

Eikasía: La conciencia en las sombras del cine

Eduardo Pellejero. Universidad Federal de Rio Grande do Norte (Brasil)

estetica.ufrn@gmail.com

Ningún lamento fúnebre revivirá los rituales desaparecidos — eróticos, rumiantes — de la sala a oscuras. La reducción del cine a un asalto de imágenes agresivas, y la manipulación sin principios de las imágenes (cortes cada vez más rápidos) para que llamen más la atención, han producido un cine descarnado y de peso ligero que no pide la plena atención de nadie. Las imágenes aparecen ahora en cualquier tamaño y en una variedad de superficies: en una pantalla de una sala cinematográfica, en pantallas caseras tan pequeñas como la palma de tu mano o tan grandes como la pared, en paredes de casas de espectáculos y en mega-pantallas colgadas en arenas deportivas y fuera de altos edificios públicos. (...) Si la cinefilia está muerta, entonces las películas están muertas... sin importar cuantas películas, incluso buenas, sigan haciéndose. Si el cine puede ser resucitado, sólo será a través del nacimiento de un nuevo tipo de amor al cine.

Susan Sontag, *Un siglo de cine*

Mi amor es una exploración de la distancia.

Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*

111

Enero
2017

En el siglo -V, en los primordios de la filosofía, Platón postulaba una escena que todavía resuena en nuestra experiencia contemporánea del cine. *Imaginaba* hombres en una caverna, en la oscuridad, sin más luz que la que proyecta un fuego que quema por detrás de ellos, a lo lejos, en lo alto. Entre el fuego y ellos existe apenas un pequeño muro, semejante a la tapia que los teatros de marionetas disponen entre ellos y el público, encima de la cual maniobran todo tipo de objetos fabricados: estatuas de hombres, figuras de animales, símiles de astros, de dioses, etc. Los hombres contemplan las sombras proyectadas en la pared del fondo, fascinados, tomándolas por seres reales, verdaderos. ¿Cómo podría ser de otro modo para hombres que nunca vieron otra cosa en la vida? Están presos en el dominio de la ignorancia, de la ilusión. Platón utiliza el término *eikasía*¹ para referirse a esa forma baja de la conciencia que comparten los habitantes de la caverna: conciencia de las

¹ Sus cabezas están inmovilizadas, dice Sócrates.

² Eikasía (εἰκασία) significa conjetura, analogía, comparación, conocimiento por semejanza y analogía superficial. Se suele traducir como imaginación. De eikasía viene la palabra icono. En *República*, Platón asocia la eikasía a una de las formas inferior de conocimiento, que genéricamente denomina doxa u opinión (la otra forma de la doxa es la pistis). Eikasía sería el grado de mayor ignorancia (vale recordar que εἰκασίς significa vana ilusión). La eikasía se encuentra asociada, al mismo tiempo, al pseudoconocimiento propio de los artistas naturalistas que copian el mundo físico en sus obras y de los rapsodas que nos transmiten imágenes poéticas en sus cantos.

sombras, de las apariencias y de los simulacros – luego, de la alienación –, que su filosofía condena en nombre de una mirada iluminada sobre las cosas.

Casi dos mil y quinientos años más tardes, otro filósofo, Walter Benjamin, descendía sin temores a una caverna análoga y elevaba esa experiencia a la de los orígenes de la humanidad (en otra caverna, en torno del fuego). Ningún cambio en la historia se equiparaba para él a la invención de ese dispositivo que, en la oscuridad de una sala, proyectaba a los hombres imágenes de su vida y de su trabajo, de su potencia y de su libertad. No cerraba los ojos a los problemas que levantaba esa nueva forma de arte, por el contrario, pero celebraba las posibilidades que abría para la mirada y para el pensamiento. En la convicción de que cualquier hombre es capaz de interrogar críticamente lo que ve a partir de lo visto (porque todo hombre necesariamente ya vio otras cosas antes de entrar en una sala de cine), Benjamin aplaudía el carácter lúdico de la experiencia cinematográfica, su abertura democrática, que conjugaba, de forma nunca antes experimentada, las distracciones del pueblo y las provocaciones de la vanguardia.

De Benjamin a nosotros, los filósofos que arriesgaron algunos pasos en esa caverna fueron legión (de Adorno a Luhmann, de Debray a Autmont, y de Deleuze a Žižek). Ya sea repitiendo el gesto iconoclasta de Platón, ya sea levantando la bandera modernista de Benjamin, apocalípticos o integrados, no consiguieron despegar la vista de la pantalla. Con más o menos entusiasmo, con menor o mayor irritación, interrogaron las imágenes y las miradas, las estructuras del dispositivo y los horizontes de su recepción, ofreciendo un suplemento precioso (y difícil de evaluar) al cine y sus variaciones televisivas, digitales, etc.

