz parte de un punto en el que tiene más brillo y se extravía en una dirección hasta perder toda su fuerza. Puede ir en línea recta, rodear, inclinarse, reflejarse y traspasar; puede concentrarse o dispersarse, avivarse o extinguirse. Donde no está, son las tinieblas, y donde empieza, se encuentra su foco. El trayecto de los rayos de ese foco central a las avanzadillas de las tinieblas es la aventura dramática de la luz» (Joseph von Sternberg).

«... y el incomprensible acceso de una luz que hace durar toda otra noche» (Jean-Louis Schéfer).

Fotograma de Murnau, *Fuisto* (1926); fotograma de Akerman, *News From Home* (1976); fotograma de De Kuyper-Verstraten, *A Strange Love Affair* (1985); fotograma de L'Herbier, *La Inhumana* (*L'Inhumaine*, 1924).

En cuanto a la película-mostrario de los últimos años, *L'Ange*, de Patrick Bokanowski, es sintomático que sea también una película infinitamente retocada, reelaborada en el taller del cineasta, que la referencia y la reflexión sean en ella de tipo exclusivamente pictórico; y que sea también una película francamente experimental que no evita la ficción pero que se preocupa poco por la «gran forma» ficcional. En la relación con la luz es como mejor se percibe la paradoja plástica del cine: víctima de su tecnicidad, capta demasiado bien y sin esfuerzo la luz para saber de entrada trabajarla.

Hacer de la luz un material plástico es, en pintura, una necesidad: el pintor más naturalista no puede agotar su tratamiento de la luz en efectos de realidad. En cine es una decisión deliberada y difícil.

Habíamos partido del material, y empezar por hablar de la luz es, a pesar de todo, revelar una opción previa —la del cine— puesto que la luz pictórica es siempre la idea de una luz. Sólo que lo primero en pintura no es la luz, sino el color. Prioridad, al menos empírica, flagrante: Moholy-Nagy, en su radicalismo, no reconoce a la pintura sino una única virtud, pero «eminente», la de haber aprendido a dominar empíricamente el sentido del color. Y todo el efecto de las vanguardias será justamente el de transformar esta prioridad empírica en prioridad teórica. Pienso menos aquí en el mismo Moholy-Nagy —a quien sólo interesaba el color como «yacimiento de luz» y que quería trabajar directamente con la luz pura, con un absoluto de la luz— que en sus colegas de la Bauhaus.

¿Cómo pensar el color en cuanto material? ¿Cómo elaborar su teoría? No creo rebajar el esfuerzo teórico de principios de siglo al decir que, ante todo, *volens nolens*, gestionó sobre todo la herencia, una herencia muy antigua y bastante confusa. En esta herencia, el color tiene al menos tres clases de efectos y de valores pensables: un efecto simbólico, un efecto fisiológico y un efecto psicológico. Es la suma —la dialéctica— de los tres la que fascina a Klee y a Kandinsky. Sobre todo que estos efectos se confunden parcialmente —y se toman como «pruebas» y raíces— los unos de los otros.

Sería fácil poner en evidencia un efecto puramente simbólico del color en los períodos en que los simbolismos tenían buena salud y estaban ampliamente socializados. Michael Baxandall recuerda que «reunir series simbólicas de colores era un juego de la baja Edad Media al que jugaba aún el Renacimiento», según por otra parte códigos diversos (teológicos, astrológicos, etc.). Se ponía aquí a contribución el fondo común neoplatónico, pero —en pintura— el juego simbólico se complicaba más por la conciencia —común a los pintores y a sus comanditarios— del valor *económico* de los colores, el cual, a su modo, también hacía de símbolo. El azul de dos florines —el más caro— se utiliza para el manto de la Virgen; el azul de un florín para el res-

to del cuadro. Si la Virgen está vestida de azul, es, pues, tanto en virtud de un simbolismo antiguo —el azul, color del cielo—, como por la escasez del ultramar, desconocido, como su nombre indica, antes de los grandes viajeros. Después de todo, Plinio el Viejo refiere que Apeles no tenía en su paleta sino cuatro pigmentos: blanco, negro, rojo y amarillo.

Pero los simbolismos del color son generalmente mucho más difusos: la antigüedad sobre todo de su tradición hace que sea difícil desentrañar, incluso hoy, la parte de convención pura y la parte de convención «natural» de que son vehículo. Una llama puede ser amarilla, verde, azul, a veces anaranjada, pero, prácticamente, casi nunca roja; ahora bien, el rojo es el que simboliza el fuego —el del infierno, pero no sólo éste—, el calor y, para nosotros todavía, el peligro.

De modo que lo que se toca aquí es otro efecto, muy conocido pero mal explicado, que no se sabe si calificar como psicológico, fisiológico, o puramente cultural: el azul serena, el rojo enerva; arquitectos y diseñadores lo saben, pero esta acción nunca es separable de las resonancias afectivas, de las connotaciones simbólicas, que pueden contrariarla.

Es sin duda esta indefinición, esta incertidumbre, la que explica lo curioso de ciertos modelos, en especial el ampliamente transhistórico de la metáfora musical. El color es una música, idea reiterada en Moholy-Nagy, pero también en Kandinsky, Eisenstein o Scriabine. Idea antigua, se la encuentra formalizada y experimentada (?) desde el siglo XVIII —recuérdese el célebre y pintoresco P. Castel, con su «clavecín ocular». Remite sobre todo, en último análisis, a las tentativas desesperadas de la gran tradición pitagórica para establecer paralelismos perfectos, «correspondencias», entre todos nuestros sentidos; para encontrar una unidad «sinestésica» en nuestras sensaciones. Por lo demás, las «ondas» sonoras no tienen con las ondas luminosas sino una semejanza lejanamente matemática —y aún—, y la única base de este paralelismo se reduce en el fondo a la experiencia psicofisiológica, a la convicción de que música y color producen efectos comparables sobre nuestra sensibilidad.

Ahora bien, aunque en rigor sea posible evocar determinados pasos de la música al color —experiencia que ha banalizado la droga—, es más bien el paso inverso —del color a una formalización musical— la que interesa a la plástica y a los teorizadores, que esperan así disolver la subjetividad de la experiencia de los colores en una notación que parece más rigurosa. Desgraciadamente, estas equivalencias (entre colores y alturas, entre colores y timbres) cuyo catálogo se establece periódicamente, no son verificables y sobre todo falsificables, y seguimos estando lejos, no digo siquiera de la ciencia, sino simplemente de una teoría aplicable.

El saber que la pintura tiene acerca del color es, pues, complejo. Comprende una suma de notaciones empíricas —algunas se remontan al *Tratado*

de Leonardo, como el refuerzo mutuo de los colores complementarios cuando se juxtaponen— y diversas tentativas de racionalizar estas notaciones —la colorimetría, basada en la teoría ondulatoria de Newton, permite al menos calcular eficazmente las mezclas de colores. Esta combinación de «leyes naturales» —los contrastes de colores, el orden de los colores del prisma, etc.— con antiguas reminiscencias simbólicas puede difícilmente valer como ciencia, pero sin duda Moholy-Nagy no se equivocaba en cuanto a un cierto *sentido* del color, a una cierta sensibilidad.

Ahora bien, todo esto es lo que, más o menos, ha pasado a la cultura visual común, poco a poco y a costa de pequeños escándalos periódicos: la aplicación algo tosca por parte del impresionismo de la ley de los contrastes coloreados, el gusto del fauvismo por los colores crudos y «mal asociados», etc. Y sobre este fondo, sobre este estado de cosas, es como ha tenido que trabajar el cine en color.

Único teorizador del cine que haya propuesto realmente una reflexión seguida sobre el color, Eisenstein empieza, pues —lógicamente— por fulminar contra el deplorable estado de esta «cultura» común reducida a tres veces casi nada que la pintura lega al cine. Ciertamente que exagera algo sobre lo deplorable: el batiburrillo erudito sobre la simbólica de los colores que propone en *El montaje vertical* es tan largo como complaciente. Concede en él demasiado a fenómenos excepcionales, especialmente a todo lo que —para él— prueba la sinestesia color-música (también Scriabine, acompañado esta vez por Tchaikovsky y Debussy). Está, sobre todo, terriblemente limitado en su reflexión por el inverosímil desprecio en que mantiene —en 1938!— a la pintura abstracta.

Exacerba, en resumen, la confusión de la herencia pictórica, y no sorprende que la salida teórica que propone sea a su vez hiperrígida, cerrada por una anómala racionalidad de fachada. La reflexión sobre el color es de hecho —para él— la ocasión de reiterar una vez más una cuestión que lo había agitado mucho diez años antes y que realmente no había podido resolver: ¿cómo puede la imagen fílmica ser a la vez algo que ver y que comprender?, ¿cómo puede transmitir a la vez un sentido preferentemente inequívoco y una sensorialidad, grata a ser posible?

Obsesionado, como todos saben, por la producción del sentido, Eisenstein no renunciaba por ello al placer de la imagen: la dimensión sensual del color y su poder emocional son para él su manifestación privilegiada y, a lo largo de todo el monumental trabajo sobre el montaje de 1937-1940, se esfuerza por justificar el mantenimiento de esta dimensión sensual en el trabajo del sentido —en la noción de *obraz*, de «imagen global»—, no desde luego sin la tentación de otorgar prioridad absoluta a este trabajo del sentido.

Teoría a un tiempo sistemática y coja, en la que el color se mantiene en vilo entre la certidumbre del sentido —el rojo es la sangre—, y las imprevisibles resonancias emocionales que la música —en la orgía de *Iván el Terrible* (Ivan Grozni, 1944)— sirve igualmente para acelerar.

La invención del cine en color se realizó sobre bases técnicas ya bien asentadas, las mismas incluso que habían servido medio siglo antes para inventar la fotografía en color, a saber —en lo esencial—, el principio de la síntesis de los colores a partir de tres «primarios». Si queda, sin embargo, un campo en el que el cine es fácilmente traicionado por su técnica, es el del color. Recuerdo sólo a título de información el problema —vivido como crucial desde hace unos años— del desvanecimiento progresivo pero ineluctable de los colores en la película.

Pero ya en la toma de vistas, y cualquiera que sea el sistema adoptado —hubo, como se sabe, varias decenas de ellos—, la película traiciona al ojo al reaccionar a los colores de la escena filmada de una manera que no es la suya. El ojo, en efecto, en todos los casos, es infinitamente más tolerante, no cesa de «reajustar» su respuesta, y todo fotógrafo aficionado sabe bien que lo que nosotros percibimos como «azul» —el mismo azul, mañana, mediodía y tarde—, tendrá de hecho diferente traducción en el color de una foto o de una película (el rompecabezas de las «temperaturas de color»). Las diferentes emulsiones y los diferentes sistemas tienden, además, a favorecer tal o cual color, a producir dominantes, etc.

El color filmado no es ciertamente, en resumen, el color percibido. Recuérdese la observación de Dreyer, al notar que en el cine, después de todo, el color parece menos realista, más convencional, que el blanco y negro. Dreyer hablaba hacia 1950 pero el blanco y negro se ve incluso hoy como más próximo a una ideal «objetividad fotográfica»; en la película el *trabajo* del color se ve más fácilmente como arbitrario.

A pesar del peso de la herencia pictórica —su faceta enorme, insoslayable—, a pesar de su imposibilidad de ignorar la cultura correspondiente, de no referirse a ella, el cine tuvo, pues, que constituir su propia sensibilidad al color y no pudo dejar de tener sobre él en cuenta los principios mismos de su técnica. La técnica del cine en color no se parece, en efecto, ni a la de la pintura, ni a la de las primeras fotografías en color.

Fue indiscutiblemente en el momento del autocromo cuando la fotografía en color estuvo más cerca de la pintura contemporánea: apenas unos años separan el autocromo del divisionismo, y ambos basan la reproducción de los colores en la yuxtaposición de tres pequeñas manchas de colores primarios, individualmente imperceptibles o casi imperceptibles para el ojo, y de los que sólo se percibe su suma (sistema aditivo que es hoy, muy aproxima-

damente, el de la televisión en color). Por otra parte, ni el autocromo ni el divisionismo han «arraigado» realmente; ni el uno ni el otro han perdurado y el autocromo no ha producido sino muy escasos logros estéticos. Así que este parentesco es indicativo sobre todo en cuanto a la pintura.

En pintura, en efecto, y cualquiera que sea además el modo exacto de fabricación del pigmento —por ejemplo, por mezcla de colores «primarios»—, se asigna un color, y sólo uno, a cada trozo de la tela; la «coma» impresionista, el «punto» divisionista, se limitan en el fondo a trabajar con superficies de tela más pequeñas, mínimas.

No sucede lo mismo en el cine —o en la fotografía actual— donde todos los sistemas aún explotados hoy se basan en la existencia de tres capas de emulsión, correspondiente cada una a un color primario, y que cubren toda la superficie de la imagen. La técnica del Technicolor, la del Eastmancolor o del Fujicolor son, pues, lo menos pictóricas posible.

(Espero haber dejado claro que no propongo una diferencia de *naturaliza* entre filme y pintura, sino una diferencia de práctica. Siempre es imaginable un pintor que se aplicase a pintar sucesivamente tres capas monocromas, en colores primarios, sobre toda la superficie; es complicado pero teóricamente posible. Puede asimismo imaginarse un filme realizado con un procedimiento diferente, que fijase cada color en una sola vez, aunque sólo fuera el caso de los filmes *pintados* sobre la película, por ejemplo en los estudios Méliès o Pathé a principios de siglo, y de los que no hablo realmente aquí.)

Por lo demás, estas diferentes técnicas no son importantes sino en la medida en que implican diferencias estéticas. Pero me parece que la diferencia principal está vinculada —precisamente— a esta diferencia entre un tratamiento por superficies coloreadas yuxtapuestas (pintura) y un tratamiento por capas superpuestas y que recubren cada una de ellas toda la superficie (cine).

El cine trata el color como un bloque, toda la imagen es afectada a la vez por cada capa de color primario. Así que no puede —al menos fácilmente— *separar* un trocito de color del conjunto de la escena. Mientras que la tela, incluso la más representativa, puede siempre permitirse el lujo suplementario de elaborar, de definir *localmente* el color, de abstraerlo —en lo necesario— de la escena representada.

El filme no puede alcanzar esta definición local sino de manera muy indirecta. Obtener un efecto tan elemental como la yuxtaposición en la imagen de un amarillo y de un azul, para —según el consejo de Leonardo— reforzarlos mutuamente, es en el cine un alarde técnico que implica para empezar un dominio generalmente improbable de la posición de estos colores en la escena, es decir, un grado de dominio de la puesta en escena de los objetos soportes que pocas veces se alcanza. Componer el conjunto de un cuadro en términos de colores sigue siendo pues —en el cine— y salvo casos excepcionales, algo del orden de la utopía, si no de lo aleatorio.

¿Qué pretende este recuerdo algo pesado de datos bien conocidos? Esto: la mayor parte del tiempo, los realizadores preocupados por trabajar el color en sus películas —no son legión— pondrán el listón a menor altura que la de ese dominio de conjunto. Podría decirse simplificando mucho que su material —la imagen fotográfica + la puesta en escena— los impulsa a hacer dos cosas por otra parte complementarias: por una parte, producir pequeñas zonas de color —suficientemente identificables como tales—, en detrimento en caso necesario de los objetos-soporte; y por otra parte, encontrar un principio organizador que permita conjugarse, formar *sistema*, a esas manchas, a esas zonas aisladas.

Todo sucede como si, habiéndose esforzado por obtener un color dado en un lugar dado del cuadro, los cineastas estuviesen infinitamente preocupados por rentabilizar ese trabajo haciendo rendir lo más posible a esos colores. La voluntad de sistema y la abstracción de los sistemas adoptados sería en suma proporcional a la dificultad de obtener los elementos del sistema.

El ejemplo *princeps* del cine en color —la escena del banquete de *Iván el Terrible*— no funciona de otro modo. Se producen cuatro colores en total y para todo —el rojo, el oro, el azul y el negro— y se sitúan en la imagen de una manera que los hace autónomos, al menos en parte —Eisenstein lo ha dicho y repetido suficientemente—, con respecto a los personajes que los llevan. Colores puros, en bruto, prácticamente sin matices ni variaciones, se depositan como manchas en el cuadro, para dejarse llevar alegremente en el movimiento de las figuras y del montaje.

Ahora bien, es difícil imaginar con todo esto un sistema más rígido que el que regula su aparición: un sistema —como siempre en Eisenstein— sujeto al sentido, compacto, sin fallo lógico. Lo que permite al rojo circular en la imagen es ante todo su valor temático: la sangre —ya se ha dicho— pero en sus acepciones abstractas o desviadas. Hay sangre entre Iván y Basmanov, evocada cuando el rojo se posa en la cara de éste, pero esa sangre corre pareja con los lazos «de sangre» entre Iván y Vladimir. Y lo mismo sucede con los demás colores, al menos en el deseo de Eisenstein (porque es normal que un sistema tan cimentado sea, por otra parte, propicio a los lapsus).

Ninguna demostración mejor de la fuerza de este sistema que la parodia que de esta escena en colores realiza Carmelo Bene en *Nostra Signora dei Turchi* (1969): los colores siguen estando ahí, pero fuera de sentido, flotantes y dejándose ver sin significar otra cosa que la referencia.

No ha habido muchos otros Eisenstein, evidentemente, pero sólo porque ningún cineasta —creo— ha impulsado el sistema a tal punto de precisión. Pues en su principio, la gestión de *Iván* no me parece básicamente diferente de las adoptadas —al menos durante algún tiempo— por todos los cineastas que han pretendido ser coloristas. No se trata desde luego de redactar listas, y aún menos palmarés; se trata, como máximo, de dar dos o tres ejemplos,

tomados todos —y no es sorprendente— entre los cineastas de la maestría, entre los más obsesionados.

En Hollywood, el caso de cuidado constructivo del color más frecuentemente citado es, sin discusión, el de Minnelli. *Vulgata* minnelliana: «Antiguo encargado de decorado y vestuario, tiene hacia la plástica y el color un gusto a veces excelente, incluso emocionante —también a veces detestable—, y mucho menos “barroco” que rococó hollywoodiense al estilo 1935» (*Dictionnaire du cinéma*, Sadoul).

Rodar una bionovela sobre Van Gogh (titulada *El loco del pelo rojo* [Lust for Life, 1956]; ¿sobre Van Gogh?!), o acumular, en *Un americano en París* (An American in Paris, 1951), las citas de cuadros célebres no significa evidentemente gran cosa, sino que la figura crítica de Minnelli estaba perfectamente concertada; y lo que interesa es más bien el trabajo del color en los filmes que —evidentemente— menos se prestan a ello, sobre todo los melodramas. La secuencia de la feria, hacia el final de *Como un torrente* (Some Came Running, 1958) se realiza sobre un rojo y un azul muy saturados, muy luminosos, estridentes, cuya violencia misma connota a la vez la atmósfera festiva y la proximidad del peligro (la secuencia es también un suspense: la heroína ha de ser asesinada). A lo largo de toda la película, el empleo de cierto rojo cereza asociado al personaje de Shirley MacLaine, hecho totalmente verosímil —ella sólo es una vulgar prostituta—, dota a su mundo interior de una dominante ácida, disfórica (está angustiada, nunca es dichosa). Etc.

Acaso el filme sea uno de los más demostrativos de Minnelli, en su manera de aislar colores ostensibles, brutales, y de trenzarlos sistemáticamente, como una especie de duplicado, más directamente sentimental aún, de la historia relatada. En otros casos, en *Yolanda and the Thief* (1945) o en ciertos *sketches* de *Ziegfeld Follies* (1946), Minnelli multiplicará los ambientes, azulados, dorados, rojizos, marrones: «ambientes», es decir el grado primero de ese trabajo del sentido en el color cuyo axioma había postulado Eisenstein, y a veces apenas más que el grado cero, normalizado y previsible, que había alcanzado el *studio system*.

Hitchcock supo utilizarlo perfectamente, pero su empleo del color, acentuando irónicamente una significación a la vez enfática y socavada, resalta siempre el guiño, el «también yo sería colorista si quisiera».

Más allá de las innumerables diferencias, en Ozu se trataría del mismo principio en acción, del mismo cuidado dedicado siempre a definir los colores —los infinitos matices del gris en *Samma no Aji* [El sabor del sake, 1962]—, para depositarlos en la imagen, tanto más visiblemente cuanto que Ozu es un encuadrador genial (véase, por ejemplo, el verdadero sistema de los objetos en primer plano en *Urigasa* [Hierbas flotantes, 1959]), para verterlos de nuevo, en fin, en beneficio del conjunto, de la historia y de su atmósfera, a través de una sugestión de sinestesia colores-sabores-olores, como

muestran los títulos de las películas, todos relativos al poder evocador de las épocas y de sus alimentos. O acaso también en las dos películas en color de Mizoguchi —Jean-Pierre Oudart había propuesto poco antes un sistema de colores en *Shin heike monogatari* [El héroe sacrilego, 1955]. Y con seguridad en Antonioni, otro obsesivo, otro cineasta-pintor, muy cercano finalmente a Ozu en su gusto por los dominantes grises (todo filme de Antonioni muestra la bruma) para hacer resaltar mejor, como manchas fantásticas, la llama amarillo limón de los hacheros del *El desierto rojo* (Il deserto rosso, 1964), o los colores de *Blow-up* (Blow-up, 1966). De Godard, volveremos a hablar.

Si el color en el cine funciona, si tiene una función, es siempre del mismo modo: o funciona en la expresión o no funciona en absoluto (ese porqué se encontrará en el próximo capítulo), y nada cambia el que esta «expresión» sea blanda o acusada, dominada o furtiva. La historia de las películas podría decir mucho sobre esto: al flameante Technicolor de los años cuarenta sucedieron generaciones de procedimientos que pretendían todos tender hacia el realismo y que conseguían todos demostrar —por contraste— la acentuada expresividad del procedimiento de Kalmus. Ahora bien, todos estos procedimientos, incluso los de los años setenta, campeones en esta pretensión de fría neutralidad, tienen ya aspecto de *estilos*, hacen *época*: un estilo helado a menudo, más publicitario que pictórico, pero estilo en fin reconocible.

