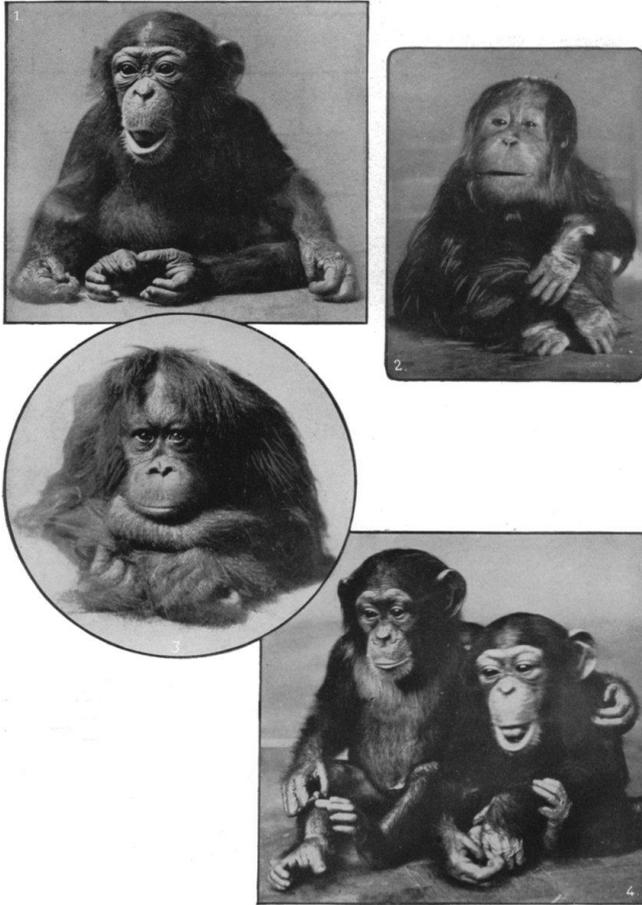


COMUNICACIONES

El humanismo planimétrico de la imagen

Fernández Muriano, Nicolás (UBA/FUC)



1- En su libro de 1872, *The expression of the emotions in man and animal*, Darwin es pionero (el primero de los muy importantes) en darle a la fotografía un uso científico. La opción epocal es, como él dice, *verdad sobre belleza*, por eso subordina el dibujo a la objetividad del objetivo (Kracauer, 2001, p. 23). El trazo de la mano arrastra un lastre constructivo que debilita el nexó óptico de la imagen, pero *la foto es un espejo con memoria*, se llega a decir. El espejo de Platón no tiene memoria: “si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados”, dice Sócrates, pronto verás “todas las cosas de las que acabo de hablar”. Pasa y olvida, sin embargo, mantiene la forma de la enunciación, el reconocimiento: “pronto el sol y lo que hay en cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos” (Platón, 1995, 596e). El movimiento, la prontitud, está en la mano, no en la cosa. Traza un espacio que agrega movimiento al movimiento, quiere alcanzar la velocidad del pensamiento. Pero el reconocimiento es un corte instantáneo, desagrega el movimiento y nos presenta las cosas neutralizadas en un mismo plano, el de la enunciación, aunque sus perspectivas, tamaños y distancias, dibujen en el hueco del espejo el horizonte de un cuerpo humano, si es un cuerpo desde su altura lo que mueve. En el *Sofista*, el espejo se compara con los reflejos de los ríos que hacen los dioses. Aunque el agua corra bajo la imagen, el punto de vista permanece constante, aunque el sol pase blando llevando consigo un pedazo de cielo, el