Recientemente, Jacques Rancière realizó una serie de intervenciones en esa contienda, intentando desdemonizar las imágenes y proponiendo algunas condiciones de posibilidad para la emancipación de los espectadores. Entre otras cosas, Rancière reclama, en nombre de una cierta cinefilia, rechazar la distancia embrutecedora que tiende a imponerse entre el espectador común y el especialista, y que sólo el especialista puede ‘salvar’, en cuanto mediador necesario para resistir a la seducción de las imágenes y alcanzar la verdad que se manifiesta en ellas; rechazar esa distancia – digo – en nombre de esa otra distancia que, entre las imágenes y el espectador, aseguran el ejercicio del libre juego de nuestras facultades, la asociación y la reserva, la crítica y la invención – porque “la distancia no es un mal a abolir, es antes la condición normal de toda comunicación” (Rancière, 2010, p. 19). En esa misma medida, su intervención también tiene por objeto las tentativas de anular la distancia entre el espectador y el espectáculo promovidas por cierto teatro

“El amateurismo es también una posición teórica y política, la posición que recusa la autoridad de los especialistas al reexaminar la manera como se trazan las fronteras de sus dominios en el cruce de las experiencias y los saberes. La política del amateur afirma que el cine pertenece a todos aquellos que, de un modo u otro, han viajado al interior del sistemas de distancias organizadas por su nombre, y que cada cual puede autorizarse a trazar, entre tal o cual punto de esa topografía, un itinerario singular que se agrega al cine como mundo y a su conocimiento.” (Rancière, 2012, p. 15)

“Los animales humanos son animales distantes que se comunican a través de la selva de signos. La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino que va desde aquello que él ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal y como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto, sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, el arte de traducir sus aventuras intelectuales para uso de otros y de contra-traducir las traducciones que esos otros le presentan a partir de sus propias aventuras.” (Rancière, 2010, p. 17)

contemporáneo, de Artaud al situacionismo⁵. Acabar con la frontera entre el palco y la platea, para Rancière, no es la única (ni la mejor) forma de contribuir para la emancipación de los espectadores (transformándolos en actores); es, por el contrario, desconocer la frenética actividad que, incluso en total quietud, tiene lugar en la subjetividad de los espectadores (una actividad que implica el deseo y la inteligencia, la sensibilidad y la imaginación).

Curiosamente, Rancière no dedica gran espacio al análisis de las poéticas cinematográficas que, con propósitos ciertamente menos nobles que los del situacionismo, buscan anular la distancia en la cual se funda la posibilidad de que el cine deje espacio para el espectador. Quiero decir: no sólo la distancia física entre la imagen y el espectador demuestra una tendencia a disminuir (sea por la implementación de pantallas gigantes y envolventes, sea por la introducción del 3D), como también, incluso manteniendo la distancia física, muchos dispositivos cinematográficos dejan poco o ningún espacio para disponer nuestra mirada, o para enfocar nuestra atención, o para interpretar de forma libre las imágenes que contemplamos⁶.

Rancière tiene razón: el cine no puede emanciparnos, apenas puede proponernos situaciones que propicien la verificación de nuestras inteligencias, invitarnos – como decía Sartre hablando de literatura – a hacer una experiencia intensa de nuestra libertad; el resto – su devenir-mundo – depende de nosotros, a través de los gestos y de las palabras que sus imágenes puedan venir a inspirarnos (Rancière, 2012, p. 22). Pero eso no significa que dejemos de considerar que no todas las imágenes cinematográficas se presten a esas aventuras, que, por el contrario, muchas veces tienden a reforzar los esquemas psicofísicos de reacción condicionada y los códigos expresivos instituidos, sobredeterminando el sentido de las imágenes y dejando poco o ningún espacio para la mirada. Luego, incluso cuando no nos sea posible establecer una diferencia clara entre formas cinematográficas (o televisivas, o digitales, poco importa aquí el dispositivo técnico, lo que nos interesa son los dispositivos plásticos, narrativos, etc.⁷), es importante identificar y analizar ciertos elementos, ciertas propiedades estéticas de las imágenes, de sus agenciamientos y resignificaciones, que puede propiciar (o no) la experiencia estética.

Fundamentalmente, pienso en procedimientos que: 1) ya denuncian su opacidad, su perspectiva, su inacabamiento, dejando espacio para que, entre las imágenes, nuestra mirada respire; 2) ya aspiran a la transparencia, ofreciéndose a nosotros, no como artificios artísticos, sino como imágenes indiciales, luego, no proponiendo una verdadera experiencia estética, sino imponiendo su asimilación referencial, exigiendo la adhesión total de nuestra mirada; 3) ya exacerban el impacto de las imágenes sobre nuestros sentidos, sobre-excitando nuestra sensibilidad, anestesiando nuestras capacidades intelectuales (procedimientos invasivos, que nos impiden desviar a vista o incluso pestañar, y que cada vez tornan más real la fantasía paranoica del Kubrick de *La naranja mecánica* (1971)).

⁵ Cf. Rancière, 2010, p. 11-14.

⁶ Significa, también, desdeñar el valor de las imágenes, negarles cualquier realidad, recusarles todo posible efecto de verdad.