Con todas las excepciones que se quieran —y las he citado ilustres—, la luz no puede sino apartar el cine de la pintura: la luz sigue estando demasiado conectada con los orígenes fotográficos del cine, sigue evocando demasiado una *naturaleza* del filme. Además, como se ha visto, es con más frecuencia dramática que realmente pictórica; designa, es activa, *da* sentido. El color, mucho menos natural —el filme tiene que aplicarse en él—, no da sentido: todo lo más lo recibe en depósito. Lo que el cine hereda de la pintura aunque sin saberlo, o sin realmente saber qué hacer con ella, sería también esta pasividad, esta «regresión» del color, esta apertura a otro espacio —el del gozo— del que hablaba Barthes.

En la opinión corriente, la *paleta* es el atributo del pintor, su instrumento por excelencia. El cine tropieza en su pretensión de producir un instrumento sólo comparable, y así, también en él, el color parece siempre *imitado*, por lo que —paradójicamente— hace pensar en la pintura, como si no pudiese venirle de ninguna otra parte.

Esta definición del pintor por el color, completada incluso con otra que encontraremos enseguida —por la pincelada—, es evidentemente demasiado corta: para enriquecerla y desplazarla es para lo que sirve también pensar lo pictórico a partir de lo fílmico y encontrar en ello, como he intentado, la mirada y el drama.

7. Forma y deformación, expresión y expresionismo

Arte de lo real e indisolublemente arte de las imágenes, tanto la pintura como el cine, o viceversa. No hay escapatoria: el ojo, la mirada movilizada entregada al tiempo explora el espacio, lo inviste, lo enmarca, instala en él una profundidad ficcional, hace de él una escena y la deposita sobre una tela: la de la pantalla o la del cuadro. Huellas y medios de este depósito son los valores, los colores, todo lo que habita la superficie de la tela; y el arte de mirar lo real se ha convertido en el de fabricar una imagen: es el mismo. La luz define un espacio para el ojo pero, fijada, se convierte en la fuente de lo que sobrepasa la escena, de lo que sobrepasa toda *representación*.

La pintura ha reconocido y cultivado este exceso durante mucho tiempo. Al encontrar lo bruto, lo salvaje, lo *fauve*, tenía el sentimiento doblemente jubiloso de abandonar un arte muerto ya frío y de recuperar de los orígenes la magia de un juego indeciso e inagotable entre el pigmento y el ícono, la fascinación ante la fuerza pura de las formas y de los valores. Una historia subterránea de la pintura que emergería de nuevo a principios de este siglo como una nueva invención del arte de pintar.

Pero, ¿y el cine? Toda una parte inmensa de su historia —la constitución de un clasicismo— pudo coexistir bien antes de 1914 con estas revoluciones pictóricas, en la ignorancia más impasible de lo que se jugaba en

ellas. No es sin embargo sino una parte, y el cine —y es hora en fin de recordarlo— ha sido sacudido también por ese retorno de la superficie, de la presencia, del material plástico. Retorno dificultoso en cuanto que —como he dicho— dejo de lado la *otra* historia del cine, la de la abstracción, la de lo experimental; pero retorno obstinado y que debe también surgir desde la lejanía y la profundidad.

Todo el mundo aquí habrá empezado a pensar en nombres y a poner etiquetas, sobre todo una, el expresionismo, el cine plástico por excelencia, el de los pintores y los grabadores, el de la pantalla *en negro*, el del exceso en todo («las sonrisas más grandes que las bocas»).

Y sí, en efecto, hay que empezar por ahí, es que más allá de las querellas, las confusiones, los catálogos y la mala fe, aún queda hoy la unanimidad de una apariencia. El «expresionismo alemán» sería el lugar privilegiado de un encuentro perfecto y casi de una fusión entre la pintura —en su estado más pictórico— y el cine.

Indudablemente, en efecto, ha habido encuentro. Sin duda también mucho menos absoluto de lo que nos complacemos en remachar. Pero lo extraño si se piensa un poco es la obstinación en situarlo, contra tantas evidencias, bajo el banderín del expresionismo. El banderín es ciertamente acogedor, excesivamente acogedor: una verdadera posada española clásica; en ella se encontraba de todo porque todo podía llevarse allí. De 1910 a 1925, todas las artes tuvieron su expresionismo, es como si Alemania entera hubiese sido expresionista durante una generación y sólo hubiese sido eso. ¿Por qué entonces no habría de serlo el cine? Y los historiadores se embarcan, plagiándose los unos a los otros —pocos capítulos de la historia del cine manejan tantas ideas convencionales— en listas, clasificaciones, búsquedas de paternidad y de especificidad, con la esperanza de forzar al fin una definición del expresionismo cinematográfico.

Empezaré, pues —posición que me parece más sana a pesar de su negatividad—, intentando decir por qué no existe ni ha existido el expresionismo en el cine, ni en el alemán ni en ningún otro.

No me detendré mucho en la genealogía del término «expresionismo», como tampoco en la historia del movimiento expresionista. Hay sobre esto, incluso en francés, trabajos clásicos como los de Jean-Michel Palmier o de Lionel Richard por ejemplo. Recuerdo solamente lo esencial. La propia palabra, forjada con intención polémica —parece que por Worringger— designó primero una corriente pictórica de vanguardia en su oposición al impresionismo: una corriente amplia, de entrada mal especificada, y que iba —en el catálogo de la *Sezession* de Berlín en 1911— desde Matisse hasta Picasso, ampliada aún por los más influyentes críticos de arte, en especial Herwarth

Walden, para verse reducido casi exclusivamente al arte alemán, acaso por reflejo patriótico, una vez acabada la guerra.

La etiqueta, entre tanto, que abarcaba en pintura proyectos tan incompatibles como los de Marc, Kandinsky, Klee, Kirchner o Schmidt-Rottluff —por no hablar de los *fauves* ni de los cubistas—, se había ampliado más para ser aplicada a la poesía, al teatro o a la literatura. La antología de Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung*, tomó el aspecto de un manifiesto de la desesperación y de la rebelión, es decir del expresionismo en poesía, así como en el teatro con las obras de Toller y de Hasenclever, e incluso del primer Brecht... Para quien busca una definición general del expresionismo —y cualquiera que haya sido por otra parte la eventual precisión programática de los individuos o de los grupos— éste sólo se presenta como una serie de rechazos: rechazo de las apariencias en pintura, rechazo de toda psicología en el teatro y en literatura, rechazo de cualquier clase de convenciones, rechazo ante todo de la representación y de la reproducción. Acaso la fórmula más adecuada sea la de Herwarth Walden (*Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe*).

Pero, ¿quién no ve que no define nada? Desde 1926, Rudolf Kurtz, autor de la única obra frontalmente titulada *El expresionismo y el cine*, había de verificar que: «En toda la literatura sobre el expresionismo, a pesar de ser más que abundante, no es posible encontrar una sola definición clara».

En materia de cine, las cosas están aún mucho más embrolladas. En primer lugar porque, por muy significativa que haya sido, la aparición del expresionismo fue en él especialmente tardía. El *Kinobuch* de Pinthus (1913), colección de guiones escritos por expresionistas convencidos, escruta más en dirección a Hollywood que a la pantalla demoníaca. En ellos no se encuentran sino aventuras y obrillas sentimentales. En una conferencia de 1916, Paul Wegener, el actor de *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913) y de *El Golem* (*Der Golem*, 1920), predica en pro de una especificidad del cine —antiteatro, antiliteratura— que habría podido defender igualmente en París o en Nueva York.

Finalmente, la gran tendencia de la inmediata posguerra alemana —se olvida a veces— fue la superproducción o el filme de época gigantescos, los Joe May y los Otto Rippert, los estrenos de gala en el UFA Palast am Zoo. No creo exagerar si digo que *El gabinete del doctor Caligari* (*Das kabinett des Doktor Caligari*, 1919), lanzado al mismo tiempo que *Madame Du Barry* (*Madame Du Barry*, 1919) de Lubitsch, fue inicialmente un epifenómeno y nada más.

Por supuesto ya no es así como escribimos la historia. Para el cinéfilo medio en el cine alemán, desde la posguerra hasta *Metrópolis* incluido, hay sólo un vasto magma en el que todo o casi todo es expresionista incluso Lubitsch, incluso ese pobre Lang que tantas veces proclamó su odio al expresionismo. Evidentemente las obras apasionantes pero simplificadoras de

Kracauer y de Lotte Eisner cuentan mucho en ello, pero más todavía la apresurada lectura que de éstos se hace las más de las veces.

Kracauer se esfuerza de hecho por no confundir «caligarismo» —reitera adrede el término de Delluc— y expresionismo. A pesar de sus vacilaciones (otorga varias veces la palma de «único filme verdaderamente expresionista»), Eisner se preocupa sobre todo por definir elementos expresionistas en las películas y es bastante prudente. A decir verdad, es difícil localizar los deslizamientos de sentido más masivos y las cosas debieron de suceder poco a poco.

Sucede que en Palmier vamos ya —entre los rasgos del cine expresionista— por la inclusión del «claroscuro a la Reinhardt» (¡Reinhardt expresionista!), la del «mundo obsesivo de los objetos», el del tema del cuestionamiento de la autoridad... En otro lugar —en Michael Henry— el cine expresionista se convertirá en cine de la metáfora en un sentido además muy lato que quiere incluir, por ejemplo, la construcción *en abismo*.

Hemos llegado finalmente hoy a una situación en la que, no sólo cualquier película alemana, sino cualquier película muda —e incluso cualquier película que trabaja algo visiblemente la expresividad plástica—, puede sin peligro ser calificada de expresionista. En beneficio al menos de una supuesta herencia: véase lo que se ha dicho de Schroeter, de Syberberg o de Lars von Trier.

No me interesa evidentemente presentarme como *desfacedor de entuertos*. Me sería incluso indiferente —si al menos se le confiriese un sentido más o menos firme y definitivo— que se emplease al revés la etiqueta expresionista. Después de todo esas etiquetas están hechas para eso: véanse «realismo», «surrealismo», «neorealismo» et *tutti quanti*. Ahora bien, el caso está lejos de ser éste. Para limitarnos a los trabajos serios —los que se preocupan de tener informaciones verificadas y de decir el porqué de su vocabulario—, del expresionismo en el cine se encuentran hoy innumerables definiciones —mutuamente excluyentes por supuesto—, las más explotables de las cuales dimanarían de al menos dos tipos posibles:

1. La búsqueda de un *paradigma estilístico* rigurosamente construido en lo posible, preciso y argumentado, que definiese el expresionismo como un período, una escuela, un conjunto de normas formales, que permitiese incorporar a él con seguridad tal o cual filme o tal o cual parte de filme. Es la empresa-tipo del historiador, la de Eisner en algunos momentos, la de Palmier a pesar de sus desbordamientos por el lado temático, y terreno hoy de los investigadores anglosajones.

Esta empresa tiene el gran mérito de ser discutible cuando explicita sus presupuestos. A falta —manifiesta— de un consenso estable sobre la extensión exacta del *corpus*, no puede sin embargo evitar la arbitrariedad. Todo el mundo reconoce como característico el tratamiento gráfico de la imagen (*das Filmbild*

mus Graphik werden), pero, ¿quiere esto decir geometrización? ¿Oblividad? ¿Importancia del decorado? ¿El contraste blanco/negro intensificado?

En cuanto a los demás elementos potenciales de la lista, ninguno es evidente y la aporía de este proceso consiste en que siempre es a partir de una lista de películas que se decide incluir uno u otro de ellos. Quien piensa en *Sombras* (Schatten, 1923) como expresionista pondrá las sombras en la lista olvidando si es preciso la filiación romántica, sin embargo irrecusable. Quien quiera incluir *Der Schatz* (1923) o *Zur Chronik von Grieshuus* (1923) tendrá que insistir sobre el papel de los arquitectos y las virtudes constructivas de la iluminación con el riesgo esta vez de no poder detenerse, de tener que bautizar como expresionistas todas las películas en las que el decorado es imponente y modelado por la luz (esto cuenta mucho y así es como los *Los Nibelungos* o *Tartufo o el hipócrita* [Tartuff, 1925] se convierten en cine expresionista).

Hay, en resumen, unas listas más convincentes que otras. Se puede seguir siendo escéptico —en cuanto al fondo— sobre el interés real de un paradigma estilístico que sólo integraría plenamente muy escasas películas: *Von morgens bis Mitternacht* ciertamente, y también *Caligari*. Y eso es más o menos todo...

2. Una tentativa de definición *intrínseca* de un estilo expresionista, fuera de cualquier consideración de lugar y de tiempo, tentativa a veces imaginariamente vivida como una ampliación de la precedente. Empresa-tipo de los teorizadores y esteticistas de cualquier pertenencia, no conoce límites *priori* y se presenta las más de las veces según un modelo apodíctico que incluye —o casi— la discusión. En cada caso hay además excelentes razones para calificar de «expresionista» a tal cineasta o tal filme: Hitchcock será expresionista en sus películas inglesas porque abundan en ellas los lugares inquietantes, las atmósferas extrañas y nocturnas —y también el olor a estudio—; y no dejará de recordarse que había estado en Alemania y había traído de allí al menos a un decorador, Otto Wernicke.

Eisenstein, porque carga mucho la mano en la construcción de imágenes fuertemente articuladas y sus actores hacen girar mucho los ojos. Y, además, también se le encontrarán orígenes alemanes. En los casos de Welles, Bergman o Fellini será sin duda más difícil, pero hay pocos críticos a los que esto haya detenido.

No prosigo esta enumeración demasiado fácil. Parecería como si quisiera ridiculizar estas tentativas críticas cuando, de hecho —y aunque tales evaluaciones se equivoquen totalmente en lo que en realidad era el expresionismo alemán—, me parece que se basan en una intuición tan productiva, a condición de ser *reconocida*, como las reconstituciones —meticulosas pero siempre aventuradas— de los historiadores de la forma. La intuición, si se quiere, de que el expresionismo es algo demasiado importante para dejarlo a los expresionistas.

Dicho de otro modo: es a partir de una concepción *del cine* como hay que definirlo, más bien que partiendo de categorías críticas y mercantiles elaboradas en otra parte, en el campo de la pintura.

Vuelvo un momento atrás, a un punto rápido: la obsesión por definir estricta y absolutamente un estilo expresionista propio de ciertas películas alemanas mudas es reciente. No creo equivocarme al decir que antes de Lotte Eisner no existía realmente esta preocupación. Los críticos alemanes de los años veinte, después de todo bastante bien situados, nunca construyen «paradigmas estilísticos», sino que sólo se interesan por definir globalmente, mediante una o dos características de conjunto, lo que es o no es un expresionismo cinematográfico. Algunos piensan simplemente que el cine no puede ser sino expresionista. Georg Otto Stindt, por ejemplo, arguye que:

- a) el actor nunca puede ser expresionista (*sic*), y
- b) actores, decorados y todo lo demás deben participar de una misma voluntad estilística (*Stilwillen*), para concluir silogísticamente que esta voluntad estilística en el cine no puede ser expresionista.

Balázs, que piensa lo contrario, ve todo el cine de su época como marcado por un profundo deseo de *Stimmung* que anima toda la imagen, desde los decorados a los rostros. También voluntad de estilo, pero descrita como ciertamente expresionista *en su esencia* tanto al menos como en sus manifestaciones. Para Kurtz, que define el expresionismo por la deformación, éste «no es un estilo en sí» —y mucho menos un *Stilwillen*— sino simplemente la posibilidad de evocar lo no fotografiable.

Se podría seguir, pero la cosa me parece clara: para los críticos de 1925 el expresionismo no es más que un pretexto —más masivo ciertamente que otros— para desarrollar, o al menos esbozar, una teoría de la *expresividad* en el cine y tomar partido sobre su supuesto origen —en la realidad o en la *Stimmung*.

Expresionismo: el sufijo, en el fondo, anuncia el color. Como todos los «-ismos», éste es un cajón de sastre —cómodo o incómodo según el caso— y que sirve menos al discurso de la ciencia que al del amor o del odio. Fueron sus turiferarios declarados, igual que sus más encarnizados enemigos —entre otros los nazis—, quienes hicieron la fortuna crítica del término, incluso a propósito del cine. Un historiador explicará sin duda algún día mucho mejor que yo por qué son nuestros años sesenta los que han redescubierto e inventado —en gran parte en mi opinión— el «cine expresionista».

Pero no arriesgamos mucho recordando que este descubrimiento —o esta invención— tuvo lugar entre la primera edición de *La pantalla demoníaca* y la circulación, en las salas de arte y ensayo francesas, del programa homónimo —es decir, *grosso modo*, entre 1950 y 1965— y que coincide, pues, bas-

tante perfectamente, con el reinado de una generación crítica que, con Bazin y Rohmer a la cabeza, ha hecho todo lo que cabía hacer para promover y definir un cine antiexpresionista.

La vuelta en suma a un cine alemán mudo y su abusiva definición como expresionista habría sido una de las reacciones a lo que se vivió durante mucho tiempo como hegemonía de la «escuela» de los *Cahiers*, y el contrapeso habría sido tanto más eficaz cuanto que movilizaba películas antiguas ya con pátina, bastante unánimemente aceptadas como parte del patrimonio cuando no como obras de arte. Evidentemente la operación nunca hubiera sido posible con películas contemporáneas.

El «expresionismo» ha sido, creo, el primero de esos movimientos oportunamente «redescubiertos» para fortalecer una tendencia crítica. Ha habido otros desde entonces y él mismo ha tomado —en los años setenta— un valor diferente (*L'Expressionnisme comme révolte*, Palmier).

Lo que me importaba era mostrar que todo se había jugado finalmente en el campo de la crítica y de la estética del cine, como ya en los años veinte: cuando se trataba de defender una posición adoptada *en general* sobre la expresión, sobre la expresividad en el cine.

Así, y en el campo del cine en todo caso, el debate sobre el expresionismo sólo habría sido —esto habría que probarlo mejor— un debate desplazado, torpemente orquestado sobre el debate pictórico o, en otros momentos, un debate de fachada que encubría una querrela —siempre mal resuelta— sobre los terrenos fronterizos de la expresividad fílmica. Que la pintura haya jugado en esta ocasión un papel de referencia fantasmática —el problema de la forma, el de la expresión, parecían planteados en ella con suficiente nitidez como para que pudiese convertirse en modelo— es bastante evidente y es sobre todo por el segundo punto por el que me gustaría interesarme ahora.

Expresión y expresividad son hoy términos difíciles de manejar ingenuamente. Basta un mínimo de filología para percibir lo que designaron en ciertos momentos en la tradición filosófica y estética: el forzar «algo» fuera de una envoltura material, como se exprime el zumo de la naranja. E, igual que la naranja contiene su zumo pero no lo entrega sino a costa de una operación que lo exprime, se ha pensado alternativamente que la obra contenía un sentido, un *feeling*, una emoción, un potencial de afecto que sacaba de la realidad o que había de sacar de ella, remitiendo así la operación expresiva al destinatario de la obra. O bien que ese depósito del que debe alimentarse el arte era el yo-artista.

Hay, ha habido en suma varias concepciones de la expresión en arte —al menos tres principales, según que se la asigne a la obra misma, al artista-autor, o al espectador o lector—, pero basadas todas en la confianza depositada en la posibilidad de traducción, de transmisión de un sentido bien deter-

minado mediante un proceso sencillo y más o menos transparente. Y son evidentemente estas concepciones las que, por su simplismo y su reduccionismo, han sido blanco de innumerables críticas en el interior de intenciones, a su vez extremadamente diversas, desde hace al menos una veintena de años.

En Francia, sobre este punto como sobre los demás —ya se han mencionado algunos de paso—, el más radical es el estructuralismo y sobre todo lo que a veces se llama ahora el «postestructuralismo». La crítica de las nociones de signo o de expresión, en cuanto que atestiguarían creencia en un significado último que residiría en el signo o que fundamentaría la expresión es esencial en los primeros trabajos de Derrida y de Kristeva, que denunciaron incesantemente los resabios metafísicos idealistas de que son vehículo estas nociones.

Limitándonos a la literatura sobre el cine, recordamos la reiteración —muy polémica cuando menos— de esta denuncia hacia 1970, alrededor de objetos altamente litigiosos como el cine «político» (típicamente el de Costa-Gavras, acusado de descuidar el trabajo de la forma en nombre de una confianza ciega concedida al significado) o, por el contrario, de películas que rechazaban deliberadamente la expresión, la significación, para dejar actuar mejor al sentido (el *Othon* de Straub y Huillet, que cristalizó durante mucho tiempo en violentos debates).

Pero paralelamente —y también aquí sin esperanza de encuentro—, se entablaba en la misma época pero en otro lugar otra reflexión crítica sobre muy distintos presupuestos, especialmente los de la filosofía analítica. Ya he citado a Goodman; habría al menos que agregarle a Richard Wollheim quien, en *Art and its Objects*, vuelve detalladamente sobre el problema de la expresión para negar a la vez que ésta pueda estar contenida en lo dado, en el objeto artístico, y que la obra pueda adquirir su expresividad a causa de cierto estado del espectador o del productor.

Más que su argumentación en esta materia, enteramente situada en terreno lógico pero irresumible a causa de su densidad, me interesa aquí el que su enfoque esté determinado por un proyecto positivo: la definición, nada menos, del arte (del arte en general) y de su función. ¿Qué es el arte? En esencia —dice Wollheim— una experiencia, un tipo especial de experiencia que no se parece a ninguna otra, que tiene sus reglas, sus ritmos, sus efectos subjetivos, sus convenciones y su aprendizaje. En resumen, una especie de «lenguaje».

De hecho, Wollheim, que como muchos otros percibe las innumerables dificultades de la metáfora lingüística —tampoco a él le gusta la noción de signo—, propone otra: el arte —dice— es una «forma de vida». Este término de Wittgenstein, reiterado tal cual, es a su vez criticable: puede parecer especialmente que pretende resucitar, aunque inútilmente, la vieja idea de la «organicidad» de la obra de arte y, de hecho, Wollheim no cuestiona apenas la noción de *obra* como totalidad y como unidad.