espejo del río no agrega movimiento al movimiento, antes bien, como la sombra, atada a los pies de las cosas, agota su pobreza de ser en la referencia icónica. En el *Cratilo* se mueve solamente el cuerpo: “de tanto darse vuelta buscando cómo son los seres, se marean y, consecuentemente, les parece que las cosas giran y se mueven en todo lugar” (Platón, 1992, 411c). Las palabras nacieron torcidas por un movimiento que no estaba inmediatamente en las cosas, sino en el instante blando de la designación. Dos mil años después, Marinetti se las vuelve a tomar con la legislación de la lengua encarnada por Homero: “sentado sobre el depósito de la gasolina del avión y con el vientre caldeado por la cabeza del aviador, sentí la ridícula futilidad de la vieja sintaxis heredada de Homero... Naturalmente, como cualquier imbécil, tiene una cabeza previsora, un vientre, dos piernas y dos pies planos, pero jamás tendrá dos alas” (Marinetti, 2007, p. 69). El punto de vista picado del cuerpo futurista a trescientas millas por hora sobre la ciudad, *pasa por agua* la lentitud prehistórica del escorzamiento. La vieja sintaxis que articula panoramas orgánicos, “pronto el cielo, pronto la tierra”, deberá ceder a un montaje de velocidades donde las cosas se vuelven línea, color, luz. *Odisea en el espacio*.

2- Volvamos a las fotos de Darwin. Entre todas, destacan por su intensidad emotiva los planos cortos de unos monos chiquitos que son una auténtica monada, en el sentido en que eso se dice de un niño. La familiaridad gestual exaspera la buena conciencia darwiniana, como una caricatura de la propia doctrina. El mono es el objeto reconocido, pero la figura humana está implicada en la forma-retrato que toma el espacio fotográfico en la primera época. Tanto es así que si dejamos la escena vacía de mono, sentiríamos en lo inmediato la falta de hombre. Ocasión para vindicar la prosa de Alain:

“este diván tiene la forma del hombre; este sillón también. También este jardín... y hasta aquel bonito pozo es como una estatua que muestra el hueco de una mujer sacando agua; todas las alturas, todas las distancias están calculadas a la medida del cuerpo humano... Todo está esperando al hombre... ¿Y qué es una escalera, sino la huella de un hombre trepando? ... La huella de un pie humano, es ya una especie de estatua, pero con un hueco... como el del mango de la herramienta, o de esa parte del arco de Ulises que tiene forma de mano... Esta ausencia, que es asimismo presencia inminente, ese hueco del hombre, constituye la elocuencia propia de los edificios.” (Alain, 2004, p. 68)

Hobbes enseñaba *que el espacio es el fantasma de un cuerpo*. Lo que vale doblemente para el espacio escénico. Aunque el espejo esté fijo, como en el *Sofista*, todo cambia si mira al cielo como el río o nos espera a la altura del rostro como un hombre. De modo que un círculo *in probando* estético acecha fantasmalmente una lectura meramente científica de la emoción fotográfica en Darwin, si absorbe acriticamente el espacio y-narrativo de la emoción humana que es el retrato, pintura, dibujo o foto: la belleza se burla de la verdad. El mono es puesto en escena: *lo instantáneo se convierte en pose, se vuelve la pausa del tiempo*, dice Bellour. Un paréntesis gestual entre dos morisquetas. La escenografía lo hace ascender desde un fondo ya formado por el hueco de la figura humana, suerte de esquema mal encajado, que emplaza la mirada en la tensión de un doble reconocimiento, minado por el tironeo de su diferencia: *casi humano pero todavía mono*, “tal es el proceso visual (mental)”, concluye Bellour, “la proyección de una imagen sobre otra, de un estado de la imagen sobre el otro. Y, por ende, de un movimiento (de emoción y de intelección) producido en lo inmóvil.” (Bellour, 2009, p. 117.) El mono se mueve hacia el hombre, busca nuestros ojos del otro lado del espejo. Da

risa saber que mientras *mira el pajarito*, como se dice a los niños para ganar su atención dispersiva a fuerza de zanahorias, el retrato fotográfico, como el primer plano cinematográfico, por usar una expresión de Gombrowicz que retoma Deleuze, lo rostrifica, *le hace una jeta*: “El primer plano ya es inmediatamente rostro”, dice, “así, en Griffith, la pava me mira”.