⁷ Imágenes que buscan eliminar todo índice ficcional, o hasta los menos espacios para el devaneo de nuestra imaginación, etc.

⁸ Sobre esa diferencia entre propiedades técnicas y propiedades estéticas, cf. Rancière, 2011, p. 24-29.

No quisiera detenerme demasiado en estos dos últimos aspectos, sobre los cuales la tradición crítica que encuentra su origen en Adorno dijo las cosas más interesantes. Preferiría, antes, esbozar algunas observaciones sobre esos elementos que continúan a relanzar el sueño benjaminiano de un arte de masas que fuese al mismo tiempo un espacio para la emancipación, y que hacen que internarse en la oscuridad de esa caverna continúe siendo promesa de aventuras espirituales, de experiencias de pensamiento, de desafíos a nuestra razón.

Con esto no pretendo distinguir un cine bueno o libertario de un cine malo o alienante. El cine no tiene una esencia propia*. Ninguna palabra totalizante podrá agotar las prácticas cinematográficas (ni sus variantes). Cuando abre espacio para la mirada lúdica o crítica, incluso, el cine implica un desfase en relación a su uso común (Rancière, 2011, p. 26). Hay poéticas y poéticas, usos y funcionamientos, y sobre todo procedimientos que encuentran su origen en el cine (incluso cuando puedan ser más tarde transpuestos para otras prácticas artísticas). En ese sentido, quisiera considerar las formas en que ciertos recursos cinematográficos solicitan o interrogan nuestra mirada – los medios visuales (pero también narrativos, musicales, etc.) que son puestos en juego en todo eso.

Un ejemplo de la pintura (propuesto por John Berger en 1972) puede ayudarnos a comprender mejor lo que proponemos. Consideremos *El camino al calvario*, de Brueghel. Se trata de una pintura religiosa raramente laica, esto es, una pintura que, a pesar de su tema religioso, se encuentra abierta al movimiento de la mirada y las variaciones de la imaginación. Su dimensión ‘cinematográfica’, la amplitud y la diversidad de sus temas nos invitan a que nos relacionemos con ella a partir de diferentes posiciones de deseo, que enfoquemos nuestra atención en uno u otro detalle, o que la recorramos contando historias, que tanto pueden hablar de la pasión de Cristo como “del impulso supersticioso de la multitud” (Berger, 1972, 14’). Mirando para la pintura completa, esto es, con toda la pintura a la vista, no vemos mucho. Pero si aislamos un detalle, o varios, podemos interpretarla de diversas formas: como un simple cuadro devocional, como un ejemplo de pintura paisajística, en términos de historia del vestido o de las costumbres sociales.

En el cine (o en la televisión), el recorte de detalles, la edición de imágenes, la inducción de recorridos visuales, la musicalización y el comentario, algunas veces hacen eso por nosotros, y pueden venir a sobredeterminar nuestra mirada, acortando la distancia necesaria para que nuestra experiencia en cuanto espectadores se desarrolle según todas sus potencialidades críticas y creativas. Habitados, como estamos, a esos procedimientos, no sólo suelen pasarnos desapercibidos, como dominan muchas veces el horizonte de nuestras expectativas.

Viendo la misma pintura de Brueghel en una pantalla – en un documental sobre la vida y la obra del pintor, por ejemplo – esperaríamos impacientemente que la cámara se aproximase para examinar detalles, conduciendo nuestra mirada, guiando nuestra vista, sugiriendo (imponiendo) una interpretación que selecciona y reagrupa las imágenes, articulándolas en una narrativa consistente, más o menos cerrada: “En primer plano, a la derecha, están Juan y María y los dolientes de Cristo. Un poco más atrás, a media distancia, los dos ladrones siendo llevados en un carro.

* En el fondo, ninguna forma de arte tiene una esencia. Al contrario de los abordajes del tipo de Greenberg, las prácticas artísticas no pueden separarse de una ansiedad permanente en relación a su propio estatuto (cf. Rosenberg, 2004).

A la izquierda, Cristo, cargando la cruz, arrastrado por la multitud que se dirige al lugar de las crucifixiones, lejos, a la derecha, donde un círculo de curiosos ya se encuentra reunido” (Berger, 1972, 15’, modificado).

Con esto no pretendo decir que la pintura sea superior al cine por la forma en que respeta al espectador. El cine también conoce sus procedimientos para abrir espacio a la mirada, para darle tiempo o solicitar su colaboración, para denunciar los artificios que coloca en acción o suspender por momentos la inmersión del espectador en su medio.

Comenzaré por un caso de manual. En 1929, Serguéi Eisenstein proponía la profundidad de campo (*deep focus*) como alternativa posible a la edición. Las nuevas lentes permitían, en combinación con una iluminación planeada, que una imagen con múltiples capas apareciese *toda* en foco, luego, que pudiese comprender una pluralidad de historias en un mismo plano, ofreciendo una mayor libertad a los espectadores para conducir su interés, para escoger donde mirar: los ojos y la mente harían la edición, saltando de un lado a otro. Eisenstein exploraría esa idea en *Staroye i novoye* (1929) y *Bezhin lug* (1935/37).