Pero, desde el punto que nos ocupa, encuentro la metáfora sugestiva. La expresividad artística se convierte aquí no ya en un asunto de contenidos, de significados, sino el trabajo mismo de la forma. En un sentido activo la forma «trabaja», «vive», nunca se la transporta inerte. La expresividad está vinculada a las obras y es a la vez exterior a ellas; tiene simultáneamente componentes «naturales» y componentes convencionales, pero en ningún caso se reduce a la voluntad artística del productor, ni al efecto obtenido sobre el destinatario ni —menos todavía— a una carga intrínseca de la obra, fuera de contexto.

Se reconoce —y no es algo casual— el argumento de Gombrich: acaso la expresividad esté basada en correlaciones «naturales», pero que se juegan siempre en un *contexto* a la vez subjetivo e institucional y, por tanto, trabaja y se trabaja a partir de un repertorio —estilístico, es decir históricamente definido— de las posibilidades formales.

Está, pues, claro: en este modelo y en otros contemporáneos suyos más o menos exactos, lejos de concebirse la expresión como voluntad o como determinismo, se la caracteriza por dos rasgos: tiene lugar en la forma en cuanto que ésta desborda la «simple» representación, y actúa por su propia cuenta; no es ni fija ni dada, sino siempre —históricamente— contextualizada y por tanto eminentemente variable.

Bajo esta última forma, la tesis puede parecer casi demasiado evidente: nuestro siglo es infinitamente sensible a la forma «pura», a su trabajo abstracto; sabe también demasiado que hay obras que pueden revalorarse (el «japonismo», al percibir el *ukiyo-e* en sentido contrario, abre el camino a Van Gogh y a los nabís; el arte negro alimenta tanto el cubismo como el surrealismo, etc.). Pero es justamente en el juego interminable de la revaloración donde se ha perdido con frecuencia la historicidad. Para el Malraux del *Musée imaginaire* expresan lo mismo un *bodhisatva* y la *Sonrisa* de Reims porque son igualmente contemporáneos nuestros.

Ahora bien, sólo lo son a costa de una ilusión perspectivista, de una inocente universalización de *nuestros* valores, de nuestra sensibilidad. Y toda ecuación transhistórica supone necesariamente la creencia en una expresividad «natural», eterna y finalmente ahistórica. De hecho, todo es interdependiente y, para saber en cuánto desborda la forma a la representación, es necesario preguntarse ante todo hasta dónde va ésta. Eso es, por tanto, lo que no cesa de cambiar: lo que se ha producido como dramaticidad marcada puede muy bien convertirse en expresivo al cabo de unos siglos, cuando no de unos decenios de distancia.

La pintura neoclásica pensaba no diferir de su modelo clásico sino por un ligero subrayado de la acción que haría del cuadro —algo más claramente— el *exemplum* que Diderot quería; hoy ya no vemos en esos brazos extendidos o en esos torsos noblemente resaltados sino la hinchazón retórica, el énfasis

—y también la geometrización, la cuadrículación. En menor tiempo todavía la concepción griffithiana del trabajo del actor, de la puesta en escena en general, buscada sólo como de una legibilidad perfecta y sin equívocos, ha virado para nosotros hacia la gesticulación, la indiscreción, la locuacidad. En el fondo, en ambos casos, es nuestra idea de lo teatral la que ha cambiado y no ha cesado de ampliar su campo.

No hay expresión que no envejezca ni se marchite; no hay expresión que no sea susceptible de alterarse, de degenerar en extravagancia o en decorativismo. Al mismo tiempo y *para cada época*, en relación con cada estilo, la expresividad potencial de toda forma será tanto más probablemente actualizada cuanto más se aparte del realismo. El «caligarismo», puesto que caligarismo hay, es un ejemplo cómodo de una y otra de estas proposiciones: la rigidez estilística que le da su valor, la tiesura, la dureza de los cuerpos y los decorados, la sumisión al binarismo blanco-y-negro, todo esto forma un sistema hoy ridículo, en el que se ven demasiado las flores de una retórica demasiado cándidamente venenosa.

La expresión, sin embargo, no se ha apagado del todo en él: *Caligari* sigue emocionándonos incluso allí donde el trabajo formal está más acentuado, más lejos de toda convención naturalista: el cuerpo, los gestos, los párpados difíciles de levantar de Cesare producen miedo, mientras que la dulzona mímica de Lil Dagover sólo provoca risa o fastidio.

Pero habría que aprender también a no referir la expresión sólo al «Expresionismo», aunque sólo fuese como simple ejemplo: la expresividad se aloja en la forma, no en un estilo; el homenaje de la referencial, tan a menudo practicado por la «Nueva Ola», muestra bien, por ejemplo, cómo la reiteración de una forma puede transformar su valor expresivo (la actuación de Catherine Hessling en Renoir se piensa como realista; la de Catherine Ribeiro, su copia conforme de *Los carabineros* (Les carabiniers, 1963), lo es mucho menos).

Expresión, trabajo de la forma y —salvo el perpetuo deslizamiento de la convención— *visibilidad* por tanto de ese trabajo. La expresividad se ha tomado siempre —y en todo caso en la época moderna— como sinónimo de una hipertrofia de la forma, de una exhibición de los medios del arte, de una acentuación del don (*Gabe*) en perjuicio en caso necesario de la reproducción (*Wiedergabe*). La pintura ha alimentado con esto uno de sus debates de este siglo, y el fauvismo —por no citar más que él— fue en ella ardientemente defendido como expresividad más puramente pictórica porque concede el primer papel no tanto a la forma como al material. Es verdad que hay aquí un debate algo desfasado, en el que la *representación* se ha visto enfrentada más bien a la *presencia*, como en los indispensables textos de Georges Duthuit: si la presencia dimana efectivamente de la expresión, no es el todo en ella.

FORMA Y EXPRESIÓN



«La pantalla pide, reclama, exige todos los refinamientos de la idea y de la técnica, pero el espectador no tiene que saber el coste de este esfuerzo, sólo tiene que mirar la expresión y recibirla totalmente desnuda o que le parezca tal»: ilusión de Delluc al querer que la expresión fuese «natural y sencilla», cuando adopta tantas formas segundas, complejas, que invisten el decorado y las sombras, el marco y la composición, o el grano mismo de la fotografía, para hacerse finalmente expresión de expresión en todo un cine de la referencia infinita.

Fotograma de Welles. *Sed de mal* (Touch of Evil, 1958); fotograma de Hitchcock. *Los pájaros* (The Birds, 1963); fotograma de Jarmusch. *Estraños en el paraíso* (Stranger than Paradise, 1984); fotograma de Straub-Huillet. *Nicht Versohn* (1965).

Pero en el cine este debate —aunque justificado y reclamado desde el interior mismo de la reflexión «indígena»—, se ha escamoteado a causa de la permanencia de la contradicción entre «arte de lo real» y «arte de la imagen» y es la discusión nunca resuelta sobre el expresionismo la que ha ocupado su lugar. No se trata por otra parte de sugerir que la crítica habría ganado buscando una referencia en el fauvismo mejor que en el expresionismo —¿se ofrece alguna vez este tipo de opción?—, sino de afirmar solamente la posibilidad teórica de estilos fílmicos basados en la ostentación de los medios formales y verificar la existencia efectiva de algunos.

La expresividad del estilo hitchcockiano o del estilo eisensteiniano —en muchos puntos viene a ser lo mismo— depende mucho por ejemplo de un empleo sabio —a la vez que literalmente elemental— del marco-límite, de la «composición». Y con el marco-límite y la composición aún se permanece cerca de un sentido pictórico de lo expresivo. Pero el estilo de Welles, basado en la exaceración del punto de vista y el ahuecamiento desmesurado del espacio, en nada es inferior en ese terreno a la expresividad. No obstante —y permíteme la repetición— no veo que esto haga de Welles un expresionista.

A estas alturas me gustaría resumir así: la forma, en sentido de «convención formal», como resultado de una norma estilística explícita o no, se hace expresiva apenas supera lo estrictamente necesario para la representación realista, a su vez convencionalmente definida. Pero en este movimiento de superación, la forma, demasiado nutrida (*trophê*), puede llegar a exhibir aquello de lo que está hecha, el material, el medio: es el resorte de todas las artes representativas; el momento en que precisamente se pierde el objeto representado, la representación misma; el momento en el que la forma se hace tan presente que ya nada compite con ella.

La pintura ha conocido evidentemente ese momento de una manera casi perfecta y perfectamente didáctica, menos con el fauvismo o el expresionismo —incluso abstracto— que con lo que se ha llamado demostrativamente arte *informal*. Aparente embadurnamiento a simple vista, el cuadro informal puede verse también —y se ha pensado a menudo— como exaceración paradójica de una forma pura separada no sólo de cualquier referencia objetual o dramática, sino también, radicalmente, de la más abstracta referencia a la buena forma, a la estructura. La obra informal no reconoce ninguna estructura localizable, ni un ritmo, ni una organización manifiesta de la superficie o de los colores, nada de lo que constituía la primera pintura abstracta, y en este sentido es como la forma ha podido sentirse en ella como pura (el arte informal fue bautizado «arte formal» por algunos de sus promotores, en especial Lapoujade).

No por eso el cuadro informal aparece privado de todo poder emotivo (lejos de ello), ni siquiera de poder *expresivo*; en él, incluso, la expresión se

busca con exactitud, como en la serie *Otages* de Fautrier, en la que el sufrimiento, la angustia, el grito —históricamente situados, como los de los torturados de la resistencia—, pasan enteros a la pasta, se hacen pasta.

El arte informal, es cierto, ha entrado en el purgatorio; ya no se ve mucho y se me dirá que elijo mal mi ejemplo. No importa: de todos modos este ejemplo no hace sino decir crudamente una verdad que vale para toda la pintura desde hace un siglo y que se encuentra desarrollada en todas las filosofías de la pintura abstracta. Maldiney, en una defensa en regla de la abstracción, hace de la pintura del siglo xx la búsqueda de un modo de percepción propiamente pictórico que se separa de la simple percepción natural y también de la percepción *imaginística* tradicional. El mundo real se ha hecho demasiado claro, demasiado claramente representado, hecho imagen también; lo que se ha perdido es la sensación pura, la sensación de antes del objeto. La pintura desde Cézanne está buscando esta sensación «preobjetual» y hace de ello un universo propio, en el que se experimenta otro contacto, indecible, con la realidad.

Resumo mucho, evidentemente, pero estas tesis no son misteriosas: son eco de muchas otras, de Merleau-Ponty, para quien Cézanne es el primero en mostrar el mundo tal como es *antes* de ser mirado; de Lyotard, que prosigue esta reflexión y que, al paso del *yo* al *se* de Cézanne, añade la emergencia del *ello*, del deseo en pintura. La pintura es un mundo —un universo—, la tela está viva y su vitalidad se manifiesta en el juego de los ritmos y de los tonos, en la presencia —asegurada en caso necesario hasta el exceso— del material, y también a veces, como justamente en el arte informal, en la inscripción visible del gesto de pintar, de la huella pulsional.

Estamos muy lejos del cine, del cine cuya definición se ha adoptado en este libro. El cine narrativo, casi por definición, no conoce lo informal; la *materia* fílmica está siempre contenida por la representación, nunca se la autoriza a exhibirse sola aunque a veces aparezcan huellas de ello. Como el grano de la película, tal como se fetichiza en ciertas películas en las que se ha mezclado el rodaje en 16 y en 35 mm (*L'Amour fou*, *Une sale histoire*). O como la duración, otra materia del filme que algunos cineastas han aislado, siempre en pequeñas dosis —la duración pura es la muerte del relato.

Mientras que, en cambio, se explora y explota fácilmente la materia bajo sus especies visual y temporal por parte del filme experimental. Un clásico como *Print Generation* de J.J. Murphy pone en actividad la duración *pura* —la de los planos, la de la *secuencia* varias veces repetida— y, a la vez, la materia-película, la química, los granos de luz. Esta materia, además, no se abstrae tan fácilmente del mundo real, y el material fílmico —como ya se ha visto—, es paradójico puesto que consiste ya en una fijación, en una grabación de lo real.

Es decir que el deseo de lo informe es cosa rara en el cine, en el que

—por el contrario— reina las más de las veces la obsesión de la forma dominada. A lo más aparece aquí o allá, en la historia de los filmes, en dosis homeopáticas y con carácter acaso de vacuna, como para alejar mejor la tentación. La escena del laboratorio en *La inhumana* (*L'inhumaine*, 1924) y la de la desnatadora en una primera versión de *La línea general* (*Staroie i novoie*, 1929), incluían breves fulgurancias coloreadas de como mucho unos segundos y que marcaban la apoteosis de la emoción, que creaban orgasmo; pero era una apoteosis vigilada, calculada para reforzar mejor el sentido, la lección de la escena. Otro tanto se dirá del montaje-choque de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) o —más ejemplar aún— del genérico semiabstracto de esta misma película y, más en general, de lo que autorizan —siempre de modo excepcional— determinados cineastas sensible a la fuerza de los valores plásticos.

La palabra «informal», por otra parte, nunca se ha utilizado en el cine y, si siguiendo a Lyotard se ha intentado aclimatar en él la noción de la a-forma, ha sido siempre a costa de esas mismas dificultades. La a-forma, el surgimiento de algo que no esté aún *secundarizado*, que cree acontecimiento, ¿dónde encontrarlo? Nunca en el cine entero, nunca siquiera a escala de un filme completo sino sólo en *momentos* particulares, fracciones de tiempo o fracciones de extensión, en las que sobreviene algo que no había previsto el «gran imaginista». Momentos de surgimiento, su marca es la *plasticidad*; el color y la violencia de algún blanco-y-negro sigue siendo su vehículo privilegiado y —sobre todo— el color en movimiento, el que parece arrancarse de los objetos para convertirse en aventura singular.

Se ha hablado más arriba de la orgía de *Iván el Terrible*: el color y el movimiento, convocados inicialmente desde el interior mismo de una lógica plenamente escénica, adquieren en ella su brío para desbordarla mejor, hasta el punto de que se ha querido ver aquí la perturbación misma de todo marco, de todo sistema, por parte de una fuerza primaria, a-formal. He dicho en otro lugar por qué, a pesar de toda la admirable locura de esta escena, esto me parecía finalmente improbable. Pues el *éxtasis*, cuyo concepto promueve Eisenstein, es un cálculo mucho más retorcido de lo que dejaría entender el término: quiere siempre concluir y tener la última palabra.

No obstante el ejemplo impresionista: en el cine el color aparecerá siempre como el más cercano y el más fácil de los medios de producir lo informe; pero digo bien «de producirlo», siempre cuesta arriba como se ha visto, a costa de una labor que sólo difícilmente escapa al cálculo. Callejón sin salida de lo informal en el filme: lo que más naturalmente podría conducir a él —la libertad de juego de los valores plásticos— no empieza a existir sino en el voluntarismo, más acá del cual reina el azar estúpido de la química.

Lo que *crea acontecimiento* en el cine, de hecho no se localiza sin duda fuera del sentido, está siempre comprometido con él. O para continuar con los términos de Lyotard, lo figural nunca está en él separado de lo discursi-

vo; la fuerza consignada en el discurso, la plasticidad y el deseo que lo trabajan desde el interior sólo nos llegan a través del discurso. La *figura* aparece, pues, aquí como el alma misma de cualquier poética del filme; pero es la figura naciente, la todavía no absorbida en la retórica, ni siquiera —es más difícil— tomada como una voluntad de texto, de sistema.

Dudley Andrew, que ve en la *figuración* la fuente mayor que confiere al filme su aura de obra de arte, ha mostrado —aun a través de sus propias dificultades— que la figura es evanescente y que la metáfora misma, figura viva por excelencia, está siempre atrapada por el discurso, secundarizada. Andrew inscribe su tarea en la directa sucesión de la de Paul Ricoeur: como buen hermeneuta es sensible a lo que yace bajo la superficie.

El fundido encadenado, figura muerta donde las haya, conserva para él un pequeñísimo algo de la inmediatez con la que hizo antaño tangible la proximidad física de escenas imaginariamente disjuntas. Pero a sus análisis efectivos les cuesta no fijar la figura, no hacer de ella un emblema, cuando no una matriz signifiante. Es típicamente el caso de los «paradigmas» gráficos que él localiza al principio de *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), más configuraciones que realmente figuras.

Más recientemente aún, Godard ha jugado ejemplarmente —en *Pasión*— la carta de la metáfora, del sentido suspendido, figurado, enigmático, y de la resolución magistral de este enigma, de su inversión. Los cruzados escapados del cuadro de Delacroix giran en corro en el plató de Jerzy: imagen extraña cuyo malestar se acrecienta por el ruido del renquear de los caballos. Ahora bien, el montaje y —más decisivamente aún— la glosa del propio Godard en *Scénario du film «Passion»* (1983), hacen de él una metáfora cerrada, la de la imposibilidad de la patronal de no «girar en corro». El lenguaje remacha la imagen en un esfuerzo algo perverso de maestría rechazada, a lo Eisenstein.

En el fondo —y esto es lógico y poco sorprendente— la hipertrofia de la forma y más todavía que la del material son lo que más aleja la pintura del cine (error del expresionismo: haber creído que, en cine, podía hipertrofiarse una forma o un material pictóricos); lo que aquí se perfilaría en su estado más bruto es el debate más que gastado sobre lo específico. Como toda tentativa para hacer comunicar directa y esencialmente pintura y cine, está condenada al fracaso.

En los capítulos precedentes he intentado decir, al menos entre líneas, por qué el cuadro y el filme, la tela pictórica y la *tela* fílmica, no son los avatares de una misma naturaleza-de-tela sino que, en un terreno preciso —el de la representación—, participan de una misma historia. El trabajo de la analogía, como ya se ha apuntado, es particular: implica cierta voluntad de imitación de lo real, pero una imitación deliberadamente imperfecta (lo que Suzanne Langer llama bellamente *imitation-with-a-difference*: «diferencia» y

a veces desacuerdo), en la que la conformación, llegado el caso, es transformación o *deformación*. Acaso esta idea de de-formación sea el común denominador de la expresividad en todos sus estados.

Deformación —distorsión en otros casos— quiere decir evidentemente que se la refiere a una objetividad imaginaria, a un ideal de reproducción fiel, y también a un absoluto de la visión que no podría dejar de ser su modelo y al que la deformación obliteraría. La deformación (la deformación en general) nunca es sino el desfase aún *tolerable* en relación con una forma y —con más frecuencia— en relación con una norma, explícita o no, de la forma: más allá de ésta el que define a aquélla, el límite convencional de la forma socialmente aceptable que marca el principio de esa transgresión que siempre es la deformación.

Lo cuestionado es, pues, la *forma* misma, y lo que obliga a considerar la deformación es —en el fondo— la relación entre forma representativa (o forma representada) y forma vista. La primera —en cuanto resultado siempre de un proceso de conformación, en cuanto que es fabricada— depende forzosamente de la convención cultural o estilística, y la deformación en este primer sentido no es sino la transgresión o el desplazamiento de un código. En la historia de la pintura occidental, cada «revolución» formal comienza por el sentimiento de una deformación parcial: todo el mundo recuerda el escándalo del primer Salon des Refusés, el de las *Demoiselles d'Avignon*; pero, siglos antes, las primeras manifestaciones de la *terribilita* en Miguel Ángel o en Jules Romain no tuvieron menos resonancia.

Quien dice código, en efecto, dice historia, y la forma nos parecerá más asegurada en sistemas de evolución más lenta: la pintura china o el bajorrelieve egipcio, por no hablar de las artes «primitivas». Aunque más localizada y más excepcional, la deformación en ellas no está sin embargo ausente en el mismo modo transgresivo. Gombrich da el ejemplo de un bajorrelieve egipcio en el que se ve, aberrante, en una aglomeración de personajes de perfil (se trata de prisioneros de guerra), a un hombre cuyo rostro se presenta de frente. Efecto impactante: cuesta gran esfuerzo dar crédito a los ojos.

La deformación en este sentido es en suma relativa, siempre puede reabsorberse cuando el estilo «deformado» se convierte en admitido o incluso en dominante: el límite de esta relatividad, el punto más allá del cual la deformación no puede resolverse en forma, es la reconocibilidad, y siempre pues, poco o mucho, la referencia a la forma *vista*, la suposición de una cierta presencia de la visión en la representación.

No puede decirse que la visión se relaciona con unas formas sino en un sentido muy particular, cuyo paradigma más puro ha sido formulado por la *Gestalttheorie* con su presuposición de formas innatas que estructurarían la visión misma: la «forma» vista no es deformable por definición, puesto

que no es de orden fenoménico sino de orden abstracto, puesto que ella *es* la visión y que de, hecho, apenas es una *forma*. Gibson declara así crudamente que los *invariantes* perceptivos que son para él el objeto mismo de la visión, son *formless*, sin forma. Este sentido absoluto de la forma es el que está casi siempre bajo la noción misma de deformación: el arte, la representación, distorsiona siempre la percepción, pero, en la inmensa mayoría de los casos, estas distorsiones no cortan el vínculo entre la representación y la visión real.

Jan Deregowski, que ha estudiado las distorsiones artísticas a partir de una encuesta transcultural y de una concepción constructivista de la percepción, concluye así que —en su mayor parte— no sólo no ponen en peligro la representación, sino que se basan en principios de esquematización y de abstracción que no están lejos de los que hace actuar la percepción visual: la búsqueda de simetrías, la figuración de la parte por el todo, la producción —eventualmente la composición— de lo que él llama «vistas típicas» —la vista más «elocuente», la más inmediatamente reconocible—, etc. El arte representativo, en suma, puede distorsionar el percepto, pero no puede destruirlo ni abandonarlo.

Así, ya se la piense en relación con un estado de las cosas estilístico, o más idealmente en relación con la vista, la distorsión, la deformación, se produce como medio de expresión; es, incluso, su único rasgo constante. El artista egipcio que para representar un estanque en medio de un palmeral representa los árboles verticalmente (vistos de lado) y *endereza* el estanque al mismo plano —mostrándolo visto desde arriba—, combina dos vistas típicas incompatibles en lo real, pero más conformes —incluso por su yuxtaposición, extraña para nosotros—, con lo que él piensa que es la naturaleza real de un jardín.