3- *Los planos deben caer*, decía Cézanne. Van Gogh serrucha los pies del atril: el cuerpo jorobado hace ascender la línea horizonte. Pero también ingiere litros de amarillo. Demasiado orgánico, todavía. “¿Qué es esta lucha con fantasmas antes de pintar? ¿Qué son esos fantasmas?”, se pregunta a propósito Deleuze, pero sobre todo ¿qué es ese *antes*?: “una tela no es una superficie blanca, ya está llena, el problema va a ser realmente el de quitar esas cosas invisibles que ya han tomado la tela... existencia virtual, existencia de una fuerza, de una gravedad” (Deleuze, 2007, p. 42). También Bataille decía que *la pintura no es nada si no ataca la arquitectura del cuerpo humano*. El caso del cine es ejemplar. Desde la formalización de su lenguaje, obra de técnicos e ingenieros, las determinaciones del plano toman por referencia las dimensiones del cuerpo: “lo que domina es la visión *en plano medio*, la cámara *a la altura hombre*”, dice Bonitzer. Pero más en general, lo que define al primer plano, al plano medio, largo o general, es el punto de vista de la cámara en relación con el encuadre de un cuerpo, real o virtual, “dividiendo el espacio según planos perpendiculares con respecto al eje de la cámara. De ahí el nombre de *planos*” (Bonitzer, 2007, pp. 26 y 14.) En suma, el cuerpo humano visto desde la altura del cuerpo humano, en un frente a frente especular, donde la cámara y el hombre reflexionan “en eje”, aunque la cámara y el hombre sean lo invisible en el hueco de la imagen. La forma no surge del fondo, sin estar previamente implicada en un corte perpendicular que no es forma y que no es fondo: que ya es figura insinuada en la reflexión del plano. *Habeas corpus*, esto es lo que muestra Antonioni en *Blow up*.

4- Se ha dicho que el cine es el arte de las desapariciones, tanto como es el arte del siglo de las desapariciones. Así se podrá trazar una genealogía de la perfecta reflexividad del plano cinematográfico, en el sentido de su vaciamiento material. “Mujer sin piernas facilita el encuadre”, dice Greenaway. El registro más antiguo que se conserva es la famosa salida de los obreros de una fábrica. El film es de Lumiere. También la fábrica y los obreros. Más precisamente, es la fábrica donde el film se hace materialmente posible. La reflexión parece perfecta. Pero la forma de ese *salir de la fábrica* no tiene en absoluto la forma de un salir de fábrica. Parece más un desfile de imposturas gerenciales en la puerta de la ópera: “el proletariado no ocupa el espacio y el tiempo como la burguesía” (Deleuze, 2008, p. 103.) No sólo exacción de la fuerza de trabajo, también de la imagen. Comolli apunta un dato histórico para apurar la explicación. Este primer registro es, en verdad, el tercero: los primeros dos fueron descartados (lo real no estaba a la altura de las necesidades del registro). Se trata, así, de la tercera salida de fábrica, después de hora, por fuerza, aunque no haya cansancio sobre los hombros que fatigaron la jornada. Unos pasean en bicicleta cruzando diagonales coordinadas que llegan al primer plano. Para esa altura, se hace evidente, los obreros se han empilchado y algunos, incluso, traen a sus familias consigo y hasta un perro guardián que irrumpe salticando en el centro del plano. Espejo desviado por una perversidad formal, la circularidad no deja de ser perfecta. Pero gira en el vacío. Primero la fábrica, luego también los negros de África, los chinos, los indios, los mahoríes, nosotros latinos, el cine nace haciéndole la segunda al colonialismo, desdoblado su conciencia en una cosmética histórica de íconos empobrecidos respecto de las condiciones de su aparición, que es el hueco de una figura latente, como un espejo que adelanta, o mejor, que atrasa y que adelanta por contraste.