En Francia, Jean Renoir utilizaba frecuentemente una técnica similar, como en *Le crime de M. Lang* (1936) y *La règle du jeu* (1939). En Japón, Kenji Mizoguchi hacía algo parecido en *Naniwa erejî* (1940). En algunas escenas de esas películas, la acción tiene lugar cerca y lejos de las lentes, pero siempre en foco, ofreciéndose con igual nitidez a nuestra atención, permitiendo que nuestra imaginación trabaje por cuenta propia, articulando todo lo que tiene lugar en esos planos.

En Hollywood, John Ford introducía en *Stagecoach* (1939) escenas filmadas en planos de ese tipo, puntuando mínimamente la acción dramática a través de la edición, dejando espacio para que cada espectador articulase su historia. Por su vez, inspirados por Ford, y aprovechando películas más sensibles a la luz producidas por la Kodak¹⁰, Gregg Toland y Orson Welles harían de ese artificio un uso virtuoso, creando imágenes de una profundidad extraordinaria, que tornarían el procedimiento ampliamente conocido¹¹. En una de las escenas de *Citizen Kane* (1941), vemos a Welles (Kane) trabajando en una máquina de escribir en primer plano, a media distancia, a la derecha, Joseph Cotton (Jedediah Leland) se dirige a él, y todavía, en el fondo de la imagen, Everett Sloane (Mr. Bernstein) se asoma por una de las puertas, a contraluz, del tamaño de la nariz de Welles; todas esas presencias solicitan nuestra mirada. En otra escena asombrosa de la misma película, que se revelará fundamental en el desenlace, vemos ganar el primer plano a la madre de Kane (Agnes Moorehead), que transfiere la custodia del hijo al banco que administrará la mina de la familia; a su lado, el representante del banco, el señor Thatcher (George Coulouris), que hará las veces de tutor; un poco más atrás, contrariado, el padre de Kane (Harry Shannon); y, en el fondo, a través de una ventana, el propio Kane, de chico (Buddy Swan), jugando en la nieve con su trineo, gritando perturbadoras consignas. Todo está en foco, todo está a disposición de nuestra mirada.

Entre 1958 y 1962, André Bazin vería en esas tentativas que exploran la profundidad de campo, y no en la edición, el procedimiento que mejor define la

¹⁰ Pero también recurriendo a proyecciones superpuestas.

¹¹ Cf. Mark Cousins, 2012, Cap. 4.

imagen cinematográfica. Nosotros no creemos que ningún procedimiento defina el cine, pero, ciertamente, en cuanto el montaje tradicional tiende a imponer su interpretación – por ejemplo, articulando en rápida sucesión un plano general, un primer plano, y un grande plano (de un detalle) –, la profundidad de campo (asociada a largos planos sin cortes, en los cuales se desarrollan al mismo tiempo varias acciones) propicia el devaneo de la mirada y de la imaginación, y en cierta medida nos obliga a colocar en juego todas nuestras facultades para que la imagen haga sentido (o para que funcione de otras formas que no conciernen al sentido)¹².

De la misma forma en que nos da espacio, el cine puede darnos tiempo. La distancia puede ser un intervalo. El encadenamiento de las acciones en una edición secuencial o paralela puede dar lugar a un tiempo no ritmado, que abandone por un momento la mente del espectador a una deriva sin márgenes. *Caro Diario* (1993), de Nanni Moretti, es una película llena de esos tiempos muertos. No que desdeñe llamar nuestra atención (lo hace, ciertamente, y muy bien, provocando por momentos una risa irresistible), pero también sabe hacer de la imagen un lugar acogedor, donde podemos perdernos en la reflexión. Al final de la primera parte, por ejemplo, Moretti afirma ignorar porqué nunca estuvo en el lugar donde asesinaron a Pasolini; entonces, sin solución de continuidad, vemos una larga escena (cinco lentos minutos), en la cual Moretti hace y deshace en su Vespa la ruta que conduce al lugar; primero vamos con él, después lo seguimos a una distancia prudente, siempre acompañados por la música de Keith Jarrett; pero inevitablemente lo perdemos en algún momento, *nos* perdemos, quedamos solos: cada uno sabrá la película que ve a partir de ahí. Volverá a dejarnos solos (en paz) en medio de su bizarra odisea en búsqueda de un lugar para acabar de escribir su película, en la isla de los hijos únicos, en un campo de fútbol improvisado, y visiblemente abandonado, junto a la playa: Moretti se aleja de nosotros, y nosotros nos alejamos con él (también de él).

Los devaneos de Moretti son apenas un ejemplo de un figura recurrente en el cine, cuando de lo que se trata es de hacer tiempo para el espectador. Recuerdo, sin pretensión de ejemplaridad, otros paseos que, creo, cumplen una función similar en las películas en los que tienen lugar: el deambular de Emmnuele Riva por las calles de la *Hiroshima* de Duras e Resnais (1959), las difíciles idas y vueltas de Sixto Rodríguez en la nieve de una Detroit desértica, en el documental de Malik Bendjelloul, *Searching for Sugar Man* (2012), e incluso el paseo inmóvil de João Vuvu, debajo del cedro de la plaza del príncipe Real, en la última película de João César Monteiro, *Vai e vem* (2003).

