

PARA UNA ARQUEOLOGÍA DE LA IMAGEN

El escultor Inuit no tiene ideas preconcebidas sobre lo que va a esculpir. Antes de empezar a trabajar su materia, la observa durante días. Y gira alrededor de la piedra bruta sin tocarla. La examina. Trata de apreciar el espíritu, la esencia, los volúmenes de la criatura que la posee. Cuando cree haberlos captado, esculpe lo que sintió.

Es el proyecto de este artículo: girar alrededor de esta materia a la vez extraña, misteriosa y familiar que constituye el cine. Tratar de abrir caminos de enfoque, de redescubrimiento o de iniciación al cine no forzosamente originales, pero distintos del punto de vista técnico, que ha eliminado toda reflexión.

Girar alrededor del cinematógrafo es aprehender diferentes facetas de la imagen. En efecto, si el ser humano es el resultado de una evolución de tres mil millones de años, el cine es, a su vez, el resultado de una evolución de la imagen que comenzó probablemente hace más de un millón de años. Hablar de la imagen es hacerlo de la historia de la humanidad, es tratar de entender cómo el hombre se representó, se situó en el mundo, qué imagen quiso transmitir de sí mismo y de su universo.

Este artículo no tiene la pretensión de rehacer una historia de la humanidad por el prisma de la imagen. Tiene la finalidad de viajar hacia espacios menos familiares, de remontar el tiempo. Y remontar el tiempo, redistribuirlo, es la esencia, la ontología del montaje cinematográfico.

Entonces, exploremos "cinematográficamente" otros espacios, otros tiempos y veamos lo que nos enseñan sobre nuestras imágenes.

EGIPTO Y LA FOTOGRAFÍA

Desde la alta antigüedad, en Egipto particularmente, se conocía la acción de la luz sobre algunas sustancias. ¿Por qué, cuando diferentes posibilidades de revelación habían sido observadas y probadas, los procedimientos técnicos que permitían el invento de la fotografía fueron explotados solamente treinta o cuarenta siglos después? ¿Por qué, cuando todo estaba técnicamente listo para la génesis de un procedimiento fotográfico, tuvo que esperar tanto tiempo? La primera enseñanza suena como una trivialidad: la técnica, si bien es importante, no es el factor esencial que preside a una evolución. Depende solamente de la voluntad de la persona que puede aprovecharla.

Toda la cultura de la representación egipcia está saturada de sentido. Cada imagen tiene que significar. La imagen es escritura. No muestra: habla. Y "hablar, no es ver", decía Blanchot. ¿Por qué, entonces, cargarse con un tipo de representación "realizante", fidedigna? Si Egipto no inventó la fotografía, fue porque no era importante una representación que cristalizara la realidad. Las imágenes que producía, todas orientadas hacia un más allá, no solamente se bastaban a sí mismas, producían el sentido deseado; pero además excluían toda referencia directa y exclusiva al sentido real.

La fotografía nacerá en el siglo XIX, cuando la gente, harta de los mamarrachos pictóricos ramplones, sobrecargados plásticamente, saturados de sentido, requería más sencillez y menos teatralización. En esta época, se transitaba del drama antiguo al romanticismo; se veía a la naturaleza (la naturaleza en sí misma y la "naturaleza humana") tal como es. Las mentalidades estaban maduras para inventar la fotografía.

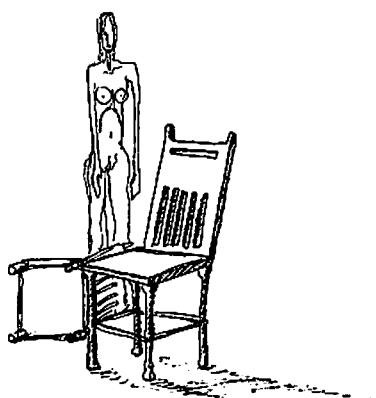
Otro elemento determinante fue el ferrocarril. Pero hablaremos del tren más tarde.

MOISÉS Y EL AGUA

Quedémonos en la naturaleza y hablemos del agua. El agua... necesaria para la vida, de la cual surgió la vida, el agua es también la que ofrece siempre el movimiento a quien la mira.

La pintura y la fotografía trabajaron abundantemente este elemento que podía evocar un movimiento ausente físicamente del lienzo o de la fotografía. El agua será el elemento del cine, el cual demostrará la "superioridad" de la cinematografía sobre las otras artes: el movimiento. Presente desde los orígenes del "séptimo arte", existen pocas películas en las cuales no aparezca.