Más evidentemente aún, el artista —cualquiera que sea y en cualquier época— que rompe un estilo o lo fuerza, necesariamente lo ha encontrado antes gastado, fatigado e inexpresivo y busca el frescor de la expresión nueva («el lugar fresco sobre la almohada» de que hablaba Strawinsky). Es rasgo constante y común de todas las artes representativas; por eso, si la deformación es el principio nodal de la expresividad, es ella la que hace estallar la radical diferencia —que ya nos había señalado el debate sobre el expresionismo— entre la expresión pictórica y la expresión fílmica.

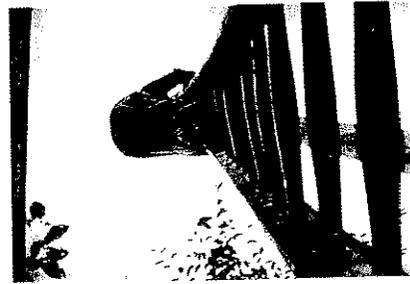
La deformación de los estilos *primitivos* era en cierto modo funcional (es el fondo de la tesis de Deregowski): en ellos se hacía el esfuerzo de abstraer, de simplificar, de aligerar la forma, para clarificar el sentido (punto-límite: la esquematización, el pictografismo) y a fin de cuentas para mejor expresar el objeto en su esencia, para comunicarlo mejor —y también para comunicar mejor con él. Al menos hasta finales de Renacimiento se cree en una acción mágica, en una influencia viva de la imagen. La pintura del siglo xx ha practicado evidentemente una forma muy distinta de abstracción.

DE-FORMACIONES

«¿Copiar la realidad? ¿Para qué?»
(Abel Gance).

«El pintor trabaja [...] sobre una tela que él organiza a semejanza de cosas y personas según su idea (por alimentada de realidad que esté esta idea): [...] el cine organiza cosas y personas materiales, no un medio neutro, en una composición que recibe su estilo, y que puede incluso convertirse en fantástica o en excesivamente simbólica, no tanto por una interpretación en el espíritu del artista como por la manipulación efectiva de objetos físicos y de maquinaria de grabación» (Panofsky).

En el cine no hay deformación que no afecte a la vez a la realidad del estilo y a la realidad sin más.



Fotograma de Gance, *La Folie du Docteur Tube* (1916); fotograma de H. Richter, *Vormittagssputik* (1928); fotograma de Dreyer, *Vampyr* (1930-1931).

que deforma para encontrarse a sí misma tanto al menos como para reencontrar el objeto, la simplificación de la forma que apunta en ella tanto al lirismo como a la claridad. Y sería aventurado proponer una fórmula general de la deformación pictórica: entre la abstracción lírica y el expresionismo de los años diez, pocos puntos comunes hay, salvo negativos.

Sin embargo, ese rasgo mínimo que es la abstracción —la intelectualización o la *emocionalización* como inmediatamente vinculadas al material— es, precisamente, lo que sigue prohibido para el cine. Inversamente, el cine en todos sus estados —desde las películas clásicas mudas a la mayor modernidad— trabajará el movimiento, el gesto, la lentitud o la velocidad, la fisonomía predilecta de Balázs, e incluso directamente el tiempo: todo lo que la pintura no puede alcanzar sino a costa de la contorsión o la artimaña.

Hay una línea de cineastas, un eje Keaton-Tati-Ozu-Dreyer, que ha hecho de estos elementos, con preferencia a cualquier otro, la fórmula misma del cine: podría etiquetárselos como «cineastas-coreógrafos», de igual modo que se ha bautizado a veces como «cineastas-pintores» a los cineastas del marco y del punto de vista (de Bresson a Eisenstein) y como podría reservarse el nombre de *metteurs-en-scène* a los de la filiación Renoir-Ford-Griffith, que trabajan con los escalonamientos axiales y el juego del fuera de campo y que encuentran la pintura en la común herencia dramática.

Sea lo que fuere de estos juegos de etiquetas, discutibles por propia definición, los que faltarán siempre a la cita son los «cineastas-grafistas», los de la línea y la superficie: la imagen cinematográfica, decididamente, no es un grafismo.

8. Godard pintor, o el penúltimo artista

En sus escritos y sus declaraciones, Godard maneja en diversos momentos con una espontaneidad marcada y como si fuera algo obvio la metáfora del cineasta como pintor. Sus artículos de crítica y sus primeras entrevistas como cineasta —en los años sesenta— volvían incesantemente sobre ello, pero siempre de paso —a propósito de Eisenstein, de Murnau, incluso de Welles— y sin realmente explicarse nunca a fondo. Desde hace cerca de diez años y de manera aún más insistente, más sistemática, y en un sentido más racional, el modelo pictórico ha vuelto al centro del discurso teórico y «creatorial» de Godard, acompañado esta vez por una acentuación más francamente confesada de la pictorialidad en las propias películas.

Un filme ha ostentado especialmente, para todo el mundo, esta presencia de la pintura: hablo evidentemente de *Pasión*.

«Godard pintor» será pues un remontarse de lo articulado abiertamente en *Pasión* a otras formas de la misma obsesión, especialmente en ese filmbisagra del primer «período» godardiano que es *Pierrot, el loco* (*Pierrot le fou*, 1964). Será decir más ampliamente en qué Godard —ingenua o sabiamente— es hoy el cineasta que traduce la más profunda conciencia de su herencia pictórica y artística.

Observemos enseguida que, de las películas recientes, acaso no sea *Pa-*

sión la que interroga a la pintura de la manera más directa. Por supuesto que en ella es visible la pintura, e incluso la *gran* pintura: Ingres, Delacroix, Rembrandt, Goya, los valores seguros del arte pictórico, representados por algunas de sus más célebres telas. Pero esta representación no sería sino una referencia —una más y de más bien escaso interés— si estos cuadros sólo se mostrasen o si incluso se reconstituyesen. Lo que importa en *Pasión* es que se muestran, no cuadros, sino cuadros *haciéndose* y deshaciéndose. Por mediación de un lugarteniente —el personaje de Jerzy—, Godard rehace telas célebres, las explora, las desmonta y las monta, las lleva a su límite y ensaya variantes, las combina entre sí y las simplifica. En resumen, las pone en acción y las tortura. El conjunto de estas operaciones podría designarse cómodamente con una palabra: es una *cinematización*, un hacerse-cine de la pintura. «Cinematización» y no cinetización, hacerse-cine y no simplemente un vago hacerse-movimiento. Exactamente en el sentido en que Eisenstein proponía llamar «cinematismo» a la retroacción conceptual y analítica del cine sobre las artes tradicionales (sobre todo la pintura y la literatura). Eisenstein, por ejemplo, analizaba las telas de El Greco a la luz del concepto de *montaje* —y también de la noción más idiosincrásica de *éxtasis*—: de la madeja de las influencias y de las filiaciones hacía una lectura a contrapelo, una analectura.

A través de los arrepentimientos, las vacilaciones y el inacabamiento fundamental de su trabajo, es a la misma operación a la que se dedica Jerzy, pero de manera más experimental: una operación de cinematización aquí particularmente compleja y nunca concluyente, acaso porque —como ha sugerido Jean-Louis Leutrat— está marcada por el signo imborrable de la melancolía y del luto, de un sentido de la historia como pérdida, y por el carácter desesperado de toda tentativa de recuperar el origen de las huellas que de ella nos llegan. Lógicamente pues, lo que *Pasión* pone en juego es la puesta en escena y la luz: es decir, lo que —como se ha visto— ha podido enlazar el cine con la pintura a costa de un común vasallaje con respecto al teatro.

Negar que *Pasión* es un momento fuerte de la relación de Godard con la pintura sería además absurdo: no me parece menos evidente que, de manera acaso subterránea, esta relación está actuando aún con más fuerza en dos películas, *Yo te saludo, María* y *Sálvese quien pueda (la vida)* (*Sauve qui peut la vie*, 1981), que plantean preguntas más inmediatas. Las formulaciones más llamativas fueron además subrayadas por el violento debate alrededor de su *iconoclastia*, referente al último en fecha de esos dos filmes.

¿Cómo pintar? ¿Cómo representar? Y, por otra parte ¿qué representar? El sol, las nubes, la naturaleza, pero, ¿cómo pintar las cosas de nuevo, y nuevas? Preguntas incansablemente reiteradas y variadas por el mismo Godard, en su defensa de *Yo te saludo, María*, y que serían una de las claves del filme.

Nunca se ha presentado Godard tan expresamente como artista y —lo que es más— como artista ya experimentado, pero todavía no lo bastante viejo

como para haber recuperado la ingenuidad de la juventud. Así, en su entrevista con la revista *Art press*, compara su tormento en la representación de las cosas más sencillas (las nubes, una muchacha) con la soberana e ingenua audacia del Tiziano, pintando, a los noventa años, muchachas muy jóvenes.

Casi en el mismo instante, su ensayo filmado *Scénario du film «Passion»* termina con un plano que tiene varias correspondencias en *Yo te saludo, María*: un rayo de sol atravesando las nubes y un «agujero en el cielo»: descendimiento visible de la gracia sin duda, pero también —más lejos— herencia directa de una figura de la que *toda* la pintura occidental ha hecho el signo más sencillo, y más corriente, de la comunicación entre la tierra y los cielos. Con esta película, Godard ha querido remontarse hasta las raíces más mágicas, más inefables de la imagen, y casi a una metafísica de la imagen: la imagen es aparición o no es imagen.

Y, a pesar de la violencia suscitada por la película, aún se mide mal la radicalidad y la provocación del retorno a la representación y a su misterio que propone si sólo se le refiere a la pintura y a lo sagrado. Yo soy, por otra parte, de los que creen que la gracia, el milagro, la aparición, no interesan a Godard sino en relación con el cine y el arte, y se extrañan de que ciertos críticos hayan confundido misterio y religión. Así, el valor de ruptura de la película está *ante todo* para mí en ese esfuerzo incesante para producir *imágenes*, para escapar a la presión del lenguaje, para reconducir lo más posible el cine a la esfera de lo visual, de la *visualidad*. «No quieres escribir, quieres ver», y: «El mundo primero se ve, seguidamente se escribe», se dice a sí mismo el Godard de *Scénario du film «Passion»*, con riesgo incluso de ir demasiado lejos, de ir hasta *ver* lo que pertenece propiamente al lenguaje, hasta conferir a las palabras un poder de imagen que no procede de ellas y que hay que proyectar sobre ellas (véase —siempre en *Scénario*— la secuencia sobre «playa» y «arena»).

Y es justamente en ese sentido en el que trabajaba *Sálvese quien pueda (la vida)*, en el que la pintura no aparecía directamente, pero donde la reflexión afectaba indirectamente a toda la invención misma del cine, a Marey, a Muybridge, al movimiento y al instante (pregnante o cualquiera). Las ralentizaciones/detenciones sobre la imagen/descomposiciones de esta película —más allá de estos nombres históricos— resumen toda la problemática del instante fotográfico, del encuentro, de esas «formas del tiempo» que yo evocaba más arriba. La resumen visualmente, la demuestran, la muestran.

A pesar de las apariencias y la proximidad en el tiempo, estas descomposiciones no son de la misma naturaleza que las de *France, Tour, Détour, Deux Enfants* (1977). Realizadas con un equipo de vídeo que permitía un mayor dominio del proceso —y especialmente la elección exacta, casi al milímetro, del instante y del ritmo— estas últimas manifestaban un deseo de forma más aparente, más evidente, y sobre todo más pictórico. No es la menor paradoja

de esta serie en la que todo, por otra parte, parece calculado —tan intencional y obstinadamente— para obedecer sólo a las leyes del lenguaje y de la retórica. Volveré sobre esto enseguida.

En conjunto —y subsumiendo sus enormes diferencias—, en estas tres películas hay una misma preocupación: picturalizar el cine, inyectar en él preguntas y problemas de pintor. Al mismo tiempo, en los filmes y sobre todo en el metadiscurso que los acompaña, se ostenta más que nunca el sentimiento de la *pérdida*, del final; la nostalgia, pero una nostalgia activa, actuante: ya no se sabe filmar —*leitmotiv* de Godard desde hace años—; por otra parte, también la pintura se ha perdido en cierto modo. Hay, no obstante, que ponerse de nuevo a trabajar la representación y para esto el mejor estimulante, el mejor modelo, es siempre y todavía la pintura, la pintura, paradigma del arte solitario; *el pintor*, figura mayor del creador. «Los pintores, en algunos momentos, se atreven a hacer esto o aquello, no sé cómo describirlo; y, si vuelvo en algunos momentos a examinar la pintura, es para atreverme a hacer esto.» No nos engañemos, en estas palabras no hay modestia ni humildad alguna, sino —por el contrario— la ambición de ser un artista, de superar la técnica y el medio, de trabajar, en fin, directamente *en* el arte.

Si la pintura está en el cine de Godard, no es únicamente ya por la reiteración de ciertas representaciones, y aún menos por sólo la referencia fetichista a ciertos cuadros ni a ciertos pintores; sino por la apropiación, la renovación o la desviación de problemáticas pictóricas. «Osar» es la palabra clave: osar no detenerse en la pintura ni en el cine, osar cuestionar en lo más profundo la relación misma de la representación con lo visible.

Volvamos ahora un poco atrás, a la manera acaso más inocente en que el Godard de los años sesenta utiliza la pintura, y muy particularmente en *Pierrot el loco*. Filme ejemplar puesto que su personaje central es —apenas metafóricamente— un artista, un creador obsesionado también por la vista, por la mirada, por el pintar. Para resumir la evolución de Godard, sería tentador decir que, si *Yo te saludo*, *María* o *Sálvese quien pueda* trabajan el cine para recuperar la pintura y sus secretos, *Pierrot el loco* representa la pintura para —ante todo— cuestionar mejor el cine. Pues en 1965, Godard cree absolutamente en el cine y no ve en él la sombra pálida y agotada de la pintura. *Pierrot*, en suma, *utiliza* la pintura.

Doy dos ejemplos sencillos de ello, ambos a partir de referencias pictóricas en el filme. Mostrar, en una película en Scope, una reproducción del *Café* de Van Gogh no puede dejar de evocar, entre otras cosas, a Bazin: el marco, el ocultador, la ventana y el límite. No sin alguna ironía, por ser literalmente monstruosas las dimensiones de la pantalla ancha y sus proporciones en relación con las del cuadro.

En otro lugar, la película ilustra un diálogo en *off* (dicho por las dos voces entremezcladas de Belmondo y Karina) mediante un montaje alternado de cuadros, entre ellos un *Pierrot* de Picasso y un retrato de muchacha de Renoir, que reproducen imitándolo, y socavándolo por tanto un poco, el principio del campo-contracampo, el encadenado sobre una mirada, esencial en el montaje fílmico y a lo que el joven Godard había concedido la preeminencia sobre todos los demás medios del montaje.

Se necesitaría una larga enumeración para dar cuenta de todos los procedimientos más o menos pictóricos reiterados y trabajados en el filme, a costa, las más de las veces, de una transposición más o menos elaborada. En su estado más simple —y sin duda también el más superficial—, serían por ejemplo tal o cual «suplemento» figurativo: la flor rojo-sangre de papel pegada a la pared del piso en el que Pierre y Marianne se han cargado a Frank (se ve mediante el recurso de un movimiento de cámara), o bien —algo más tarde— las luces de neón intermitentes y tricolores RI/VIE/RA y CI/NE/MA. Toques típicamente godardianos, ya presentes desde su primera película en color, *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1964), en la que se localizan respectivamente la idea de *collage*, la del *op-art*.

Nada de esto, por supuesto, tiene verdadero interés, salvo porque, a estas referencias alusivas, la película *responde*: el *op*, el *flash* luminoso, estructura los tres breves *flash-backs* en los que Ferdinand «ve de nuevo» mentalmente a su esposa (justamente tras el robo del Ford Galaxy); el *collage* igualmente el principio de la inserción sobre un cohete de fuegos artificiales, en el plano de tarta de crema (final de la secuencia en casa de monsieur y madame Expresso).

De manera menos sencilla pero acaso más profunda, porque afecta —también aquí— al tiempo y a su representación en pintura y en cine, piénsese en el efecto de *analitismo* evocador del cubismo que producen los falsos encadenados de la película: al principio del filme, Belmondo se sienta dos veces al borde de la cama diciendo «¡No voy!» en dos planos que no enlazan, sino que más bien *repiten*, casi como en el cine primitivo.

Desearía uno decir, en suma, que el Godard de *Pierrot el loco* tenía menos escrúpulos en sentirse pintor —también más alegría— y que no dudaba en ostentarlo. Si Aragon lo tomó por Delacroix, lo menos que podría decirse es que Godard le había ayudado. Por otra parte es la época en que el crítico falto de ideas podía siempre salir del paso repitiendo la inagotable comparación Godard/Picasso. Ecuación evidente, demasiado evidente, basada en el amor de uno y otro por el hallazgo y el bricolaje, en su habilidad por desvirtuar el material (véase el homenaje irónico al sillín de la bici-toro en *La Chi-noise*), en su facilidad en fin que podría pasar por fumistería. Godard reivindicaba otros patronazgos: el de Klee, cuyas obras se citan en varias películas; también el de Renoir, pero a través esta vez de muchos intermediarios, sobre

todo el cineasta Renoir, cuyo filme *La golfa* sirvió como uno de los modelos de *Pierrot el loco*.

No insisto sobre estas equivalencias (que —notémoslo sin embargo— Godard aprovechó y nunca desmintió), sino para repetir que, decididamente, no es con Renoir, ni con Picasso, ni con Delacroix, con quienes se identifica Godard, sino más bien con los problemas pictóricos que designan estos nombres. Por mediatizada que esté en *Pierrot el loco* la presencia de la pintura, de lo que se trata aquí es, sin embargo, de una definición de sus medios prácticos, allí donde *Pasión* se interroga sobre sus posibilidades de representación más abstractas.

Por eso es sensible la diferencia en las referencias que estos dos filmes eligen: *Pierrot el loco* privilegia la pintura del cambio de siglo —impresionismo, fauvismo, cubismo—, la que más crudamente plantea la cuestión del material; mientras que en *Pasión*, es de *istoria* de lo que se trata, de grandes tramoyas representativas y de temas grandiosos. Correlativamente, es alrededor del tiempo por donde gira la reflexión en el primero, cuando en el segundo se preocupa del espacio y de la escena.

La pintura se percibiría aquí como un arte del toque, es decir, un arte basado en una operación temporal cuya huella se conserva en el cuadro, aunque haya que esperar a mucho más tarde para ver a Godard formular explícitamente esta idea. Me parece, por ejemplo, que no hay solución alguna de continuidad entre ciertos usos de la inserción o del falso-encadenado en *Pierrot el loco* y esa provocativa fórmula de 1979: «El marco es cuándo se empieza el plano y cuándo se corta».

Incluso asignando su papel a las cosas y suponiendo razonablemente que aquí «marco» esté al menos parcialmente empleado por «plano», sigue siendo una idea difusa —pero sugestiva— del marco como marco temporal y que excluye todo pensamiento del marco como ventana, como límite de composición, en favor de una concepción del encuadre como gesto, como gesto unitario, asignable al maestro, cuyo arte revelaría. Es lástima que Godard no haya dicho nunca realmente cómo entendía su «Eisenstein pintor»: puede esperarse sin duda que no en el sentido chato y reductor del lugar común sobre «Eisenstein-amante-del-número-áureo»; está claro en cualquier caso que el cálculo y la maestría godardianos, sin cederle en nada, están en las antípodas de los de Eisenstein.

Aparte del toque, el gesto y la pintura —en *Pierrot*—, está también el color. Nada nuevo, además, en Godard, sino la sistematización y la estilización de lo que, como he observado antes, no puede en el cine ofrecerse de todos modos sino como sistema. *Una mujer es una mujer* planteaba ya como base cromática un rojo y un azul saturados (alrededor de los mismos actores), aunque hasta *Pierrot el loco* Godard no haya racionalizado su empleo. El rojo allí representa en todas partes la sangre («Todo el filme no es sino ese inmenso so-

llozo de no poder, de no soportar ver, y de derramar, tener que derramar, la sangre. Una sangre rojo vivo, escarlata, bermellón, carmín, ¿qué sé yo?», Aragón), y la ecuación valdrá enseguida para las películas siguientes, *Made in U.S.A.* (Made in USA, 1966), *La Chinoise*, *Week-end* (Week-end, 1968).

Menos esperado, y por ello más demostrativo aún, me parece el papel atribuido al azul a través de toda una serie de asociaciones, algunas de ellas flagrantes e insistentes (Ferdinand soportando, en la recepción en casa de sus suegros, un mortal hastío —«Tristeza de Olympio»: dice en *off*— está rodado con un filtro azul; en el otro extremo del filme es su rostro enmascarado de azul puro en el momento de darse la muerte); otras más tenues (como ese pequeño lienzo de pared azul ante el cual, mediado el filme, Ferdinand evoca el suicidio de Nicolás de Staël), en las que el azul se conjuga con la muerte, con el suicidio, con la desesperación absoluta: es el color propio del romanticismo bajo cuya égida ha colocado Godard expresamente la película.

La asociación del rojo con la sangre y la violencia está codificada, es banal, casi universal. El azul, aunque reputado como color «frío», tiene un registro de connotaciones más amplio, menos fijo: en otros contextos puede significar el azul, el cielo, Dios o lo absoluto, como justamente en *Yo te saludo*, *María*. Con su trabajo sobre estos dos colores en *Pierrot el loco*, Godard, sin forzarlo, hace exactamente *lo que puede hacerse* con el color: utilizar su valor simbólico y cultural, conferirle además un valor «idiolectal», propio de la obra, y hacer sistema de estos dos tipos de valores.