El tiempo del que hablo también puede encontrarse en escenas que acompañan, muchas veces en tiempo real, casi sin cortes, las tareas más cotidianas, sin tensión ni suspenso, sin crear expectativas, como en el cine de Ozu (que por otra

¹² “La profundidad de foco lleva al espectador a una relación con la imagen más cercana de lo que él disfruta en la realidad ... lo que implica, consecuentemente, tanto una actitud mental más activa por parte del espectador como una contribución suya más positiva a la acción en progreso.” (Bazin, 1971, p. 36). “[Bazin] goes on to explain that montage, however used, imposes its interpretation on the spectator and takes away from realism.(...) For Bazin, deep focus made a greater objective realism possible. Since deep focus, contrary to fast editing style of montage, usually implies long takes and less editing from shot to shot, this style of shooting is one that draws least attention to itself and, therefore, allows for a more open reading.” (Hayward, 2013, p. 100) Outra forma de multiplicar as camadas da imagem, já não por profundidade, mas por contiguidade, é a divisão da tela em duas ou mais quadros, que impõe uma escolha ao espectador, que não pode atender com igual atenção a tudo o que está em imagem. Um exemplo recente disso é a adaptação que James Franco levou ao cinema da obra de Faulkner: *As I Lay Dying* (2013).

parte está lleno de paseos). O a través de la inserción de grandes planos abiertos de paisajes, naturales o no, por veces apenas objetos, de los cuales fue sustraída cualquier presencia humana, como en la última película de Alexander Payne, *Nebraska* (2013). O simplemente de la imagen de la lluvia, como en el cine de Béla Tarr. O del viento en las hojas de los árboles, como quería Eisenstein y, entre otros, Antonioni filmó maravillosamente en *Blow-Up* (1966).

El cine comercial no gusta mucho de esas pausas, o apenas las revisita estratégicamente bajo la forma del clip, dando un descanso a la sensibilidad, un refresco a los sentidos (y un intervalo para ir al baño o buscar otra cerveza), antes de la próxima avalancha de efectos especiales. Pero la imagen cinematográfica puede, con más o menos acción, con o sin música, proponernos paréntesis en las historias que nos cuenta, sin objeto inmediato ni propósitos determinados, caucionando el libre devaneo de nuestra imaginación. Nos comportamos entonces como cuando oímos una orquesta en vivo: los movimientos acompasados de los músicos, los gestos más o menos sorprendentes del director, esa escena que se repite sin grandes variaciones a pesar de los cambios del repertorio va dejándonos solos; diríamos que comporta un efecto hipnótico, pero no nos deja letárgicos, porque en la respetuosa quietud que imponen las salas de concierto nuestra mente es abandonada a una actividad frenética (viajamos).

El cine también sabe interrumpir la inmersión ficcional a través de procedimientos que, al mismo tiempo que ritman las historias que cuenta, caucionan un repliegue reflexivo por parte del espectador. El procedimiento más común, en ese sentido, es el fundido en negro (o en blanco, o en cualquier otro color), creando vacíos de sentido o de significación (inclusive cuando los fundidos pueda tener una valor en relación a las imágenes anteriores y posteriores). Ese guiño de la imagen, más o menos demorado, tiene un efecto poderoso sobre nuestra mirada: aprovechamos esas pausas para recapitular y reconsiderar lo que vimos hasta ahí, para problematizar y cuestionar lo que pensamos. La imagen parpadea, nuestra mente parpadea.

El fundido puede ser abreviado por la simple inserción de pantallas negras. O desarrollado a través de formas más complejas que conjuguen la interrupción de la acción con la intensa puntuación de la imagen, como en algunas escenas de *Bleu* (1993), de Krzysztof Kieślowski. Julie (Juliette Binoche) se recupera del accidente en el hospital – la vemos sentada en una reposera, en una terraza, ante un bosque, siendo visitada por la música de su marido muerto –, cuando una periodista (Hélène Vincent) la interpela desde fuera de campo; dice: “buen día”, y entonces la música (fortísimo) interrumpe la escena, al mismo tiempo en que la imagen se funde en negro; son diez segundos; luego la música se apaga, retorna la imagen, Julie está donde la dejamos, dice: “buen día”. En el intervalo, que refleja la dificultad de Julie para continuar viviendo, para reintegrarse a la vida activa, nos sumergimos en la historia como un todo, libertados de la linealidad de la trama y del horizonte de expectativas abierto por las imágenes (en ese lugar precario y elusivo, estamos solos, o casi). Un poco más tarde (Kieślowski es generoso administrando esos intervalos), Julie nada en la piscina cuando es sorprendida por Lucille (Charlotte Véry), a quien buscara el día anterior; vemos a Julie en el borde de la piscina, por encima del hombro de Lucille, que le pregunta: “¿estuviste llorando?”; y entonces, de nuevo, entra la música, la imagen queda en suspenso, diez segundos la pantalla queda negra (como una mente en blanco), y, de nuevo, sale la música, regresa la imagen (mismo plano), Julie responde: “es el agua”. Lo que vemos y pensamos en esos diez

segundos queda para nosotros, pertenece a otra película, que por momentos coincide y por momentos diverge de la película de Kieślowski, pero que de alguna manera lo prolonga y enriquece.