Reconocemos en esto un embrión de Hitchcock: un desequilibrio traza una tensión en la estabilidad de plano. La imagen se *desmarca*, dice: de la tensión entre el reconocimiento y la anomalía surge el *suspense*, la sospecha, la síntesis del tiempo. Es así que la fábula del progreso ya está contada en el plano, pero en el sentido de un aplazamiento ilimitado, como la evolución del hombre en la instantánea del mono. *Cuando sonrían como nosotros los dejaremos votar*. No es casual que las escuelas del cine clásico sean nacionales, industrias nacionales. El realismo documental que todavía tiene el favor de casi identificar realidad y documento, como mostraba Vertov, no es más que la sumisión a la arquitectura narrativa del humanismo europeo, el capitalismo, cuya consecuencia tecnológica son las cámaras digitales *made in Japan* que enfocan automáticamente, como misiles teledirigidos de *rostrificación*. Todo realismo es un costumbrismo. El sol de Bahía se parece al de California detrás de los filtros Kodak, decía Glauber Rocha. Pero sin los filtros Kodak el sol no puede ser registrado. ¿Qué pueblo puede aparecer bajo esta luz?

5- El *pathos* cinematográfico de las multitudes (sólo equiparable al *pathos* cinematográfico por los espacios vacíos donde esas multitudes faltan) asegura una perfecta disimetría entre el pueblo de la escena y el pueblo fuera de campo, espectador y motivo, según la transparencia de una pura interioridad reflexiva, como esperaba Eisenstein (y no sólo Eisenstein) del arte del pueblo, que acaso era solamente un arte de las masas: “el cine es el órgano estético del proletariado”, decía, con esa emoción pre-estalinista y post-kantiana que lo embargaba: “*el cine soviético debe partir cráneos*. Es la definición misma de lo sublime”, comenta Deleuze (Deleuze, 2005, 2, p. 212.) Lo sentido no tiene la forma del reconocimiento. No se piensa lo mismo que se ve.¹ Como en un teatro del desastre, la experiencia de lo sublime no modifica las condiciones de la sensibilidad. La tierra tiembla pero no se mueve.² Una síntesis activa de la imaginación aprehende sucesivamente las partes materialmente desbordadas del espacio y el tiempo y reproduce las anteriores en las siguientes, de este modo, piensa Kant, se realiza una modulación espacio-temporal cuyo aplazamiento indefinido, nos fuerza a pensar en términos incondicionados. La Idea, la libertad, es un corte instantáneo. Pero el cine realiza el movimiento por su cuenta: un “*movimiento automático* (que) hace que se eleve en nosotros *un autómatas espiritual*” (Deleuze, 2005, 2, p. 210.) La conciencia es la cámara. Siempre se puede confrontar a Merleau-Ponty y a Benjamin para comprender históricamente (y contrastar críticamente) el alcance de esta condición definida (negativa o positivamente) como una “pérdida o pobreza de la experiencia” desde el punto de vista del *cuero propio* o de la *percepción natural*, conceptos que aseguraban las condiciones formales del reconocimiento en el rodeo orgánico de los perfiles, y mantenían a la fenomenología a una distancia reactiva: *la pantalla no tiene horizontes, el movimiento no reflexiona con el cuerpo, el plano no nos devuelve la vista*, se quejaba Merleau-Ponty.³ El

¹ Cfr. “en el reconocimiento, lo sensible no es de ningún modo lo que sólo puede ser sentido; sino lo que se relaciona directamente con los sentidos por medio de un objeto que puede ser recordado, imaginado, concebido”. (Deleuze, 2002, p. 215.)

² Cfr. “el que teme no puede en modo alguno juzgar sobre lo sublime de la naturaleza, así como el que es presa de la inclinación y el apetito no puede juzgar sobre la naturaleza”, dice, “huye la vista de un objeto que le produce miedo.” (Kant, 1997, p. 248.)