"Con el cine, es el mundo que se vuelve su propia imagen y no una imagen que se vuelve mundo" (Deleuze, 1983:84). Y el agua es efectivamente la prueba que no soñamos: fluye "de veras"... la vida está aquí, en este movimiento... el mundo aparece frente a nosotros tal como es.



Volvamos a los egipcios. Es por el agua que Moisés los venció. Moisés levanta al gentío, pone en marcha a su pueblo. Moisés promete un nuevo espacio, garantiza el movimiento y el imaginario de todo un pueblo: controla el agua. Con Moisés, el agua se vuelve la metáfora de todo el cine: el arte de las masas, el control de la gente.

LA LLEGADA DE UN TREN

Si el agua fue el elemento favorito del “séptimo arte”, ¿qué desencadenó el nacimiento del cine? ¿Qué transformación cultural inició la evolución técnica? ¿Qué permitió la puesta en marcha?

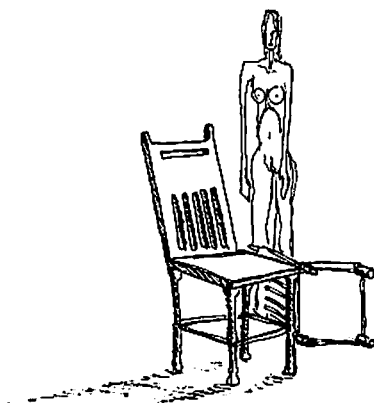
A principios del siglo XIX, el ferrocarril va a trastornar las mentalidades. El tren abre nuevos espacios y crea una nueva relación con el tiempo. Todo va más rápido y más lejos. Los pasajeros miran un paisaje transformarse, evolucionar, tomar tintas y relieves que desconocían. El tiempo ya no es un obstáculo. Tienen acceso a otros mundos. El tren creó un nuevo espacio-tiempo.

Hay que ver en esta revolución uno de los elementos decisivos que influirán sobre la invención de la fotografía. La gente quiere ver la naturaleza, reconocer la magia de los espacios ofrecidos por el tren. Quiere observar y ya no quiere que le muestren, que le impongan, un sentido.

Para el cine, y para la puesta en forma del dispositivo, el tren es determinante. “Sentado, pasivo, transportado, el pasajero del tren aprende rápidamente a observar un paisaje cuadrado, el paisaje atravesado” (Aumont, 1995:44). El tren y el cine trasladan a la gente hacia nuevos espacios. Y quien dice nuevos espacios, dice sueños, imaginario, ficcionalización de lo real.

Después del tren, nadie verá la vida de la misma manera, y la fotografía, muy pronto, ya no será suficiente en su función representativa. Pedirán más de ésta. El cine cumplirá este deseo y permitirá a la foto explorar horizontes más abstractos como ella misma había permitido a la pintura el tránsito hacia el impresionismo.

La primera proyección pública de la historia del cine será *La llegada del tren en la estación de La Ciotat* de los hermanos Lumière. Como un homenaje, el cine subraya su nacimiento por la llegada de un tren.



LA LUZ QUE TRASPASA LA NOCHE

Si el tren es la colocación más evidente de un procedimiento cinematográfico (espectador + espacio cuadrado), falta a este dispositivo su elemento motor: la luz. “Pareció que no debía haber respuesta antes del día como si todo, de nuevo, sólo fuese una espera, una espera del astro del día; como si nada al lado de eso fuera legítimo. Por última vez la noche reúne sus fuerzas para vencer la luz. Pero es por la espalda que la luz va a herir las tinieblas”.¹

Quien dice luz, dice religión. Y los primeros que comenzaron a producir “en cadena” la luz, a trabajar sistemáticamente y simbólicamente la luz natural, fueron las iglesias.

Las iglesias románicas eran oscuras, aisladas, encerradas sobre ellas mismas. En sus corazones las comunidades cantaban durante toda la noche hasta que la luz del día perforaba, las tinieblas en el seno de las cuales oraban. Orientadas hacia el Este, las iglesias románicas permitían a los sacerdotes ser los primeros en saludar la aparición de la luz. Este “mecanismo” obedecía a una concepción dualista del mundo. Para los eclesiásticos de esta época, el infierno es nuestro mundo: pervertido, podrido, consumido por el mal, expiando el pecado original, debe desaparecer. Apartados de las vicisitudes, los sacerdotes oraban para la salvación de las almas y trataban de repeler los ejércitos de Satán con sus cantos.² Y la luz recibida cada mañana era un aliento, la promesa de un porvenir radiante, la certeza de la mansedumbre de Dios a la hora del juicio final.