Así como por la interrupción del flujo de imágenes, el cine puede abrir esos intervalos a través de su silenciamiento, especialmente en momentos de mucha tensión, ofreciendo al espectador una especie de colchón que lo protege del choque emocional o sensorial que las imágenes cargan consigo. En *Ikiru* (1952), de Kurosawa, después de dejar el consultorio del médico donde supo que sufre de una forma incurable de cáncer, Watanabe (Takashi Shimura) atraviesa la ciudad – que hierve de actividad – totalmente abstraído, ausente. La película nos muestra su andar ensimismado, pero hace silencio (un silencio total), que ilustra el estado mental del protagonista, su desesperación, pero, sobre todo, nos da un respiro, permitiendo que pensemos sobre lo que acabamos de saber junto con Watanabe, conectándolo a nuestras memorias afectivas y nuestros temores, a nuestras ideas sobre la muerte y nuestras perspectivas sobre la vida. La sustracción del sonido es un suplemento para nuestra intelección, que Kurosawa articula antes de que la película siga en frente y ofrezca una forma posible de lidiar con todas esas cuestiones (sin respuesta). Cuando el sonido por fin regrese, la cámara se alejará de Watanabe, como en la escena inicial, y nosotros nos reaproximaremos de la película, pero diferentes, transfigurados por nuestros propios pensamientos, asombrados por nuestras propias obsesiones (que no tienen por qué ser las mismas de Kurosawa). El silencio de las imágenes puede ser muy expresivo. Realizadores como Ingmar Bergman o Gus Van Sant hicieron de él un uso intenso. Pero la eliminación momentánea de cualquier sonido – como en el famoso minuto de silencio de *Bande à part* (1964), de Godard –, desempeña una función diferencial, que alimenta una relación más abierta del espectador con la imagen (es nuestra voz interior que se hace oír en esos intervalos).

De modo similar, la interrupción de la acción por la inserción de largas escenas contemplativas (como en las películas de Béla Tarr), el congelamiento de la propia imagen en un cuadro fijo (como en el ejemplo citado por Rancière en *El destino de las imágenes: el último plano de Les quatre cents coups* (1959), de François Truffaut), y en general la combinación de esos y otros recursos, pueden contribuir para suspender el flujo de las imágenes y el progreso de la trama, permitiendo que la imagen respire, y nosotros con ella¹³.

El cine también puede evidenciar el inacabamiento de sus imágenes, recordarnos que jamás nos muestra todo, al menos no todo lo que vemos en él. El uso del fuera de campo es quizá la forma más común y más simple de apuntar para ese inacabamiento de las películas. En *Like someone in love* (2012), Abbas Kiarostami nos cuenta la historia de Akiko (Rin Takanashi), una joven universitaria, distante de la familia, que se prostituye para pagar sus estudios, y que traba una improbable relación con un profesor jubilado (Tadashi Okuno). Sólo que la película no nos muestra todo lo que vemos (en nuestras cabezas), continuamente dejando fuera de campo los personajes en torno a los cuales gira la acción: Akiko discute con el dueño del club para el cual trabaja o conversa con su colega, pero no vemos su rostro, sólo oímos su voz; más tarde se desnuda en el cuarto de su cliente, intentando seducirlo, pero sólo vemos sus ropas acumulándose en el piso, o su reflejo en la pantalla de una

¹³ La antítesis de una imagen que ignorase todos esos procedimientos es el dispositivo que, en *A Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrik, mantiene de ojos siempre abiertos a Alex (Malcolm McDowell), hasta lavarle – ¿completamente? – el cerebro.

televisión; todavía, hacia el final de la película, cuando el novio celoso de Akiko descubre su secreto y va detrás de ella, no sólo no lo vemos (apenas aparece como proyección de la violencia que amenaza la tranquilidad del departamento del viejo profesor donde tiene lugar la escena), sino que la película termina subrepticamente (dejando fuera de escena el desenlace de la historia). En todos los casos, el henchido de los planos con aquello que no muestran o no pueden mostrar queda a nuestro cargo.