Todo esto que no hago sino esbozar me parece bastante coherente: la pintura, tal como se piensa y se practica en *Pierrot el loco*, tiene un tiempo, el del toque/encuadre, y un material, un cuerpo significativo, el color; no tiene, propiamente hablando, *espacio*, no trabaja para organizar un espacio profundo. Estos dos rasgos, el encuadre como gesto creador y breve y el color como sistema tienden por el contrario a evocar, más que cualquier fantasma de espacio hueco, el fantasma de la superficie viva, de la articulación casi orgánica de un espacio «virtual» que tuviese sus propias leyes.

Insisto sobre *evocar*: no se trata de negar que en la mayor parte de los planos del filme esté representado un espacio tridimensional, sino solamente de proponer una equivalencia entre ciertas formas temporales en la pintura de principios de siglo. Godard pintor es, en este momento, el que reúne la conciencia *práctica* de este referencia y la ausencia de todo *saber*, incluso empírico, sobre ella (en 1965, Godard no habla de su relación con la pintura sino bajo las especies de la referencia pura y simple). Pero yo querría —siempre a partir de *Pierrot el loco*— tomar aún la pintura desde otro ángulo que nos reconducirá de nuevo a *Pasión* y a *Yo te saludo*, *María*.

Inmediatamente después de los datos de la ficha técnica, la película se abre sobre una larga cita de Elie Faure, en la que se habla de Velázquez y de pintar, no ya «las cosas definidas», sino lo que hay *entre* ellas. El contraste es, además, impresionante: como muchas de las fichas técnicas de este período de Godard, éste utiliza unos diseños *pop*, azul-blanco-rojo, que resaltan visualmente e instalan el filme en el registro de una significación pleotórica, lúdica, pero perfectamente clara y dominada. Las frases de Elie Faure, en cambio, a través de su evidente belleza, subrayada por el diálogo, son misteriosas, casi oscuras, pues: ¿qué son las «cosas definidas»? Y, sobre todo, ¿qué hay «entre» las cosas? y —pregunta esta vez relativa a la enunciación de la película— ¿por qué haberlas puesto así de manifiesto en la película? ¿Qué tema pretenden hacernos percibir con ellas?

A todas estas preguntas hay una primera respuesta. Debida al propio Godard, no me satisface —no obstante— sino a medias: el filme, dice en 1965, trata del intervalo en la medida en que, relato «antilagunar», privilegia lo que deberían ser los «huecos», los tiempos débiles de un relato normal. La explicación es ingeniosa y se conoce además su fortuna ulterior en Godard —para quien se convierte en una verdadera obsesión en la época de sus obras *didácticas* (el filme es entonces, casi por definición, lo que está «entre»)—; o en Deleuze, que ve en el «método del entre» la clave estilística de Godard. Pero ese método sólo afecta a un aspecto de las películas —la narración, el sentido, la comunicación— cuando, sin embargo, de lo que nos habla Elie Faure es de un pintor, y no de uno cualquiera.

En los grandes sobrevuelos inspirados por la historia de la pintura, como justamente el de Elie Faure —o el de Malraux—, a la conquista del espacio acabada con Leonardo, sucede en Tiziano, y tras él en Velázquez, la invasión de este espacio por la luz, el sentimiento de que el espacio no es un receptáculo hueco, sino un *ambiente*. Sobre la tela misma aparecen entonces —como medios de esta invasión— el temblor del pincel, la materia del pigmento y la de la tela, el gesto en fin de pintar. En estas historias, fantasmáticas, idealistas —todo lo que se quiera—, Velázquez marca el momento en que la pintura empieza a querer pintar el *aire*.

Conjugando la intuición de Elie Faure con las de Hildebrand o de Wölfflin, he aquí lo que escribe, significativamente, un gran conocedor de Velázquez, Ortega y Gasset: «El punto de vista se ha retrotraído, se ha colocado más lejos del objeto y hemos pasado de la visión próxima a la visión lejana, que, estrictamente hablando, es la más próxima de las dos clases de visión. Entre el ojo y los cuerpos está interpuesto el objeto más inmediato: el espacio hueco, el aire. Flotando en el aire, transformadas en gases cromáticos, en gallardetes informes, en puros reflejos, las cosas han perdido su solidez y sus contornos. La pintura ha echado la cabeza atrás, ha cerrado a medias los párpados, y ha pulverizado entre ellos la forma pro-

pia de cada objeto, reduciéndolo a moléculas de luz, a puras centellas de color».

¿«Método del *entre*»? Puede ser. Pero lo que el texto de Elie Faure me parece designar esta vez —y no tan oscuramente después de todo— al comienzo de *Pierrot el loco* es el problema, pictórico a más no poder, de la representación de lo invisible, de lo impalpable. Representar el aire, la atmósfera y —ya se ha hablado algo de ello— la luz, dar cuenta de esos fluidos misteriosos (la doctrina del éter luminoso adquiere toda su fuerza en el siglo XIX) fue una de las obsesiones de la pintura hasta el momento en que, con el impresionismo y sobre todo con Cézanne, la lógica de la sensación arrastra todo y permite finalmente pintar con un mismo movimiento las cosas «definidas» y este «indefinido» que las rodea y las enlaza.

Y aquí es realmente donde puede encontrarse al Godard de 1965. En el disco de *Una mujer es una mujer*, notaba ya el error que representaba para el cine la ilusoria creencia de poder «ilustrar sentimientos mejor que la pintura». Justamente los sentimientos: ni el espacio, ni la analogía, ni nada inmediatamente visible. En su entrevista para los *Cahiers du cinéma*, declara: «He querido refabricar una sensación a partir de los elementos que la componen». En esta última cita se trata de un momento particular del filme, la gran escena de amor del principio con las luces que giran sobre el parabrisas del automóvil, pero puede desplazarse fácilmente a otras escenas, a otros *elementos* y a otras *sensaciones*.

Esta fabricación de la sensación, del *sentimiento*, es precisamente lo actuante en el impresionismo, pero también en Velázquez o en Turner, que participan exactamente de la misma lógica de la recomposición: obtener una sensación verídica, una «verdad», a partir de unos elementos, cada uno de ellos falso, tomado individualmente. Que esta veracidad —esta verdad— no sean las mismas para todos los pintores es algo cierto; entre la autenticidad de la impresión y la más radical «verdad en pintura» —una verdad esencial sobre el objeto— prometida por Cézanne, hay un mundo. No puede, por ello, esperarse que Godard plantee la cuestión con una precisión absoluta. Lo que importa es hacer que el filme vaya en su propio sentido, el de una preocupación verificada y consciente por lo visual en todos sus estados, cosas y «entre-las-cosas».

En la cita de Elie Faure ha de enlazarse un rasgo más con el enigmático «entre»: Velázquez —se ha dicho— era un pintor del crepúsculo, de ese momento del día en el que las cosas parecen fundirse en el aire, en que sus contornos se borran poco a poco, en que la vista se enturbia y empieza a percibir sueños y fantasmas. A decir verdad, poco importa que Velázquez haya esperado efectivamente el frescor de la tarde para tomar sus pinceles; ese *crepúsculo* expresa en primer lugar, metonímicamente, la desaparición de las cosas definidas, aquellas a las que corresponden palabras que las nomi-

bran, y el advenimiento en cambio de la alucinación y de la incertidumbre. Vale también, metafóricamente, para una desaparición más absoluta y más definitiva, para la muerte, de la que la parte «literaria» de la película constituye el significante básico.

En el texto de la película, como en el de las declaraciones de Godard, se sitúa el filme expresamente bajo el patronazgo del Romanticismo («Reescribo la historia de Werther y Charlotte, de Hermann y Dorotea»), pero también de Rimbaud y del *Viaje al fondo de la noche* de Céline. *Pierrot el loco* es además, hasta *Sálvese quien pueda*, la última película de Godard en la que se marca tan directamente el tema del amor mortal. «Entre» la certidumbre y la incertidumbre, entre la vida y la muerte, tal es desde cierto punto de vista la tonalidad del filme; en la ficción, en la que nada sucede que no esté amenazado de desaparición o que no amenace mortalmente al héroe. Y más esencialmente en cuanto a la pintura, la insistente y ominosa inquietud, la angustia misma que el cineasta pretende organizar, y a veces en las escenas que menos parecen prestarse a ello.

La ya evocada escena nocturna entre los dos amantes no es ambigua (no en vano quiere referirse a los *They Live by Night* (1947), de Ray, como tampoco esa escena apocalíptica —que prefigura *Week-end*— del 404 que arde ante un decorado en ruinas y en el que la referencia es esta vez literaria: aquí es donde, en la banda sonora, empieza la referencia a *Una temporada en el infierno*).

Pero es más impresionante y más agobiante aún esa opresiva presencia de una amenaza invisible hasta en las escenas que deberían ser más luminosas, la del viaje hacia el sol o la de la isla desierta, que convocan en ambos casos estereotipos de felicidad sin nubes. Por supuesto, esta amenaza pasa en gran parte al relato, al texto dicho o escrito. En la escena del viaje, Ferdinand habla de «el olor de la muerte en el paisaje, los árboles, los rostros de las mujeres, los autos»; en la escena sobre la isla, escribe esta frase —ya citada en otro sentido en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959)—: «Somos muertos de permiso», y añade: «Pero, ¿y los árboles?». Pero lo que me interesa es que, acaso por la fuerza persuasiva de las palabras, Godard logre también traspasar el malestar a la imagen, a la representación del paisaje, de los árboles, de los rostros y de los coches.

Por lo demás, bien sé que este malestar es subjetivo; puede juzgarse que emana enteramente del personaje de Ferdinand, conciencia desdichada y desesperada en extremo. Díganos pues, más sobriamente, que lo que me interesa es la pregunta que Godard se plantea en ese momento. Una pregunta que, por supuesto, no se formula entonces con claridad, o que lo es a la manera excesivamente interrogativa usual en Godard, pero que, en suma, no es otra que la pregunta de la expresión. ¿Cómo hacer sentir la muerte en un paisaje? ¿Es lo mismo que hacerla sentir en un rostro? ¿Cómo puede causar te-

mor un plano del mar centelleante al sol, o de una cortina de árboles a lo lejos?

Evidentemente, bajo esta forma que doy a las preguntas del filme, se reconocen problemas que el cine se ha planteado a menudo —sobre todo, como se ha visto, en los años veinte—, y Godard aquí sería, como ha reivindicado él a veces, el heredero de un Murnau o un fiel lector de Balázs —al que acaso nunca haya leído—. Pero lo importante es el giro deliberadamente pictórico que adopta el pensamiento y con el que enlazará Godard quince años después, esta vez explícitamente.

En 1979, a propósito de *Sálvese quien pueda*, plantea así la pregunta, muy comentada: «¿Cómo filmar un paisaje de espaldas? —problema que piensan los pintores y muy pocos críticos de arte—. Formulación extraña, evidentemente, pero no por ello absurda: si se puede filmar, o pintar, o filmar-pintar un paisaje «de espaldas», si sobre todo puede plantearse la pregunta, es porque ordinariamente se le filma-pinta *de frente*. Es que ese paisaje es un rostro, vuelto hacia nosotros y que, además nos mira.

La filiación aquí sugerida es inesperada —el tema del paisaje-rostro es ante todo expresionista—, pero sobre todo si se es sensible únicamente a la *fisonomía* del paisaje, a sus arrugas y a sus muecas. Ahora bien, donde se detiene Godard es menos en esta expresividad interna del paisaje que en esta otra idea, más decididamente organizada como fantasma —y sobre todo mucho más antiguamente anclada en la práctica de la pintura, de la representación, en el género completo del paisaje—, la idea de que el paisaje nos mira, que devuelve la mirada. «Un paisaje es un estado del alma»: el joven Godard (tenía 22 años) reitera tal cual en uno de sus primeros artículos la famosa fórmula de Amiel.

El paisaje, dicho de otro modo, tiene una fisonomía, una mirada, por el hecho de que nosotros se las conferimos, las proyectamos sobre él. Solicitado entre su lado Rossellini y su lado Welles, Godard proclama que el cine es «piadosamente» realista, pero quiere, en sus películas, que el mundo hable, y que hable *visiblemente*. Su cine es un arte del paisaje, no del espacio. Por otra parte, el paisaje no es el espacio, sino una cualidad del espacio. Ése es todo el sentido de la observación de Paul Valéry, admirador de Leonardo y partidario de la pintura como *cosa mental*: «El desarrollo del paisaje parece coincidir bien con una disminución singularmente acentuada de la parte intelectual del arte» (*Degas Danse Dessin*). El paisaje es calificable, no cuantificable; no tiene que ver con la medida sino con el sentimiento.

Mostrar o dejar ver: el eterno dilema del cine. Y Godard sueña con hacer las dos cosas a la vez. El paisaje expresivo —crepuscular, letal— de *Pierrot el loco* es el lugar de ese sueño. Veinte años después se cerrará el círculo: en su *Lettre à Freddy Buache*, Godard muestra el mundo —la ciudad—, sus colores y su luz: un magnífico movimiento de cámara une aquí el verde al azul

pasando por el gris (de nuevo bajo el patronazgo de Klee). Pero en *Yo te saludo, María*, las nubes, los rayos del sol poniente, el ligero temblor del viento sobre las flores de los prados, muestran menos y quieren dejar ver más: ¿No espera Godard filtrar aquí algo, acaso —quién sabe— la gracia? La paradoja del pintor sigue siendo la misma a veinte años de distancia: lo que nuestro sólo existe a través de la mirada que fija, pero yo querría que se viese así sin que yo tuviera que mostrarlo...

«Ya no se sabe filmar, ya no se sabe mirar», gime el artista en 1985 (es, entre otras cosas, culpa de la televisión, que nos enseña a volver la espalda a las imágenes, como maliciosamente demuestra el *Scénario du film «Passion»*). Toda la empresa de Godard desde hace al menos diez años es, pues, también, un nuevo aprendizaje de la mirada: cómo, poco a poco, mirar mejor para seguidamente dejar ver. Así es como leo por mi parte una buena porción de lo que se juega en los seriales televisivos de Godard y Miéville, y muy especialmente en *France, Tour, Détour, Deux Enfants*. Sin duda engañados por una ilusoria continuidad, hemos percibido en su época este serie (y la precedente *Six fois deux*, 1976) como prolongación más o menos *didáctica*, árida y de pizarra, del período del grupo Dziga Vertov.

Ahora bien, por flagrantes que sean las similitudes (la articulación más bien rígida —aquí como allí— de lo que aparece como un discurso cerrado, «te(r)rorizador» como había dicho muy bien Daney), hay al menos una diferencia básica, localizable muy sencillamente en el uso del sonido, de la palabra, en su relación con la imagen. El monólogo paranoico de *Pravda* (1969), como la banda sonora de *Luttes en Italie* (1969), apunta a aplastar la imagen («precisamente una imagen», y que no tendría sentido si no se la hablase); lo visible no existe aquí, no debe existir, puesto que no es sino un infinito engaño.

Por muy asertivo que sea su tono, no se ve que conceda preeminencia alguna a la banda sonora de *France, Tour, Détour...*: su estatuto de verdad se pone de nuevo expresamente en duda en cada episodio, sobre todo por el juego complejo de las inscripciones, por la vuelta a un dispositivo ficcional —bastante retorcido además—, a unas rupturas o encabalgamientos de la enunciación, en las que ningún discurso tiene ya la última palabra.

Verdad: la palabra reaparece con regularidad y parpadea en la pantalla como para suturar irónicamente el discurso. Pero, ¿dónde está la verdad? Ciertamente no en la imagen, pero tampoco en el fuera de campo (ocupado como está por un personaje dudoso, ese Robert Linard bajo el que —se siente demasiado— apunta Godard), ni siquiera en el fuera de marco (en el que sólo se encuentra la mirada ciega, necia como manos de técnico, de la cámara).

Es en el quinto «movimiento» del filme cuando el entrevistador, interrogándose sobre la necesidad de «seguir» o no los gestos del pequeño Arnaud, se dirige indirectamente al operador de la cámara, que nunca responde, y subraya la inercia, la «necedad» de la mirada de la cámara. La verdad no está

EL PAISAJE LETAL

«Pero no es paisaje un fragmento cualquiera del país. La naturaleza objetiva, la naturaleza natural no lo es. El paisaje es una fisonomía, un rostro, que de pronto, en un punto de una comarca, nos mira, como sucede con las líneas embrolladas de una ilusión óptica. Un rostro de la comarca, con una expresión totalmente cierta aunque indefinible, con un sentido distinto aunque inaprehensible. Un rostro que parece tener una profunda relación emocional con el hombre. Un rostro que quiere decir el hombre» (Béla Balázs).



Fotograma de Godard, *Pierrot el loco* (col. Philippe Dubois-Yellow Now); foto de promoción de la misma película; fotograma de la misma película (col. Dubois-Yellow Now).

en ninguna parte; trabaja la relación entre el campo, el fuera de campo y el fuera de marco —tal es la premisa básica del dispositivo de *France, Tour. Détour...* Consecuencia: la película es también una puesta en juego de la mirada y una aventura de la luz, la luz como lo que no se escribe, como lo que no es lenguaje. Se trata, como se dice en el segundo episodio, de mostrar «algo que se viera sin pasar por el lenguaje».

Una aventura de la luz. Vieja tentación la de «dejar hablar» a la luz, como se ha visto en la historia del cine. Godard es aquí sensible sobre todo a sus variaciones, a lo que tienen de imprevisible y de indomable (el tubo electrónico tiene extrañas reacciones que poco tienen que ver con la química de la película), al paso *visible* del tiempo, a la incesante modificación de la materia visual, a todo lo que escapa al cálculo y que él, paradójicamente, intenta organizar. Es espectacular el retorno, no a un cine *realista*, a un cine inocentemente documental que Godard nunca ha practicado, sino a un cine en el que lo accidental, lo contingente, se conservan y se valoran.

Nada demuestra mejor este retorno que el juego del marco y del cuerpo. Donde las películas didácticas de Godard, hasta *Comment ça va* (1976) incluida, sólo concebían el cuerpo como colección de piezas y fragmentos más o menos funcionales —o en todo caso globalmente como caracterización—, *France, Tour, Détour...*, en cambio, quiere dejar libre curso a su expresividad. Los cuerpos de los dos niños desde luego, filmados desde todos los ángulos, en acción o inmóviles, con sus tics (el irreprimible guiño de ojos de la niña), sus torpezas, su exhibicionismo o su pudor, pero también la variedad de los cuerpos, los de las corredoras de *jogging* o el del borracho del café, sobre los cuales se construyen las «historias» conclusivas de cada movimiento. Un filme, y apenas exagero, casi sobre el cuerpo humano como el paradigma mismo de la representación y de la expresión.

Tal es, por excelencia, la idea que circulará seguidamente en *Sálvese quien pueda* (donde experimenta sobre la *congelación* de los movimientos); en *Yo te saludo, María* (el cuerpo de Myriem Roussel en todos sus estados); evidentemente en *Pasión*, y hasta en *Detective* (1985). Una idea que Godard extrae de una herencia lejana, la de la pintura de puesta en escena y de historia naturalmente; la del Romanticismo si se quiere, pero —aún más allá— la de un ideal decididamente clásico: para el clasicismo, el cuerpo es el que *expresa*, es el lugar privilegiado del sentimiento, de la «pasión», en el sentido que tiene el término en el Grand Siècle y en la *Teoría de las pasiones*.

Pasión: este título, como se ha observado a menudo, es ambiguo, sobresaturado de significaciones; nunca acabamos de desplegarlo, según se le refiere a la ficción, a la película, o al cineasta y a sus máscaras y representantes. Es todo lo que digo al proponer leerlo como el emblema de ese antiguo deseo del arte occidental: pintar los sentimientos, hacerlos ver directamente.

Añado una observación más. Al pretender delimitar el lugar de lo pictórico en el trabajo de Godard, ¿qué hemos encontrado? La puesta en escena de las pasiones, su exhibición *via* de los cuerpos en los que se encarnan, el teatro de la historia y la historia del teatro. Y por otra parte el color, el cuidado plástico, la luz, pero en cuanto que afecta a la superficie de la imagen, en cuanto que se hace forma y materia. Más indirectamente, el tiempo de la mirada y el del gesto. Otras tantas preguntas que, innegablemente, tienen su correspondencia en la pintura pero que evitan sin embargo —demasiado constantemente para que sea algo casual— el punto de contacto más banal, más *espontáneo* del cine y de la pintura: la cuestión del marco.

A decir verdad, el marco nunca ha sido en cuanto tal una preocupación godardiana. Nada de composición al milímetro en él, nada de hermosos marcos meticulosos, nada de despliegue de la maestría al situar y elegir el punto de vista (nada de hitchcockismo ni de eisensteinismo). Por otro lado, tampoco desenmarcado violento, ni interés especial por valorar el borde de la imagen ni por cultivar el arte de la sutura (nada de antonionismo ni de bressonismo).

Al mismo tiempo todo esto se encuentra, y en abundancia. La famosa fórmula sobre *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963) («un filme de Antonioni rodado por Hawks o Hitchcock») apuntaba sobre todo a la narración, a la psicología, al desarrollo lagunar de la intriga. Dice bien sin embargo en general de dónde proviene el Godard cineasta de los años sesenta: de un enlace —en parte contra natura— entre el cine clásico hollywoodiense (más bien Ray y Preminger, por otra parte) y el «cine de arte» europeo de la posguerra (Bresson y Tati, tanto o más que Antonioni). Todos los largometrajes de Godard entre 1959 y 1968 cultivan esta doble herencia: el centrado, la economía narrativa y el vínculo conservado con el encadenamiento causal, y al mismo tiempo el culto de la elipsis brusca, del salto imprevisible y de la sorpresa.

Ahora bien, el marco en todo esto nunca parece imponerse como instrumento básico. Excepto *Una mujer casada* (*Une femme mariée*, 1964) (sin duda alguna lo que el primer Godard ha hecho más próximo al jeroglífico eisensteiniano), el enmarcado —ilusoriamente acaso— da la impresión de manar con naturalidad, de derivar de la puesta en escena. Y las películas dan correlativamente la impresión de que todo se juega en los efectos —espectacularmente marcados a su vez— y en el montaje. En resumen: ni en sus películas, ni por otro lado en sus textos, el marco parece ser un problema para Godard. Dicho de otro modo, nunca se le reivindica como instrumento del *estilo*.