³ Cfr. “cuando, en un film, el aparato apunta a un objeto y se acerca a él para mostrárnoslo en primer plano, podemos recordar que se trata del cenicero o de la mano del personaje; no lo identificamos efectivamente. Es que la pantalla no tiene horizontes.” (Merleau-Ponty, 1984, p. 88.) “La cámara lenta produce un cuerpo que flota entre los objetos como un alga, y que no *se mueve*” (Merleau-Ponty, 1986, p. 25.) Simultáneamente, en Francia, Abel Gance hacía explotar *la forma del objeto* en mil perspectivas que luego se sobrepusieron simultáneamente en un sistema de multipantallas que llevaban la percepción del movimiento más allá del límite

punto de vista y el cuerpo nunca estuvieron tan desencontrados. Benjamin lo comprendió primero al definir el *shock* por un montaje automático de movimientos, como una cinta transportadora, que hace una síntesis del tiempo con los fragmentos dislocados de un presente que no se articula en la forma de la experiencia vivida, sino en el automatismo nervioso que es la forma de la sensibilidad de la multitud, multitud que llena el espacio y el tiempo aunque esté materialmente ausente, como en los *cuadros parisinos* de Baudelaire que lee con su genio característico. Pero Benjamin es un cometa. Desde finales del siglo XIX, lo más frecuente ha sido reconocer el descentramiento de las condiciones de la enunciación (estructura de la lengua, juego del lenguaje, tradición, etc.), que el desplazamiento del cuerpo del centro de la escena de la mirada, a la manera de Foucault, desde su análisis ejemplar de *las Meninas*, espacio fuera de campo que captura el punto de vista, a la arquitectura panóptica, que produce la reflexión de la mirada como un efecto de la disposición arquitectónica de la luz y de la sombra, y realiza una síntesis pasiva del espacio y el tiempo en la forma de la vigilancia continua y simultánea, como en la *Ventana indiscreta* de Hitchcock: “la problemática de Foucault está muy cerca de la del cine contemporáneo”, dice Deleuze (Deleuze, 1998, p. 94.)

Referencias Bibliográficas

- Alain,(2004) *En busca del entendimiento*, Buenos Aires: Losada
- Bellour, Raymond,(2009) *Entre imágenes*, Buenos Aires: Colihue
- Benjamin, Walter, (1999) *sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires: Leviatán.
- Bonizter, Pascal, (2007) *El campo ciego*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor
- Comolli, Jean-Louis, (2010) *Cine contra espectáculo*, Buenos Aires: Manantial.
- Darwin, Charles(1872) *The expression of the emotions in man and animals*, London: John Murray.1st Edition.
- Deleuze, Gilles.(1998) *Foucault*, Buenos Aires: Paidós.
- (2002) *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorroutu.
- (2005-I) *La imagen movimiento*, Buenos Aires: Paidós
- (2005-II) *La imagen tiempo*, Buenos Aires: Paidós
- (2007) *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus.
- (2008) *Kant y el tiempo*, Buenos Aires: Cactus.
- Eisenstein, Sergei(2002) *Teoría del cine*, Madrid: Rialp.
- Jay, Martin, (2007) *Ojos abatidos*, Madrid: Akal.
- Kant, Inmanuel, (1997) *Crítica del juicio*, México: Porrúa.
- Kracauer, Siegfried, (2001) *Teoría del cine*, Barcelona: Paidós.
- Marinetti, F. T. y otros, (2007) *Manifiestos y textos del futurismo*, Buenos Aires: Quadrata.
- Merlau-Ponty, Maurice (1984) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta-Agostini
- (1986) *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós.
- Platón (1992-I) *Cratilo*, Madrid: Gredos.
- (1992-II) *Sofista*, Madrid: Gredos.
- (1995) *República*, Barcelona: Planeta-Agostini.

de nuestras posibilidades formativas. Ya en 1916, Marinetti declaraba que el cine iba a ser el medio de expresión idóneo del futurismo, el día en que el punto de vista de las tomas dejara de identificarse con el punto de vista inmóvil de los espectadores del teatro, para identificar en cambio al espectador con el movimiento maquínico de las tomas y su edición inorgánica.