A través del recurso al fuera de campo, la imagen cinematográfica afirma su inacabamiento, su carácter inconcluso, abierto, y solicita la colaboración del espectador, confiando en él su funcionamiento, su sentido o su resolución. Afirma al mismo tiempo, por tanto, la naturaleza activa de la mirada. En las escenas finales de *Blow-up* (1966), Michelangelo Antonioni ofrece a ese gesto de abertura su manifiesto definitivo. La película en sí es una exploración obsesiva de la espontaneidad de la mirada, del juego dialéctico entre las nuevas artes mecánicas y nuestras competencias para ver y apreciar, para contemplar e interpretar. Thomas (David Hemmings) vive eso bajo la forma de una pesadilla. Su mirada (como la nuestra) enfoca y encuadra, conforma y da sentido (o deforma y problematiza), sin descanso. Poco a poco, la fotografía de los amantes en un parque desierto comienza a revelar la escena de un posible asesinato. ¿O somos apenas nosotros que lo vemos?¹⁴ Deshecha la incógnita, Thomas se demora en el parque donde tuviera lugar la escena original. Un grupo de mimos baja de un jipe y comienza un partido de tenis. La cámara acompaña la reacción de los espectadores y el movimiento de la pelota de un lado al otro de la cancha. Sólo que la pelota no está ahí, tal como no estaba en ninguna parte el cuerpo del delito. Lo que hay es apenas una imagen ambigua, incompleta, abierta, que cabe a nosotros completar (o no) de acuerdo a nuestras expectativas. Y no sólo en las películas de Antonioni o Kiarostami, sino en el cine en general, porque esa ambigüedad y esa sollicitación son parte constitutiva de sus imágenes¹⁵.

Los procedimientos que enumeramos no pretenden agotar, ni mucho menos, los recursos inventados por el cine para mantener la necesaria distancia entre la imagen y el espectador que, según Rancière, exige la dialéctica emancipadora do espectáculo. Un estudio, no apenas de las poéticas autorales cinematográficas, ni apenas de la psicología de la mirada, sino de las relaciones complejas que traban el ingenio de los cineastas y las competencias de los espectadores, está todavía por hacer¹⁶.

¹⁴ Una película reciente que interroga esto es *Memories of murder* (2003), de Joon-ho Bong, donde la ambigüedad de las imágenes, la problematización de las relaciones de causa y efecto, y la interrogación crítica de la mirada tensionan los elementos definidores del *thriller* hasta hacerlo pedazos. Es más: toda la poética de las noticias policiales acaba por ser puesta en cuestión, e incluso el horizonte de expectativas de nuestra mirada, formada en una moral que debe su sedimentación, también, al cine. La película nos propone un aprendizaje de los sentidos a través de los sentidos (invirtiendo el modo en que somos condicionados a ver una película de suspenso, un *thriller*, y por extensión cualquier caso policial en la televisión, en los diarios, en la vida real).

¹⁵ La inesperada interpelación de Woody Allen en *Annie Hall* (1977), preguntándonos qué se puede hacer cuando somos presos en la fila del cine junto a un pedante que no para de hablar de la decadencia de la imagen y la amenaza de la televisión, es al mismo tiempo el referendo de esas tesis y la ilustración más directa de la misma que podamos imaginar (Marshall McLuhan está ahí y no nos permite mentir).

¹⁶ La estética de Schiller quizá podría ofrecer, en ese sentido, no un modelo, pero sí una referencia fundamental.

Más allá de los artificios mencionados, por ejemplo, sería interesante explorar: 1) la forma a través de la cual la desconexión entre imagen y sonido introduce fallas (aberturas) para la interpretación (por ejemplo, *À bout de souffle* (1960), de Godard); 2) los modos en que la fragmentación de la historia y el trastrocamiento de la temporalidad pueden dejar por cuenta del espectador el agenciamiento de la narrativa, sin garantías de suceso (por ejemplo, *Fa yeung nin wa* (2000), de Wong Kar-Wai, o *Muholland Dr.* (2001), de David Lynch¹⁷); 3) las alternativas que el *underacting* propone, tornando indescifrables los sentimientos y las reacciones de los personajes, como en algunos trabajos de James Dean o de Takeshi Kitano (por ejemplo, *Hana-bi* (1997)).

En todo caso, rareza, ambigüedad, profundidad, inacabamiento, fragmentación, substracción, desconexión, inversiones, interrupciones y silencios, son apenas algunos de los elementos que el cine es capaz de incorporar para dejar espacio para la mirada, quiero decir, para su ejercicio crítico y creativo.

No constituyen ni la esencia ni la destinación del cine. Pueden atravesar, indistintamente, el cine y la televisión, el video-arte y las producciones amadoras; pueden incluso ser transpuestas para la literatura y el teatro, para la danza y el arte secuencial (o encontrar en esas artes precursores o antecedentes).

Son fallas – fallas en el cristal de la imagen – en las cuales puede deslizarse la mirada¹⁸. No garantizan eso (no pueden), pero aseguran la distancia mínima necesaria para que el espectáculo dé lugar a una verdadera experiencia estética.

Entendámonos: quizá Rancière tenga razón al decir que esas experiencias no tienen santuario y pueden ocurrir en cualquier parte, en cualquier instante (Rancière, 2011, p. 48)¹⁹. En última instancia, cualquier película presenta aberturas, aunque más no sea porque al final las luces se encienden, la pantalla queda blanca, y entonces comienza una película que sólo depende de nosotros²⁰. Pero eso no implica que el cine no pueda ofrecernos una verdadera educación de la mirada, en un sentido similar al que Schiller daba a la educación estética del hombre.