Esta aparente negligencia, de todos modos, e insisto en ello, es bastante curiosa. A lo largo de este libro se ha visto en varias ocasiones cómo la noción casi espontánea de *plano-cuadro* infiltraba, e incluso infectaba —bajo vocablos diversos, poco importa— todo pensamiento de la pintura en el cine; y cómo podía decirse, algo más rigurosamente, que el cine había heredado de

un antiguo fondo pictórico su concepción implícita de las funciones del marco. Lo que me llama la atención en Godard es, justamente, no que ignore, sino que *desplace* todo esto. Hablaba yo hace poco de algunos encuadres, más o menos irónicos en *Pierrot el loco*: me parece que representan muy bien el deseo generalmente actuante en Godard de embarullar las cartas, de suspender o bloquear las jerarquías y las combinatorias entre las tres clásicas «funciones» del marco.

Y evidentemente, desde este punto de vista, Godard lo pasa en grande desde que descubrió el vídeo y la informática, el re-marco de la superficie —incluso la huella de todo el dispositivo entero—, interviniendo a quemarropa en cualquier instante, hasta en los momentos en que más vivo es el efecto de *transparencia*. Godard conoce de memoria el estribillo del encuadre y del marco, pero lo que parece obstinarse en producir es, precisamente, otro pensamiento del marco. Me hacía yo eco hace un instante de su fórmula, que asimilaba el marco al tiempo, al gesto, acaso al toque: equivalencia frágil y dudosa, que sigue sometida a la apreciación subjetiva.

Por tanto, sin embargo, lo que me parece confirmar veinte años después de *Pierrot* es otra fórmula —también extraña— a propósito esta vez de *Yo te saludo, María*. Interrogado sobre los encuadres del filme —en especial en las intensas escenas sobre Myriem Roussel— Godard barre la pregunta, para sustituirla por ésta: ¿a qué distancia, según qué ángulo habría que colocar la cámara para estas escenas, y sobre qué objeto, sobre qué parte del campo habría que ajustar para obtener el marco más justo, el marco justo? Nuevo desplazamiento y nuevo rechazo: el marco, no sólo no es asunto de espacio y de cierre, sino que se separa incluso de la duración del plano para no ser sino la cuestión del punto de vista o, incluso, sin más, la cuestión del punto.

¿Qué es el punto? Dos cosas al menos y enlazadas —esto, ciertamente, no atemorizaría a Godard—: el punto de nitidez —aquel en que las cosas están definidas y en el que se delimita lo esencial, si no la esencia— y el punto de vista, aquel por el que se define este hecho *esencial*. Sentido profundo de este desplazamiento: poco importa la *composición* del marco, su estructura visible, y si se quiere su forma, si se establece la relación justa entre una mirada, evidentemente la del artista, y un objeto de mirada. Por otra parte no todo es nuevo en esta definición del encuadre: la acentuación de la mirada, del marco como mirada y confesado como tal, no hace sino recuperar tras un largo rodeo —y por tanto de otro modo— lo que ya intuíamos en Lumière.

Pero lo importante es el otro aspecto de esta intervención a distancia: transformado en mirada, mantenido a una distancia respetuosa, el artista-cineasta/pintor no renuncia por ello a intervenir, pero sólo por la fuerza de la mirada, sin manipulación inútil (retorno flagrante hacia el flanco Rossellini, por ejemplo el de *Francesco, giullare di Dio* (1949). Por muy atento que yo

esté por otra parte a no confundir al artista-Godard —que es un personaje, una *persona*—, y a Jean-Luc Godard en carne y hueso, me parece ver además un indicio bastante seguro de esta posición teórica o estética en la postura física del cineasta ante sus criaturas: Godard sustituye, como se ve en todas las fotos de rodaje, los gestos de la posesión (imperativa designación con el dedo índice, enmarcado con las dos manos, a lo Hitch) por una actitud reservada (las manos junto a su cuerpo, todo pasa en la voz), o bien un paso con todo su cuerpo hacia el actor (como hacía a veces Eisenstein). Godard queda un poco al fondo, como si su relación con lo que filma fuese ya la relación irremediablemente distante que se mantiene con las imágenes (véase, también, el *Scénario*). ¿Qué importa el marco con tal de que se obtenga la imagen? ¿Y no será también el objeto poseído con más seguridad que a través de la ilusoria transparencia de la «ventana»?

No es indispensable ni verdaderamente posible una conclusión sino acaso para aparentar que se pregunta: «¿Por qué Godard?». Pero la respuesta siempre decepcionaría: Godard concluye regularmente, o puntúa, todas las tentativas teóricas que no quieren limitarse al cine clásico. Y la razón, confesada o no, es siempre la misma: él encarna a la vez la herencia y su conciencia, la memoria de una historia del cine y su recuperación: es hoy el *padre* que eligen o contra el que se alzan —es lo mismo— los jóvenes cineastas y los críticos; es uno de los últimos de esta generación que ha querido, y por todos los extremos, hacer del cine un arte.

Ser una artista o no ser cineasta: es, desde al menos *Sálvese quien pueda*, la exigencia de Godard. El *Scénario du film «Passion»*, que he citado a menudo, es sin duda ante todo, de ahí su lado algo desagradable, un autorretrato de J.L.G. como artista-artesano que se muestra en el centro de los medios técnicos de su arte. El sentido se ciñe incesantemente alrededor de esta línea: el blanco de la pantalla/la página blanca/el sol cegador sobre la p(laya)ágina/los ojos quemados por ver mejor —la línea de la creación dolorosa. (Y Godard añade un toque al retrato con esa evidente alusión a Joseph Plateau: se convierte también en el científico que sacrifica todo, su cuerpo mismo, a la ciencia. Obsesión, antigua de Godard: negar que el artista pueda no ser un hombre de ciencia.)

En sus películas recientes, Godard figura en los bordes, en los márgenes —a veces sólo por su apellido—, como figuraba el pintor seguro de su arte con la cabeza vuelta hacia el espectador —modesto y orgulloso— en un rincón de la tela. Por medio de toda esta actitud, posesiva y laboriosa a la vez, es como Godard se presenta como artista. Y es por lo que se elige —más aún que el del músico— el modelo del «pintor»: para poder firmar mejor. «En adelante, los escritores escribirán sus obras completas.» Malraux —recor-

démoslo— había oído a Picasso esta fórmula de Goethe; ¿como no habría de reivindicarla Godard? Su maestría en todos los casos es tan perfecta, tan poco dudosa, que Godard es hoy el único cineasta que puede, como antaño Chaplin, trabajar por *esbozos* sucesivos, dejar y reemprender una obra, incluso no acabarla... Es el único que conoce la soledad del pintor, el último acaso que cree aún en los secretos de la invención creadora.

Sobre la modernidad de Godard nada que decir. Es su deseo constante: Godard no tiene nada que ver con lo «posmoderno» que él había inventado por su propia cuenta y practicado antes que todo el mundo; quedará para siempre como el primer cineasta moderno, el que condujo el cine a las puertas de las revoluciones formales del principio del siglo xx y que no puede ya, en el fondo, sino desear que muera en el momento en que se perfilaría para él la eventual posibilidad de alcanzar su contemporaneidad.

9. Pintura y cine: P.S., P.S., P.S.

Esto se escribió en 1988. Vista ahora y desde aquí —Francia, París—, la situación en el frente del cine es desesperada pero no mala. El cine se muere, el cine ha muerto, se nos repite en todas partes, todos los días. No por ello parece estar peor.

Esta muerte que seguramente se eterniza nada tiene que ver con la primera muerte del cine —el final del mudo— vivida por tantos críticos y cineastas como un apocalipsis y que nosotros leemos hoy como una *evolución* (Bazin), como la ineluctable y fructuosa sustitución por otro de un arte sin porvenir. Actualmente no hay ningún arte nuevo en el horizonte que pudiera sustituir —ni simplemente suplir— al cine sonoro en la agonía. Los productos que emergen, en su diversidad aún algo bulliciosa y difícil de desenmarañar, tienen al menos esto en común: todos dicen que el arte les preocupa como algo con gafe, que sus circuitos de consumo, sus redes de disfrute y de imaginario ya no son los mismos, como tampoco su pretensión de entrar en el museo.

El cine, tal como lo hemos conocido, habría sido en suma la última en fecha de todas las artes, la única inventada y, en definitiva, la última y *punto*: la última práctica artística aún comprendida en el último espacio del arte, el del Romanticismo y de sus últimos vástagos.

El vídeo sólo es ya *video-art* en un espacio muy distinto, metaartístico, cercano al que ocupa la pintura desde Dadá.

Esto se escribe, pues, en la hora de la muerte de un arte, y lo que asombra es el cortejo de plañideras que canta las alabanzas de este arte moribundo. Que descubren por ejemplo que no había sido únicamente música, teatro y literatura, ni sólo poesía o fotografía, sino también pintura. Descubrimiento a veces tanto más voluntarista en cuanto que es precipitado y, en el fondo, insólito. Si bien la institución-cine ha firmado *alianzas*, como dice Jean-Louis Leurat, con muchas otras formas de espectáculo —el *music-hall*, el *rodevil* americano, la radio, incluso el teatro o el circo—, sus alianzas artísticas son más limitadas y, en todo caso, nunca hubo encuentro entre la institución-cine y la institución-pintura. En las películas es pues, ante todo, donde se ha tratado de encontrar pintura, muy particularmente durante los últimos meses o los últimos años.

He reiterado suficientemente a lo largo de este libro mi desconfianza hacia esta supuesta presencia tal cual de lo pictórico en lo filmico como para no tener que volver sobre ello, sino —acaso— con el fin de citar un último ejemplo, un último síntoma, tanto más ilustrativo cuanto que, de la A a la Z, ha sido querido, dominado y calculado: hablo, evidentemente, del *Thérèse* de Alain Cavalier, último avatar de esas tácticas de cita, de *pastiche*, de referencia «enorme», masiva, en bloque, a lo que hasta aquí tenía su más bello florón en *La Kermesse heroica* y su brueghelismo de pasta y cartón.

La película de Cavalier es además un poco más sutil que su precedente. Inspirándose ostensiblemente en ciertas telas de Philippe de Champaigne, casi literalmente citadas bajo la forma de *plano-cuadros*, el filme pone también de relieve un trabajo sistemático, en particular sobre el fondo decorado en el que se lee —en grado cero o casi— un deseo ingenuo de verticalización, de marcado de la superficie como pictórica (el realizador ha explicado personalmente cómo ese fondo, ejecutado por un pintor, reproduce «exactamente» el moteado de los fondos de Manet). No basta ya con representar la pintura y los cineastas mínimamente «al día» saben que, si quieren tener la menor oportunidad de hacer pintura, a lo que se han de dedicar es a la materia de la imagen, al grano de la pantalla.

¿Qué sucede, pues? Creo que esto: a una presencia falsa y archifalsa de la pintura en el cine —el tan necio *plano-cuadro*— sucede una búsqueda —en mi opinión dudosa también cuando se la fuerza hasta ese punto— de presencia auténtica más profunda o, más exactamente, una tentativa de evidenciar una connaturalidad, una *consanguinidad*. Acaso los cineastas hayan acabado de citar y quieran aproximarse más a ciertos problemas que la pintura ha constituido.

En ello puede verse un progreso. *Thérèse* es sin duda alguna una película infinitamente mejor que el *Enrique V* de Laurence Olivier por ejemplo

(con su referencia mecánica a Fouquet). Al mismo tiempo lo mejor de *Thérèse* es lo que escapa a la obsesión pictórica en todas sus formas: son las actrices, el teatro, lo que salva la película. En resumen, y para no particularizar en exceso, lo que me llama la atención es que, a medida que los más reflexivos de los cineastas aprenden a conjugar el pensamiento del cine con el de la pintura, aparece cada vez más nítidamente la imposibilidad de practicar el cine como pintura, de hacer pintura en una película.

Me explico de otro modo para no parecer que tacho de un plumazo todo lo que he dicho hasta aquí de los encuentros entre la pintura y el cine. Lo que aparece hoy más claramente que nunca es el deseo de los cineastas de igualar la libertad artística, la libertad creadora —al menos supuesta— del pintor, y el desearlo tan intensamente que llegan a olvidar que el cine no coincide con la pintura sino en la búsqueda de lo que pudieran tener en común de tiempo perdido. Y seguramente no en la realidad de la práctica de producción de las imágenes.

En una entrevista aparecida en *Libération*, en mayo de 1986, Martin Scorsese —Scorsese justamente, no Godard, no Ruiz ni ninguno de los cineastas-intelectuales de los que puede esperarse todo, la conciencia de su posición histórica y el arte de la fórmula— decía esto: «Lo importante sería [...] hacer películas como si fuese uno un pintor. Pintar un filme, sentir físicamente el peso de la pintura sobre el lienzo. No ser molestado por nadie. Dejar reposar un lienzo inacabado y empezar otro. Hacer autorretratos cada vez más pequeños».

He elegido esta cita entre muchas otras que habrían dicho las mismas cosas, pero en ella se lee con una particular claridad que, si la pintura obsesiona hoy al cine, es menos por el retorno de problemas pictóricos que de pronto tuviera el cine interés por tratar —o que de repente tuviera los medios de tratar—, que por el retorno de una figura algo olvidada, la del *artista-pintor*. Poco importa además quién sea él verdaderamente, pintor dominguero o Picasso. En un sentido esto es indiferente.

En la cita de Scorsese me impresiona entre otras cosas el *que no me molesten*, la reivindicación —mínima pero universal— del derecho a crear sin ser perturbado. Figura epónima del artista y de manera bastante curiosa en una época en la que, por otra parte, la palabra *artista* está tan manida —nunca se utiliza tanto como en los media y en las variedades—, el pintor no tiene forzosamente que ser un genio. Lo envidiado, lo que querría copiarse, es su cara a cara con la tela, su total absorción en la obra que crea, su derecho sobre todo a considerar su obra como obra de arte, acabable o inacabable como tal; suprema felicidad en fin su relación *física*, táctil, con esta obra —«el peso de la pintura»—, lo que precisamente es inalcanzable en el cine...

Así el cine, sintiendo cercana su muerte, se envuelve en su dignidad artística. Eso es lo que, además de Scorsese, nos dicen Godard, Ruiz o Roh-

mer. En suma, una de las más antiguas reivindicaciones del llamado *cine experimental* y recuperada por el joven *video-art* —a saber, la maestría artística más absoluta—, se ve hoy desplazada y recuperada por *el* cine, por el cine narrativo, representativo e *industrial* tan anatematizado por los experimentólogos. Este cine acaba de celebrar sus noventa años de existencia y nada nos impide dar esta visión algo desenvuelta de su historia. Habría habido, a finales del siglo pasado, una era de los inventores; después, hacia 1920, una época de los *cineastas*; en los años cincuenta y siguientes, se quiso fundar la era de los *autores*.

Esto hoy no basta: todo el mundo es *autor* incluso antes de haber rodado un solo plano y la palabra ha perdido totalmente su estrechez y exigencia originales y hay que oponerse más claramente a cualquier indiscriminado productor de imágenes. Es extraño que para ello sea preciso recurrir a la antigua idea de *artista*, tan extraño —pero no inexplicable— como el *retorno* de la pintura y por las mismas razones: la nostalgia del «buen tiempo pasado» no es sin duda todo, y acaso la reivindicación del título de artista sea en el fondo una manera sutil de adaptarse, incluso económicamente, al «mal tiempo nuevo». Es en todo caso como respuesta a la «crisis» institucional del cine como se comprende esta reivindicación, al menos por la parte más lúcida de la «profesión».

Decía yo al empezar que es paradójico para el cine el pretender ser pictórico, mientras que esta reivindicación permanezca en el terreno de las apariencias plásticas. Imagen por imagen, de lo que está cerca el cine es de la imagen fotográfica y no en virtud de cualquier ontología, sino porque así lo ha decidido la historia del cine. No hay traducción posible que haga equivaler la cámara al pincel, la película al cuadro. La tesis de todo este libro ha sido, en cambio, que sólo hay equivalencias eventuales en la parte más implícita del arte, que la relación entre cine y pintura no es la *correspondencia* ni la filiación favoritas de los estetas clásicos.

Es ciertamente desde luego en cuanto *arte* como el cine suscita el pensamiento de la pintura; pero como arte autónomo, como arte *del cine*, incluso *chromo* o *pompier*. Nada más inactual que la idea de «séptimo arte» si con ello quiere entenderse que es —como quería Canudo y más allá de la simple comodidad numeradora— la suma-síntesis de todas las demás. Lo que entre otras cosas enseña la investigación de la pintura en el cine es, justamente, que éste no contiene a aquélla, sino que la escinde, la disgrega y la radicaliza.

El arte del cine es aún sin duda frágil para necesitar afirmarse, definirse, así. Frustrados por el brutal advenimiento del *talkie* de la definición que habían creído encontrar, los cineastas han estado siempre desde entonces en posiciones —estéticas— defensivas. Estamos además en un momento en el que, de manera aguda, el cine —arte fundado en la reproductibilidad técni-

ca— se ve a su vez preso de la *reproducción* y la vulgarización a través de la televisión y del vídeo.

Y no es pues extraño en el fondo que el cine amenazado experimente, por medio de la voz de los que lo piensan de modo concreto, la necesidad de hacerse reconocer como originalidad, como arte. La pintura representa entonces un auténtico recurso hasta en esa defensa contra la reproducción multiplicada y vulgarizadora. ¿El último?

Bibliografía

(No se ofrece a continuación una bibliografía completa, sino únicamente las obras utilizadas o consultadas para la redacción de este libro.)

Capítulo 1

- Sobre Lumière en general

Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, vol. 1, París, Denoël, reed. 1978; Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, vol. 1, París-Tournai, Casterman, 1966; Vincent Pinel, *Louis Lumière*, Anthologie du cinéma, tomo VIII, n. 78, 1974; Bernard Chardère, *Les Lumière*, Lausana, Payot, 1985; G.-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe*, París, Ed. du Cinéopse, 1925.

- Lumière y sus operadores

Jacques Ritaud-Hutinet, *Lumière et ses opérateurs*, Lyon, Champ Vallon, 1985.

- La pintura académica

James Harding, *Les Peintres pompiers*, París, Flammarion, 1980; Geraldine Norman, *Biedermeier Painting*, Londres, Thames and Hudson, 1987; Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes*, París, Minuit, 1980.

- La fotografía plagia a la pintura

Gisèle Freund, *Photographie et Société*, París, Seuil, 1974; Helmut y Alison Gernsheim, *History of Photography*, Nueva York, McGraw Hill, 1969; Beaumont Newhall (edición a cargo de), *Photography: Essays & Images*, Nueva York, MoMA, 1980.

- Campo y fueracampo

Noël Burch, *Praxis du cinéma*, París, Gallimard, 1969 (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986); Jean-Pierre Oudart, «La Suture», *Cahiers du cinéma*, números 211 y 212, 1969; Stephen Heath, «Notes on Suture», *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981; Marc Vermet, *Figures de l'absence*, París, Ed. de l'Etoile, 1988.

- Las «invariantes» de la percepción

James J. Gibson, «On the Concept of Formless Invariants' in Visual Perception», *Leonardo*, vol. 6, 1973; Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton-Mifflin, 1979.

Capítulo 2

- Historia lineal/historia materialista

Jean-Louis Comolli, «Technique et idéologie», *Cahiers du cinéma*, números 229 a 240, 1971-1972; J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie (edición a cargo de), *Nouvelles Approches de l'histoire du cinéma*, Publ. Sorbonne, 1989.

- La movilidad «fotográfica» de la pirámide visual

Peter Galassi, «Before Photography», prefacio al catálogo de la exposición homónima, Nueva York, MoMA, 1981.

- El «texto» leído en la representación de la naturaleza

E. H. Gombrich, «The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape» (1950), reproducido en *Norm and Form*, Londres, Phaidon, 1966 (trad. cast.: *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1985); Alexander Perrig, «Der Renaissancekünstler als Wissenschaftler», *Funkkolleg Kunst*, Beltz Vlg., 1985; Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Nueva York, Harper & Row, 1953.

- Lo visual y lo visible

Gombrich, «Visual Discovery Through Art», en *The Image and the Eye*, Londres, Phaidon, 1982; Gibson: *The Ecological Approach...* (ya citado en el capí-

tulo 1): Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945.

- Ferrocarril y cine

Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, Munich-Viena, Carl Hanser, 1977; Charles Musser, «The Travel Genre in 1903-04», *Iris*, vol. 2, n. 1 (1984); Lynne Kirby, memoria de D.E.A., Universidad de la Sorbona Nueva, 1984.

- El panorama

Stephan (Eggermann), *Das Panorama*, Syndikat Autoren-und Verlagsgesellsch., Francfort del Meno, 1980; Walter Benjamin, «Paris, capitale du XIX^e siècle», en *Poésie et Révolution*, París, Denoël, 1971; Patrice Rollet, «Passage des Panoramas», en *Paris vu par le cinéma d'avant-garde*, Paris Expérimental Éd., 1985; Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart, Metzler, 1988.

- El dispositivo

Jean-Louis Baudry, *L'Effet-cinéma*, París, Albatros, 1978; Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, París, U.G.E., 1977.

- Cuadro y espectador

Wolfgang Kemp (edición a cargo de), *Der Betrachter ist im Bild*, Colonia, Du Mont, 1985; Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Univ. of California Press, 1980; Michel Foucault, *les Mots et les Choses*, París, Gallimard, 1966; Jean Paris, *L'Espace et le Regard*, París, Seuil, 1965; Louis Marin, «Toward a Theory of Reading in the Visual Arts», en Sulciman & Crosman (edición a cargo de), *The Reader in the Text*, Princeton, 1980.

- El viajero y lo sublime

El texto de Carus está tomado de *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, 1815-1824, citado según Gerhard Eimer (edición a cargo de), *Auge und Landschaft*, Francfort del Meno, Insel Vlg., 1974.

- La cámara desencadenada

Otto Foulon, *Die Kunst des Lichtspiels*, Aachen, Karl Spiertz, 1924; Bernhard Zeller (edición a cargo de), *Hätte ich dans Kino!*, Munich, Kommission Kössel, 1976.