¹⁷ Lynch también utiliza otro recurso que induce la actividad del espectador: la indiscernibilidad de algunos personajes, a través del uso de actores muy parecidos para interpretar personajes que podrían ser el mismo (o no), o de un único actor para interpretar diferentes personajes que eventualmente podría ser uno solo.

¹⁸ Las obras de formas plásticas puras, que críticos y cinéfilos son capaces de componer sobre el cuerpo de una ficción comercial (Rancière, 2001, p. 12) dependen de esas brechas, de esos espacios donde vaga la mirada; de ahí que, sobre un enorme corpus cinematográfico, críticos y cinéfilos coincidan muchas veces en un puñado de obras y realizadores, donde las apropiaciones creativas son capaces de ganar cuerpo.

¹⁹ “No hay forma privilegiada, ni tampoco punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruces y nudos que nos permiten aprender algo nuevo” (Rancière, 2010, p. 23), mas ciertamente existen dispositivos imagéticos (agenciamientos de propiedades estéticas) que propician (fazem espaço para) aventuras intelectuais, associações livres e interpretações críticas e criativas, como também existem dispositivos imagéticos (agenciamientos de propiedades estéticas) que limitam o espaço e o tempo para isso, encurtam as distâncias necessárias, afogam o espetador. Rancière, de alguma forma, negligencia isto quando trata do cinema, mas não quando trata do teatro ou da arte contemporânea; então compreende que existem práticas artísticas que conduzem a novas formas de embrutecimento (Rancière, 2010, p. 14).

²⁰ De resto, los actuales dispositivos cinematográficos no pueden hacer otra cosa que guardar cierta distancia física en relación al espectador, y eso por sí solo es suficiente, en la medida en que, hasta en una montaña rusa, siempre somos capaces de pensar en cosas improbables, de recordar el lugar en que dejamos las llaves, de tener una idea.

El cine no nos enseña nada (y cuando intenta hacerlo fracasa fatalmente, porque nos priva de una aventura estética en nombre de una empresa pedagógica), pero en su frecuentación apasionada (cinéfila) podemos llegar a aprender mucho sobre lo que significa ver y dar a ver, mirar y resignificar, contemplar y dar sentido. Y eso no se sigue de las propiedades materiales del dispositivo cinematográfico, sino de las formas siempre singulares en que su práctica agencia y reagenda sus propiedades estéticas.

Desde ese punto de vista, los dispositivos cinematográficos pueden cobrar la adhesión total de nuestra mirada, manipularnos, como temen sus detractores. Pero también pueden desafiarnos a ver e interpretar, esto es, a sentir por la propia sensibilidad, a pensar por la propia razón. Las imágenes proyectadas en la oscuridad de las salas (inclusive en las más populares) no carecen de realidad, pero su realidad no es simple: presupone operaciones complejas, muchas veces inéditas, que juegan con lo decible y lo visible, con el espacio y el tiempo, con la causalidad y la expresión, con nuestras expectativas y nuestras reservas; y por veces lo hacen apelando a lo que de mejor hay en nosotros, quiero decir a la totalidad de nuestras facultades, sin reglas ni conceptos, sin imágenes de un objetivo o un fin a conquistar.

En esa misma medida, una película nunca es apenas una suma de signos, de imágenes y de palabras, de marcas y de símbolos, sino “un nuevo órgano de la cultura humana, que torna posible, no un número finito de movimientos, sino un tipo general de conducta” (Merleau-Ponty, 1971, p. 113). Nos fuerza a pensar, violentando nuestra sensibilidad, abriéndonos a una experiencia que no se parece a la experiencia ordinaria, desbordando las categorías con las cuales estamos habituados a dar consistencia al mundo y sentido a la historia. De ahí que sigamos sintiendo algunas veces que el cine es más grande que la vida. De ahí también, que el cine abra un horizonte de investigaciones para nosotros (tal como la pintura abría un horizonte similar para Merleau-Ponty).

De resto, su signo sus alternativas y sus promesas, dependen apenas de nuestra creatividad y de nuestro deseo. Para eso, el cine requiere tiempo, atención, compromiso. A cambio, no nos exige que rindamos culto a sus imágenes, ni nos promete un puro mundo de sensaciones. Entre la adrenalina de la montaña rusa y las elevaciones del espíritu, nos convida – y eso es más interesante y más vital – a que compartamos con él una aventura que conjuga los raptos de la sensibilidad, la irreverencia de la imaginación y las iluminaciones de la inteligencia.

Bibliografía

- BAZIN, Andre. Evolution of the Language of Cinema. In: *What is Cinema?* Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1971.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. Londres: BBC, 1972.
- COUSINS, Mark. *The story of film*. Londres: Pavilion Books, 2012 (Kindle edition).
- HAYWARD, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2013.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971.
RANCIÈRE, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
RANCIÈRE, Jacques. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.
ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.