- El paisaje

S. M. Eisenstein, *La Non-indifférente Nature* (1945), en *Œuvres*, vol. 4, París, U.G.E., 1978; Jean Epstein, *Bonjour cinéma* (1921), en *Écrits sur le cinéma*,

vol. 1, París, Seghers, 1974; Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, Leipzig-Viena, Deutsch-Oesterreichischer Vlg., 1924.

- El primer plano

Balázs, obra citada en la nota precedente; Eisenstein, «Dickens, Griffith et nous» (1940-45), *Cahiers du cinéma*, n. 231-235, 1971-1972, e «Histoire d'un gros plan» (1946), *Œuvres*, vol. 6, U.G.E., 1985; Pascal Bonitzer, «Le Gros Orteil», *Cahiers du cinéma*, n. 232, 1971, y «Qu'est-ce qu'un plan?», en *Le Champ aveugle*, París, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1982; Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture* (1915, 1922), reed. Nueva York, Liveright, 1970.

- Focalización y punto de vista

François Jost, *L'Œil-caméra*, Lyon, P.U.L., 1987; Jacques Aumont, «Le point de vue», *Communications*, n. 38-1983; Keith Cohen, *Film and Fiction*, Yale University Press, 1979; André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, París, Méridiens-Klincksieck, 1988.

Capítulo 3

- El instante pregnante y su crítica

G.-E. Lessing, *Laocoon*, extractos (bajo la dirección de J. Bialostocka), París, Hermann, 1964 (trad. cast.: *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1989); Gombrich, «Moment and Movement in Art», en *The Image and the Eye*, Londres, Phaidon, 1982 (trad. cast.: *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1993); Bernard Lamblin, *Temps et Peinture*, París, Klincksieck, 1985.

- El texto implícito en el cuadro

Michael Baxandall, *Painting and Experience in XVth Century Italy*, Oxford University Press, 1972; Roland Barthes, «Diderot, Brecht, Eisenstein» (1973), en *L'Obvie et l'Obtus*, Seuil, 1982 (trad. cast.: *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1992); se han de añadir, evidentemente, muchos textos de Panofsky, Gombrich, Saxl, Wittkower (y en general de los discípulos de Aby Warburg).

- La síntesis temporal

Eisenstein, «El Greco y el cine», *Cinématisme*, Bruselas, Complexe, 1980; *Montage* (1940), tr. it. en *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985; Gombrich, artículo citado (al comienzo de este capítulo).

- La visualización radiográfica

Véase, por ejemplo, Ralph N. Haber y Maurice Hershenson, *Psychology of*

Visual Perception, Holt, Rinehart & Winston, 2ª ed., 1980; Julian Hochberg, *Perception*, 2ª ed., Prentice-Hall, 1978 (entre otros muchos autores).

- El cine y la instantánea

R. Barthes, «Le troisième sens», *Cahiers du cinéma*, n. 222 (1970); Sylvie Pierre, «Éléments pour une théorie du photogramme», *Cahiers du cinéma*, n. 226-227 (1971).

- La sesión primitiva, el despropósito

Iouri Tsyviâne, «Notes historiques en marge de l'expérience de Koulechov», *Iris*, vol. 4, n. 1 (1986); Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (1932), reed. Frankfurt del Meno, Fischer Taschenbuch, 1979 (trad. cast.: *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1990).

Capítulo 4

- Centrípeto/centrífugo

André Bazin, «Peinture et cinéma», en *Qu'est-ce que le cinéma?*, ed. definitiva, Cerf, 1975 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990); Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, tomo 1, cap. 36, éd. Universitaires, 1964 (trad. cast.: *Estética y psicología del cine*, tomo 1, Madrid, Siglo XXI España, 1989).

- La composición pictórica

Arnheim, *The Power of the Center*, Univ. of California Press, 1982 (trad. cast.: *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1993), y *Film als Kunst* (1932), ya citado en el cap. 3; Wassily Kandinsky, *Point Ligne Plan* (1926), tr. fr. Denoël-Gonthier, 1970 (trad. cast.: *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Labor, 1991).

- El cuadro como reflexividad

Louis Marin, «Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture», *Hors-cadre*, 2, 1984; Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo*, Milán, Bompiani, 1986; Marc Vernet, *Figures de l'absence*, ya citado en el capítulo 1.

- Alberti y la ventana

Leon Battista Alberti, *Della Pittura* (1435-36), edición a cargo de Luigi Mallè, Florencia, Sansoni, 1950; Alfonso Procaccini, «Alberti and the "Point" of Perspective», *vs* 29, 1981; Daniel Arasse, *L'Homme en perspective y Génies de la renaissance italienne*, Ginebra, Fata Morgana, 1978 y 1980.

- El borde inferior del cuadro en apariencia

Arnheim, *The Power of the Center*, ya citado en este capítulo; Anne-Marie Lecoq, «Cadre et rebord», *Revue de l'art* 26, 1974; A.-M. Lecoq y Pierre Georgel, «Le Motif de la fenêtre, d'Alberti à Cézanne», catálogo de la exposición «D'un espace l'autre: la fenêtre», Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 1978; Walter Friedlaender, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Columbia Univ. Press, 1957, 1965.

- Los «planos-cuadros»

Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, ya citado en el cap. 2; Victor Freeburg, *Pictorial Beauty on the Screen*, Nueva York, MacMillan, 1923; David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Univ. of California Press, 1981; Pascal Bonitzer, «Le Plantableau», *Cahiers du cinéma* 370, 1985.

- El «centrado» en la imagen del filme

Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia Univ. Press, 1985 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996); J. Aumont, «Griffith, le cadre, la figure», en R. Bellour (edición a cargo de), *Le Cinéma américain. Analyses de films*, vol. 1, Flammarion, 1980, y «L'écriture Griffith-Biograph», en J. Mottet (edición a cargo de), *David Wark Griffith*, L'Harmattan-Publications de la Sorbonne, 1984.

Capítulo 5

- Espacialización del relato y de la memoria

Stephen Heath, «Narrative Space», *Questions of Cinema*, ya citado en el cap. 1; Alain Bergala, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Cahiers de l'audio-visuel, s.d. (1977); R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, Univ. of California Press, 1954, 1974 (trad. cast.: *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1993).

- El cine como arte del espacio

Eric Rohmer, «Le cinéma, art de l'espace», *La Revue du cinéma*, n. 14, 1948; Pierre Francastel, «Espace et Illusion», *Revue Internationale de Filmologie*, 5-6, 1949.

- El debate sobre perspectiva e ideología

Marcelin Pleynet, «Economique, idéologique, formel», *Cinéthique* 3; S. Heath, artículo ya citado en este capítulo; Gezenius ten Doesschate, *Perspective. Fundamentals, Controversials, History*, Nieuwkoop, B. De Graaf, 1964; Marisa Dalai Emiliani, presentación de Panofsky, *La Perspective comme «forme sym-*

bolique», París, Minuit, 1975; M. Baxandall, *Painting and Experience...*, ya citado en el cap. 3; Samuel Y. Edgerton, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Harper & Row, 1975.

- La doble realidad de las imágenes

Maurice Pirenne, *Optics, Painting and Photography*, Cambridge Univ. Press, 1970 y las obras generales sobre la percepción citadas en el cap. 3.

- La parte del espectador y la complementación

Gombrich, *L'Art et l'Illusion* (1959), tr. fr., Gallimard, 1971; John M. Kennedy, *A Psychology of Picture Perception*, San Francisco, Washington, Londres, Jossey-Bass, 1974.

- El error retiniano

E. Panofsky, *la Perspective comme «forme symbolique»* (1924), tr. fr., Minuit, 1975 (trad. cast.: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1986); ten Doesschate, *Perspective...*, ya citado en este capítulo; Carol Brownson, «Euclid's Optics and its Compatibility with Linear Perspective», *Archive for History of Exact Sciences*, 24, n. 3, 1981.

- El fantasma óptico-háptico

Adolf Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, Nueva York, Stechert & C., 1907 (trad. cast.: *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor Distr., 1989); Dora Vallier, «Lire Woringer», en Woringer, *Abstraction et Einfühlung*, Klincksieck, 1978; Maldiney, *Regard Parole Espace*, Lausanna, L'Age d'homme, 1973; Deleuze, *Logique de la sensation*, éd. de la Différence, 1982 (trad. cast.: *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989); Bonitzer, *Le Champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1982.

- El fantasma pelicular

H. Vanlier, *Philosophie de la photographie*, Cahiers de la photographie, 1982.

- La representación como denotación

N. Goodman, *Languages of Art*, Indianápolis, Hackett, 1976 (trad. cast.: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1974).

- La escenificación como estética

M. Mourlet, *Sur un art ignoré*, La Table Ronde, 1965; E. Rohmer, *le Goût de la beauté*, Éd. de l'Étoile, 1984.

Capítulo 6

• Comparación cine-grabado

B. Rehlinger, *Der Begriff Filmisch*, Emsdetten, H. & J. Lechte, 1938; Rudolf Kurtz, *Expressionnisme et cinéma* (1926), tr. fr., Presses Universitaires de Grenoble, 1986.

• Vanguardias de los años veinte y cine

L. Moholy-Nagy, *Film Foto Malerei*, Bauhausbücher, 1926; Patrick Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Transédition, 1986; Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, M.N.A.M.-Centre Georges-Pompidou, 1979.

• El material pictórico

Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1898), reed., Hermann, 1978; André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, Grasset, 1958; W. Kandinsky, *Cours du Bauhaus* (1925-29), Denoël-Gonthier, 1975 (trad. cast.: *Cursos de la Bauhaus*, Madrid, Alianza, 1991).

• El material fílmico

You. Tynianov, «Les fondements du cinéma», *Poetika kino* (1927), tr. fr., *Cahiers du cinéma*, n. 220-221, 1970; Lev Kuleshov, *L'art du cinéma* (1929), tr. ingl. en *Kuleshov on Film*, Univ. of California Press, 1974; V. Pudovkin, «Kinoregisser i kinomaterial» (1926), tr. ingl. en *Film Technique* (varias reediciones).

• La iluminación y la toma de vistas

Raymond Fielding, *A Technical History of Motion Pictures*, Univ. of California Press, 1967; Peter Baxter, «On the History and Ideology of Film Lighting», *Screen*, vol. 16, n. 3, 1975; V. Nilsen, tr. ingl., *The Cinema as a Graphic Art*, Londres, Newnes, 1937; Leonard Maltin (edición a cargo de), *The Art of the Cinematographer*, Nueva York, Dover, 1971, 1978.

• La luz en el cine

Además de las referencias que se acaban de citar, véase Néstor Almendros, *Un homme à la caméra*, Hatier, 1980; E. Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le «Faust»*, de Murnau, U.G.E., 1977; Patrick Bokanowski, «Lettre sur l'Angle», *Caméra/stylo*, n. 4, 1983.

• El color

Faber Birren, *Color*, Secaucus, N.J., y *Principles of Color*, Nueva York, Van

Nostrand Reinhold, 1969; Eisenstein, tr. it., *Il Colore*, Venezia, Marsilio, 1982 (una parte de estos textos figura en francés en *Mémoires* 3, U.G.E., 1985).

Capítulo 7

• El expresionismo

Jean-Michel Palmier, *L'expressionnisme comme révolte*, Payot, 1978; Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, U.G.E., 1976; *Obliques*, n. 6-7, Nyons, 1976; Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung* (1920), reed. Rowohlt, 1959; Kasimir Edschmid, *Frühe Manifeste*, reed. Darmstadt, Luchterhand, 1960; Herwarth Walden, *Die neue Malerei*, Berlín, der Sturm, 1919; Wilhelm Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei*, Berlín, Erich Reiss, 1919; etc.

• Cine y expresionismo

L. Eisner, *l'Ecran démoniaque* (1952), 2ª ed. aumentada, Le terrain vague, 1965 (trad. cast.: *La pantalla demoníaca*, Madrid, Cátedra, 1989); Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler* (1947), tr. fr. Lausanne, L'Age d'homme, 1973 (trad. cast.: *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1987); Michael Henry, *Le Cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique*, Friburgo, Éd. du Signe, 1971.

• La crítica de los años veinte y el expresionismo en el cine

R. Kurtz, *Expressionismus und Film*, ya citado en el capítulo 6; Rudolf Harms, *Philosophie des Films*, Leipzig, Felix Meiner, 1926; Georg-Otto Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform*, Bremerhaven, Atlantis, 1924.

• Expresión y expresividad

Suzanne Langer, *Feeling and Form*, Nueva York, Scribner's 1953; Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Nueva York, Harper & Row, 1968; E. H. Gombrich, «Ritualized Gesture and Expression in Art» (1966) y «Action and Expression in Western Art» (1970), recogidos ambos en *The Image and the Eye*, ya citado en el cap. 2.

• Abstracción, presencia, representación

H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, ya citado en el cap. 5; Georges Duthuit, «Le Fauvisme» (1929-31) en *Représentation et présence*, Flammarion, 1974; Jean-François Lyotard, *Discours Figure*, Klincksieck, 1970.

• El «figural»

Lyotard, *Discours Figure*, citado en el apartado anterior; Dudley Andrew, «Figuration», *Concepts in Film Theory*, Oxford Univ. Press, 1984 y *Film in the Aura of Art*, Princeton Univ. Press, 1984.

- La deformación

Jan Deregowski, *Distortion in Art. The Eye and the Mind*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984.

Capítulo 8

- Godard crítico y ensayista

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 2ª ed. aumentada. Éd. de l'Étoile, 1986.

- Pasión y la pintura

Jean-Louis Leurat, «Des traces qui nous ressemblent». *Revue belge du cinéma*, n. 22-23, 1988. Sobre la noción de «cinematismo», véase Eisenstein, *Cinématisme*. Bruselas. Complexe, 1980.

- Los genéricos y el color

J.-L. Leurat, «Il était trois fois» y Roger Odin, «Il était trois fois, numéro deux». *Revue Belge*, n. 22-23; Alfred Guzzetti, *Two or Three Things I Know about Her*. Harvard Univ. Press, 1981; Edward Branigan, «The Articulation of Color in a Filmic System». *Wide Angle*, 1, n. 3, 1976.

Índice analítico

- Abstracción, 23, 113, 129-130, 140-141, 158-159, 163
- Acorazado Potemkin, El* (Eisenstein), 51
- Al final de la escapada* (Godard), 176
- Alberti, Leon Battista, 34, 84, 106, 132, 135
- Alekan, Henri, 135
- Alexander Nevsky* (Eisenstein), 51
- Amanecer* (Murnau, 1927), 161
- Americano en París, Un* (Minnelli), 145
- Amiel, Henri, 177
- Amour Fou, L'* (Rivette), 159
- Analogía (véase mimesis)
- Ancient of Days* (Viola), 50
- Andrew, Dudley, 161
- Ange, L'* (Bokanovski), 139
- Angelico, Fra, 85
- Antonioni, Michelangelo, 96, 124, 146, 181
- Apeles, 140
- Aragon, Louis, 171, 173
- Arasse, Daniel, 84, 136
- Arca de Noé, El* (Curtiz), 91
- Arnheim, Rudolf, 82, 90, 92, 95, 97, 194
- Arrivée d'un train en gare de la Ciotat, L'* (Lumière), 18, 24, 25
- Arroseur Arrosé, L'* (Lumière), 25, 87-88, 177-178
- Art and its Objects* (Wollheim), 154
- Artista, 85, 137-139, 167-184, 185-189
- Art press*, 169
- A Strange Love Affair* (De Kuiper-Verstraten), 135
- Atmósfera, 21-22, 28-29, 133-134, 151-152, 174-176
- Autenticidad, 60, 66-68, 71, 175-176
- Autocromo, 14, 143
- Bacon, Francis, 111.
- Bacon, Roger, 135.
- Balázs, Bela, 28, 36, 51-52, 152, 164, 177
- Ballà, Giacomo, 23, 71
- Balzac, Honoré de, 38
- Barbizon, Escuela de, 17
- Barker, Robert, 38
- Barthes, Roland, 60, 64-65, 146
- Bataille, Georges, 52
- Baudelaire, Charles, 21, 29
- Bauhaus, 139
- Baxandall, Michael, 60, 139
- Bazin, André, 22, 28, 36, 48, 65, 73, 74, 76.

- 81, 84, 87, 90, 91-92, 106, 116, 131, 153, 170, 185
- Beauviala, Jean-Pierre, 50, 87
- Belle Nivernaise, La* (Epstein), 50
- Belmondo, Jean-Paul, 171
- Bene, Carmelo, 144
- Benjamin, Walter, 37
- Bentham, Jeremy, 39
- Bergala, Alain, 124
- Bergman, Ingmar, 132, 151
- Beso, El* (Edison), 52
- Bitzer, Billy, 133
- Blanco y negro, 20, 151, 160
- Blow-Up* (Antonioni), 146
- Böcklin, Arnold, 51
- Bokanovski, Patrick, 139
- Bonitzer, Pascal, 52, 96-98
- Bonjour Cinéma* (Epstein), 51
- Bonnard, Pierre, 94
- Bordwell, David, 32, 92, 96, 98
- Borges, Jorge Luis, 83, 104
- Botticelli, Sandro, 118
- Bulgakov, Mijail, 45
- Braunberger, Pierre, 79
- Brecht, Bertolt, 149
- Bresson, Robert, 124, 164, 181
- Broch, Hermann, 52
- Brûlures d'herbe, Les* (Lumière), 21
- Brunelleschi, Filippo, 106
- Burch, Noël, 15, 76, 100
- Cabiria* (Pastrone), 46
- Café, El* (Van Gogh), 170
- Caliers du Cinéma*, 153, 175
- Caligarismo, 150, 156
- Cámara húida, La* (Barthes), 65
- Cámara sin cadenas, 49-50
- Canafento, Giovanni Antonio Canal, llamado El 32
- Canudo, Ricciotto, 188
- Carabineros, Los* (Godard), 156
- Caravaggio, Michelangelo Merisi, llamado El 90, 117, 133
- Cartier-Bresson, Henri, 65
- Carus, Carl-Gustav, 45
- Cassirer, Ernst, 107
- Castel, Louis Bertrand, 140
- Cathédrale de Rouen, La* (Monet), 68, 70
- Cavalier, Alain, 186
- Caza humana* (Losey), 105
- Céline, Louis-Ferdinand, 176
- Centrado, 24, 81, 92-93, 108, 110, 123
- Cézanne, Paul, 16, 113, 159, 175
- Champaigne, Philippe de, 186
- Chaplin, Charles, 184
- Chardin, Jean-Baptiste, 21, 60
- Chevreur, Eugène, 22
- Chielowiek s Kinoapparatom* [El hombre de la cámara] (Vertov), 75, 137
- Chinoise, La* (Godard), 15, 171, 173
- Chotard et Cie.* (Renoir), 47
- Chute de la maison Usher, La* (Epstein), 50
- Cimabuc, Giovanni, 109, 135
- Cinematización, 81, 168
- Cinefilia, 14-15, 148
- Cita (de la pintura por parte del cine), 91, 145, 165, 186-187
- Color, 20, 66, 80, 109, 124, 127, 139-146, 173-174
- Collage*, 70-73, 75, 171
- Comedores de patatas, Los* (Van Gogh) 80
- Comida sobre la hierba, La* (Renoir), 73
- Comment ça va* (Godard), 76, 180
- Como un torrente* (Mimelli), 145
- Comolli, Jean Louis, 31, 32, 106
- Compleción, 69, 75, 76, 98-100
- Composición, 81, 87-91, 94, 97, 158, 181-182
- Constable, John, 34
- Corot, Jean-Baptiste, 17, 111
- Costa-Gavras, Constantin, 154
- Coubert, Gustave, 60
- Cuantitativo, 20, 40, 64,
- Cubismo, 71-73, 149, 155, 171
- Curtiz, Michael, 91
- Dadá, 186
- Dagover, Lil, 156
- Dahl, John Christian Clausen, 34
- Dalí, Salvador, 23
- Daney, Serge, 77, 178
- De Kuyper, Eric, 135
- Débarquement des Photographes* (Lumière), 20
- Débussey, Claude, 141
- Deformación, 162-165
- Degas, Edgar, 54, 97, 98
- Degas Dance Dessin* (Valéry), 177
- Déjeuner du bébé, Le* (Lumière), 16
- Déjeuner sur l'herbe, Le* (Manet), 16
- Delacroix, Eugène, 34, 49, 130, 161, 168, 171
- Deleuze, Gilles, 111, 174
- Delluc, Louis, 53, 150
- Demachy, Robert, 17
- Demaiselles d'Avignon, Les* (Picasso), 162
- Denis, Maurice, 117, 129

- Denotación, 114, 118
- Deregowski, Jan, 163
- Derrida, Jacques, 154
- Descartes, René, 110, 135
- Desencuadre, 54, 95-98
- Descentramiento, 95-98
- Desierto rojo, El* (Antonioni), 146
- Desprecio, El* (Godard), 181
- Detalle, 20, 40-42
- Detective* (Godard), 180
- Diderot, Denis, 42, 60, 155
- Diégesis, 80, 94, 96, 98-100, 103-104, 113
- Dies Irae* (Dreyer), 132
- Dispositivo, 14, 38-46, 85-86
- Distancia, 25, 48, 51-52, 101, 105
- Distanciamiento, 114
- Divisionismo, 143
- Doble realidad, 44, 108-110, 124
- Doisneau, Robert, 65
- Dreyer, Carl-Theodor, 47, 51, 132, 142, 164
- Drunkard's Reformation, The* (Griffith), 133
- Duccio di Buoninsegna, 59, 135
- Duchamp, Marcel, 71
- Dulac, Germaine, 28, 128
- Dupont, Ewald-André, 48
- Duras, Marguerite, 124
- Duthuit, Georges, 124, 156
- Dziga Vertov, grupo, 178
- Edison, Thomas, 20, 27, 29, 52
- Efecto de creencia, 18-22, 22, 100, 109, 114-115
- Efectos de realidad, 18-21, 40, 136, 139
- Efímero, 22, 41, 60, 66
- Eisenstein, Serguei, 51, 52, 62, 73, 74, 75, 92, 105, 111, 118, 122, 140, 141, 144-145, 151, 158, 160, 167, 168, 172, 181, 183
- Eisner, Lotte, 150-152
- Elogio de la sombra* (Tanizaki), 85
- Embarquement pour Cithère, L'* (Watteau), 61
- Emmer, Luciano, 80
- Encuadre, 23, 26, 33, 36-37, 43-44, 46-47, 48-55, 98-101, 104
- En el curso del tiempo* (Wenders), 94
- Enrique V* (Olivier), 186
- Entierro, El* (Caravaggio), 90, 117
- Epstein, Jean, 50, 51, 128,
- Esbozo, 32, 40-41, 66-67, 184
- Escena, 105, 120-124, 133, 172
- Escenografía, 32, 120-124
- Espacio, 24, 38-39, 54, 58, 103-125, 133, 173
- Espectador (cine), 20, 26-27, 34-36, 42-44, 55, 72, 75-76
- Espectador (pintura), 32-33, 42-44, 61-64, 72, 81, 84-85, 88-89, 94, 114, 140
- Estética* (Hegel), 136
- Estudiante de Praga, El* (Rye y Wegener), 149
- Execution de Maximilien, L'* (Manet), 54
- Expresionismo, 29, 87, 149-153, 156-158, 161, 163, 177
- Expresividad, 49, 80, 117-118, 123, 141-142, 146, 147-164, 177
- Expressionisme comme révolte, L'* (Palmieri), 153
- Fantasmas del espacio, 110-113
- Farbentehre* (Goethe), 136
- Faure, Elie, 174-176
- Fausto* (Goethe), 45
- Fausto* (Murnau), 132, 137-139
- Fautrier, Jean, 159
- Fauvismo, 141, 156-158, 172
- FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico), 49, 54-55
- Fellini, Federico, 151
- Femme de nulle part, La* (Delluc), 53
- Ferrocarril, 36-37, 38
- Figural, 161
- Film Foto Malerei* (Moholy-Nagy), 128
- Fisonomía, 51, 163-164, 177
- Flaubert, Gustave, 15
- Focalización, 53
- Ford, John, 47
- Foucault, Michel, 94, 137, 164
- Foulon, Otto, 49
- Fouquet, Jean, 187
- Francstel, Pierre, 54, 105, 110
- France Tour Détour Deux Enfants* (Godard-Miéville), 169, 178-180
- Francesco, giullare di Dio* (Rossellini), 182
- Freeburg, Victor, 91,
- Freud, Sigmund, 37
- Fried, Michael, 118
- Friedrich, Caspar-David, 34, 42, 45, 51, 95
- Fuera de campo, 26, 81, 88-90, 98-101, 180
- Fuera de marco, 26-27, 83, 88-90, 98-101, 180
- Fuller, Samuel, 47
- Futurismo, 23
- Gabinete del doctor Caligari, El* (Wiener), 149, 151, 159
- Galassi, Peter, 33, 36
- Gance, Abel, 28, 128
- Garrel, Philippe, 14, 21, 135
- Genette, Gérard, 53
- Geometría espectral, 44

- Gestalttheorie*, 162
 Gibson, James J., 163
 Giotto di Bondone, 80, 109, 111
Glace à trois faces. La (Epstein), 50, 53
 Godard, Jean-Luc, 15, 16, 21, 29, 75, 76, 88, 118, 127, 131, 135, 146, 161, 167-184, 187
 Goethe, Johann Wolfgang von, 22, 136, 183
Golem. El (Wegener), 149
Golf, La (Renoir), 91, 172
 Gombrich, Ernst H., 33, 36, 59, 69, 109, 155, 162
 Goodman, Nelson, 114, 154
 Goya, Francisco de, 168
 Greco, Domenicos Theotocópulos, llamado El, 61, 168
 Greuze, Jean Baptiste, 60
 Griffith, David Wark, 76, 93, 66, 133, 164
 Gros, Antoine, 20
 Grosseteste, Robert, 135
Guernica (Picasso, Resnais), 81
Guerra de las galaxias. La (Lucas), 53
- Habitación de Vincent en Arlés. La* (van Gogh), 92
 Hasenclever, Walter, 149
 Hawks, Howard, 181
 Heartfield, John, 72
 Heath, Stephen, 104, 106
 Hegel, Friedrich, 136
 Helmholtz, Hermann von, 110
 Henry, Michael, 150
Hermann y Dorotea (Goethe), 176
 Hessling, Catherine, 156
Hijo pródigo. El (Greuze), 60
 Hildebrand, Adolf, 111, 174
Historia del cine (Mitry), 116
 Hitchcock, Alfred, 91, 145, 151, 157-158, 181, 183
 Hockney, David, 71
 Hokusai, 63
Hombre visible. El (Balázs), 36, 51
 Homero, 31
 Huillet, Danièle, 97, 100, 154
 Huygens, Christian, 134, 135
- Ideología, 16, 31-32, 34, 42, 106-107, 109, 114
 Ilusión, 21-23, 110
 Ilusión óptica, 33, 39, 40, 86, 87, 106
 Impresionismo, 16, 17, 22, 28, 49, 50, 53, 60, 66-68, 141, 172, 175
 Informal, arte, 158-159, 160
 Ingres, Jean-Auguste Dominique, 22, 40, 88, 95, 168
- Inhumana. La* (L'Herbier), 160
 Instante pregnante, 22, 34, 58-62, 65-68, 71, 169
 Instantánea, 23, 28-29, 54, 58, 65, 71, 73
 Intervalo, 70, 71, 75-77
Iván el Terrible (Eisenstein), 142, 144, 160
Ivan Grozni (véase *Iván el Terrible*)
- Jdanov, Andrei, 118
 Jost, François, 53
Joueurs de cartes. Les (Cézanne), 16
- Kabinett des Dr. Caligari. Das* (véase *Kabinete del doctor Caligari. El*)
 Kagel, Mauricio, 93
 Kalmus, Herbert, 146
 Kandinsky, Wassily, 82, 139, 140, 149
 Kant, Emmanuel, 105
 Karina, Anna, 171
 Keaton, Buster, 164
 Kepler, Johannes, 135
Kermesse heroica. La (Feyder), 186
 Kertesz, André, 65
Kinobuch. Das (Pinthus), 149
 Kirchner, Ernst-Ludwig, 149
 Klee, Paul, 63, 82, 139, 149, 171, 178
 Kracauer, Sigfried, 117, 150
 Kristeva, Julia, 154
 Kuleshov, Lev, 130
Kunstwollen, 68
 Kurtz, Rudolf, 149, 152
- Lacan, Jacques, 70, 83
Lámpara eléctrica. La (Ballu), 23
 Lang, Fritz, 91, 93, 94, 149
 Langer, Suzanne, 161
 Langlois, Henri, 14, 15, 21
Laocoonte (Lessing), 58-59
 Lapoujade, Robert, 158
 La Tour, Georges de, 133
 Léaud, Jean-Pierre, 15
 Le Gray, Gustave, 66
 Lelouch, Claude, 134
 Ledorf-Rye, Preben, 47
 Leonardo da Vinci, 90, 106, 109, 141, 143, 174, 177
 Lessing, Gotthold-Ephraim, 58-59
Lettre à Freddy Buache (Godard), 177
Letzte Mann. Der (véase *Último. El*)
 Leutrat, Jean-Louis, 31, 168, 186
Línea general. La (Eisenstein), 160
 Linard, Robert, 178
 Lindsay, Vachel, 52, 91

- Lippi, Filippo, 118
Lobos humanos (Wadleigh), 53
Loco del pelo rojo. El (Minnelli), 145
Loin de Rueil (Queneau), 43
Lorenzaccio (Musset/Mesguich), 115
 Lorrain, Claude Gelée, llamado Le, 111, 134, 135
 Losey, Joseph, 105
 Lubitsch, Ernst, 149
 Lumière, Louis, 13-30, 40, 46, 182
 Luminismo, 22, 135
Lust for Life (véase *Loco del pelo rojo. El*)
Luttes en Italie (grupo Dziga-Vertov), 178
 Luz, 21-22, 44, 85, 86-87, 109, 131-139, 151, 169, 180
 Lyotard, Jean-François, 159, 160
- Maclaine, Shirley, 145
 Macmahonismo, 123
Madame de... (Ophuls), 94
Madame du Barry (Lubitsch), 149
Madame Moitessier (Ingres), 95
Made in USA (Godard), 173
 Maestà, Duccio, 59
Maestro y Margarita. El (Bulgakov), 45
 Magritte, René, 23
 Maldiney, Henri, 111, 124, 159
 Malévich, Kazimir, 129
 Malraux, André, 155, 174, 183
Mammame (Raúl Ruiz), 50
 Manet, Edouard, 16, 54, 186
Mangwa (Hokusai), 63
 Manierismo, 84, 85, 87, 108
 Marc, Franz, 149
 Marco, 23-26, 79-101, 170, 172, 182-183
Marchaux-ferrants. Les (Lumière), 20
 Marey, Etienne-Jules, 71, 169
 Marin, Louis, 83
 Martini, Simone, 85
Martirio de san Esteban (Vasari), 117
Martirio de san Erasmo (Passin), 117
 Masaccio, Tommaso Guidi, 111
Match (Kagel), 93
 Material, 125, 129-131, 139, 144, 158, 173
 Matisse, Henri, 94, 148
 May, Joe, 149
 Mayer, Carl, 49
 Meissonier, Ernest, 20
 Méliès, Georges, 15, 21, 143
 Memling, Hans, 59, 61
Meminas. Las (Velázquez), 94
Menschheitsdämmerung (Pinthus), 149
 Merleau-Ponty, Maurice, 36, 159
- Mesguich, Daniel, 115
 Metáfora musical, 28, 50-51, 104, 129, 140
Metrópolis (Lang), 91, 149
 Metz, Christian, 36, 116, 122
 Michals, Duane, 68
 Michotte van den Berck, André, 104
 Miéville, Anne-Marie, 178
 Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti), 162
 Mimesis, 23, 32, 58, 66
 Minnelli, Vincente, 145
 Mirada, 27, 34, 39, 45, 47, 48, 53, 54, 63-64, 69-70, 72-73, 75
 Mitry, Jean, 116
 Mizoguchi, Kenji, 137, 146
 Mnuchkin, Ariane, 115
 Modo de representación primitivo, 76
 Modernidad, 11, 29, 45-46, 48-49, 114, 124-125, 129, 136, 183,
 Moholy-Nagy, Laszlo, 72, 129, 139-141
 Mondrian, Piet, 90
 Monet, Claude, 15, 16, 29, 66, 68, 70
 Montaje, 73-77, 92, 105
Montaje vertical. El (Eisenstein), 141
 Mourlet, Michel, 123
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 104
Mujer casada. Una (Godard), 181
Mujer en la ventana (Friedrich), 95
Mujer es una mujer. Una (Godard), 171, 172, 175
 Münsterberg, Hugo, 37
 Mumau, Friedrich-Wilhelm, 49, 131, 132, 137, 166, 177,
 Murphy, J. J., 159
Musée imaginaire. Le (Malraux), 155
 Muybridge, Edward, 169
- Nabis, 155
 Narración/narrativo, 15, 26, 40, 57, 69, 80, 103-105
 Naturaleza, 32, 42, 51
Naturaleza no indiferente. La (Eisenstein), 50
 Newton, Isaac, 134, 135, 141
Nibelungos. Los (Lang), 93, 151
 Nietzsche, Friedrich, 29
 Nilsen, Vladimir, 134
Niños terribles. Los (Melville), 116
Noxferatu, el vampiro (Mumau), 23
Nostra Signora dei Turchi (Bene), 144
Notas sobre «El Capital» (Eisenstein), 73
Nueva Babilonia. La (Kozintsev-Trauberg), 55
 Nouvelle Vague, 156
Nu descendant l'escalier (Duchamp), 71
Nymphéas. Les (Monet), 66

- Oakley, Annie, 27
 Ocularización, 53
 Oettermann, Stephan, 39
 Ojo variable, 27, 31-54, 56, 64, 70, 100-101, 147
 Olivier, Laurence, 186
 Omnividencia, 36, 37-39, 45, 48-49
Op art, 171
 Ophuls, Max, 94
 Oppenheim, Denis, 69
Opus I (Ruttman), 129
Orlando furioso (L. Ariosto/Ronconi), 115
 Ortega y Gasset, José, 174
Otages. Les (Fautrier), 159
Othon (Straub-Huillet), 97
 Oudart, Jean-Pierre, 146
 Ozu, Yasujiro, 47, 145-146, 164
- Paisaje, 50-52, 176-178
Pájaros, Los (Hitchcock), 160
Palabra, La (Dreyer), 47
 Palmier, Jean-Michel, 148, 150-153
 Panofsky, Erwin, 34, 107, 110, 132
 Panorama/panorámica, 26, 37-42, 46, 47, 64
Pantalla demoníaca, La (Eisner), 152
Papá Goriot (Balzac), 38
Partie d'écarté, La (Lumière), 15
Pasión de Juana de Arco, La (Dreyer), 51
Pasión (Godard), 40, 137, 161, 167-170, 172, 173, 180
 Pastrone, Giovanni, 46
 Pathé, Charles, 143
 Percepción visual, 28, 61-63, 70, 80-81, 82-83, 85, 87, 104, 105-110
Peregrinos de Emaús, Los (Rembrandt), 134
Persona (Bergman), 137
 Perspectiva, 24, 34, 39, 66, 84, 93, 106-107, 109, 112-113, 118-121
 Perugino, Pietro Vannucci, llamado el, 90
 Picasso, Pablo, 81, 111, 148, 171, 172, 184, 187
 Pictorialismo, 17, 65
Pierrot, el loco (Godard), 165, 170-177, 182
 Pinel, Vincent, 16
 Pinthus, Kurtz, 149
Pippa Passes (Griffith), 133
 Pirene, Maurice, 107-109
 Pissarro, Camille, 15
Place des Cordeliers, La (Lumière), 20
 Plateau, Joseph, 183
 Pleyne, Marcelin, 106
 Plinio el Viejo, 140
Pompieris, 16, 20, 40, 60, 91, 117
- Poussin, Nicolas, 21, 118
Pravda (grupo Dziga-Vertov), 178
Praxis del cine (Burch), 98
 Precampo, 26
 Precine, 31
 Preminger, Otto, 181
 Presencia, 51-52, 65, 113
 Primer plano, 50, 51-53, 123-124, 148, 156
Print Generation (Murphy), 159
 Profundidad, 27-28, 46, 93, 105
 Promio, Alexandre, 26
 Proust, Marcel, 15, 17
Psicosis (Hitchcock), 94
 Pudovkin, Vsevolod, 130
 Puesta en escena, 16, 42, 47, 117-124, 137, 143
Punctum, 65
 Punto de vista, 25-28, 39, 54, 113-115, 118
 Puyo, Camille, 17
- Queneau, Raymond, 43
- Rafael (Raffaello Sanzio, llamado), 90, 137
 Ray, Nicholas, 176, 181
 Rayonismo, 23
Reading Position (Oppenheim), 69
 Realismo, 29, 34, 66, 109-110, 146
Région centrale, La (Snow), 50
Regla del juego, La (Renoir), 47
 Rehlinger, Bruno, 128
 Reinhardt, Max, 150
 Rejlander, Oscar, 17
 Rembrandt, 111, 134, 168
 Renoir, Pierre-Auguste, 15, 60, 73, 171
 Representación, 48, 60-61, 68, 80, 98, 109, 113-124, 130, 194, 196, 154, 156, 168-170, 173
 Resnais, Alain, 79-81, 91-92
 Revelación, 47, 65-66
 Retórica, 83, 94, 118, 133, 155, 170
 Ribeiro, Catherine, 156
 Richard, Lionel, 148
 Richter, Hans, 28
 Ricoeur, Paul, 161
 Riegl, Alois, 68, 111
 Rimbaud, Arthur, 176
 Rippert, Otto, 149
 Rivette, Jacques, 101, 116
 Roche, Denis, 69
 Rococó, 118
 Rodin, Auguste, 61
Rodin y Rilke (Eisenstein), 111, 113
 Rohmer, Eric, 105, 116-117, 137, 153, 187-188
 Romain, Jules, 162

- Romanticismo, 18-20, 51-52, 173, 176, 180, 185
Romeo y Julieta (Shakespeare/Mesguich), 115
 Ronconi, Luca, 115
Ronda nocturna, La (Rembrandt), 133
 Ronis, Willy, 65
 Rossellini, Roberto, 177, 182
 Rouch, Jean, 100, 116
 Roumette, Sylvain, 29
 Rousseau, Théodore, 22
 Roussel, Myriem, 182
 Ruiz, Raúl, 50, 187
 Ruttman, Walter, 49
 Ryu, Chishu, 47
- Sadoul, Georges, 24, 145
Saga of Anathai, The (Sternberg), 137
Sale histoire, Une (Eustache), 159
Salomes (Diderot), 42
Salvese quien pueda (la vida) (Godard), 168-169, 177, 180, 183
Samma no uji [El sabor del sake] (Ozu), 145
Scanning, 61
Scénario du film «Passion» (Godard), 161, 169, 178, 183
Schatz, Der (Pabst), 151
 Schéfer, Jean-Louis, 47, 122
 Schivelbusch, Wolfgang, 37
 Schmidt-Rottluff, Karl, 149
 Schroeter, Werner, 150
 Scorsese, Martin, 187
 Secuencia/secuencialidad, 57, 68-69
 Serie, 68-69
 Severini, Gino, 71
 Shakespeare, William, 31
Shin heike monogatari [El héroe sacrilego] (Mizoguchi), 146
Shortovo koleso [El capote] (Kozintsev-Trauberg), 55
 Signac, Paul, 129
 Simbólico, 33-34, 58, 63, 82-86, 93, 132, 135-136, 139-141, 144-145
 Simmel, Georg, 52
 Sinfonías urbanas, 49
Six fois deux (Godard-Miéville), 76, 178
 Skriabin, Alexander, 140, 141
 Snow, Michael, 50
 Sobreencuadre, 72-73, 75
Sombras (Robinson), 151
Sonámbulos, Los (Broch), 52
Sonrisa de Reims, La, 155
Sortie d'usine Lumière, à Lyon, La (Lumière), 20, 25
- Staël, Nicolas de, 173
 Stendhal, 15
 Sternberg, Josef von, 131, 137, 138
Stimmung, 28, 51, 152
 Stindt, Georg-Otto, 152
 Straub, Jean-Marie, 96, 97, 100, 124, 154
 Stravinski, Igor, 163
Studium, 65
Sturm und Drang, 118
 Subjetivo, plano, 52-54, 58-59
 Superficie, 81-82, 89, 92, 107-109, 113, 124, 146-147, 173
 Surrealismo, 108, 155
 Syberberg, Hans-Jürgen, 150
- Talbot, William Henry Fox, 58
 Tanizaki, Junichiro, 85
 Tarkovski, Andrei, 132
Tartufo (Murnau), 151
 Tati, Jacques, 164
 Tchaikovski, Piotr Ilich, 141
 Teatro, 25, 88, 114-124, 149, 156, 168, 186
Temporada en el infierno, Una (Rimbaud), 176
Teoría de las pasiones (Descartes), 180
Testamento del doctor Cordelier, El (Renoir), 73
 Texto, 33, 58-61, 63-64, 114-119
Thérèse (Cavalier), 186
They Live by Night (Ray), 176
 Thompson, Kristin, 31
 Tiziano (Tiziano Vecelli, llamado el), 22, 118, 136, 169, 174
 Tiempo, 22, 46-47, 57-77, 104, 172
 Tinianov, Iuri, 130
 Tintoretto, Jacopo Robusti, llamado el, 96
 Tissot, James, 20
 Toller, Ernst, 149
 Toque (pictórico), 17, 173, 186
Torero mori, Le (Manet), 54
 Trier, Lars von, 150
Tristesse d'Olympio (Hugo), 173
 Turner, Joseph Mallord William, 22, 34, 134, 136, 175
- Ucello, Paolo, 48
Último, El (Murnau), 49
Urígasa (Ozu), 145
- Valenciennes, Philippe de, 68
 Valéry, Paul, 177
Vampyr (Dreyer), 23, 132
 Van Eyck, Jan, 85, 132
 Van Gogh, Vincent, 80, 91, 145, 155, 170

- Van Gogh* (Resnais), 79-80
 Vanlier, Henri, 113
Vantage point, 55
Varieté (E.A. Dupont, 1925), 48-49, 100
 Vasari, Giorgio, 84, 117
Veduta, 94
 Velázquez, Diego de, 21, 94, 111, 174-175
Vent d'est (grupo Dziga-Vertov), 16
Venus del espejo, La (Velázquez), 94
 Vernet, Claude-Joseph, 42
 Vernet, Marc, 88
 Verstraten, Paul, 135
 Vertov, Dziga, 46, 49, 75-76, 137
Viaje al fin de la noche (Céline), 176
Viajero sobre un mar de nubes, 45
 Vigo, Jean, 49
 Viola, Bill, 50
Virgen de las Rocas, La (Leonardo), 90
 Visión/visual, 21, 28, 33-36, 74-75, 85, 162-163, 169-178
 Vitrubio, 33
Von Morgens bis Mitternacht (Martin), 151
Vredens Dag (véase *Dies irae*)
Vues du Mont Calvo (Valenciennes), 68, 69
 Walden, Herwarth, 149
Week-end (Godard), 173, 176
 Wegener, Paul, 149
 Welles, Orson, 151, 158, 167, 177
 Wenders, Wim, 47
 Wernicke, Otto, 151
 Wittgenstein, Ludwig, 154
 Wölfflin, Heinrich, 111, 174
 Wolheim, Richard, 154
 Worringer, Wilhelm, 111, 148
Yo te saludo, María (Godard), 168, 169, 170, 173, 178, 180, 182
Yolanda and the Thief (Minnelli), 145
 Zeitlupe, 76
Ziegfeld Follies (Minnelli), 145
Zur Chronik von Grienshuus (von Gerlach), 151