En cuanto al nacimiento del estilo gótico y de las catedrales, éste corresponde al desarrollo de las ciudades. Las personas se unen, aprenden a vivir juntas; el comercio se desarrolla, los intercambios se contraen. “La humanidad gana por la mano a lo divino” (Duby, 1984:78). Y la iglesia cambia de rostro.

Con la catedral gótica la espiritualidad se transforma: la casa de Dios se vuelve la casa del pueblo. Todo está organizado arquitectónicamente para que el más mínimo fragmento de luz pueda difundirse. La luz de Dios está

1 Hermann Broch, *La mort de Virgile*, citado por Jean-Luc Godard en *Histoire (s) du cinéma*, Tomo I, pp. 182-185 y Tomo III, pp. 132-135.

2 Los cantos gregorianos, poca gente lo sabe, son cantos guerreros muy violentos.

por todas partes, incluso en las tinieblas. Todo el mundo tiene acceso a ella.

En una concepción como en la otra, la idea es al principio idéntica, si bien se expresa en modos distintos: la luz nos envía un mensaje, ofrece un “sentido” que es conveniente interpretar, proyecta un mundo que debemos organizar.

Las relaciones entre el cine y el cristianismo son cercanas y ambiguas. Muchas pasarelas los unen. “El cine, como el cristianismo, no se funda sobre una verdad histórica. Nos da una narración, una historia y nos dice: ahora cree, no concedas a esta historia la fe que conviene a la Historia, pero cree, pase lo que pase” (Godard, 1998:200-203).

El cine reprodujo en su propio mecanismo uno de los primeros principios de fe: la canalización y la utilización de la luz. Interpretará esta idea y le dará forma directamente: el proyector de cine atraviesa la obscuridad para enviarnos una luz. “Hiere la noche en la espalda”.

NACIMIENTO DEL CUADRO

La luz se proyecta sobre un cuadro. Pero ¿por qué un cuadro?; nos hablan frecuentemente del invento de la rueda, pero ¿dónde nació el cuadro?, ¿y cómo? Aquí también aludimos a la arquitectura.

Se descubrió en Siria sobre las orillas del río Éufrates el más viejo pueblo del mundo conocido hasta hoy. Había sido poblado hace más de once mil años. Las más antiguas moradas descubiertas eran redondas y parcialmente enterradas, probablemente por comodidad (la excavación y el arreglo de un hoyo). Pero una casa redonda no es cómodamente aprovechable, resulta complicado dividirla en habitaciones diferentes y todavía más difícil ampliarla. Probablemente por todas estas razones, apoyadas por el hecho de que el pueblo, al descubrir y desarrollar la agricultura, vio crecer su población y sus necesidades, los investigadores observaron que las casas comenzaban a salir de la tierra (posibilidades de ampliación) y se volvieron rápidamente rectangulares (mayor funcionalidad). Se trata de la primera revo-

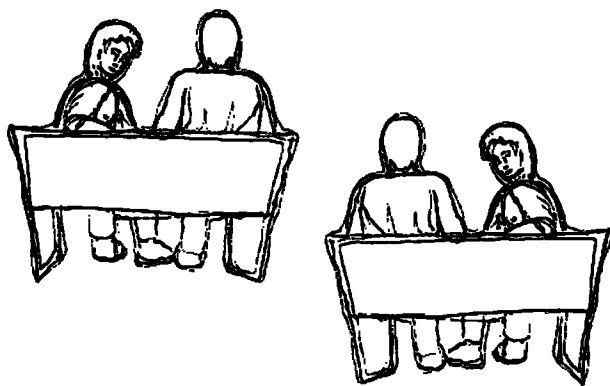


lución arquitectónica: el espacio rectangular es más funcional, más sencillo de ocupar, ofrece una extensión manejable, más fácil de organizar.

Lo que nos enseñan estas casas es que el cuadro nació de la voluntad de organizar un espacio. Y el cuadro siempre ha sido la puesta en forma de un espacio. El cuadro cinematográfico no es solamente una superficie destinada a recibir la proyección, debería ser un espacio organizable y moldeable para el cineasta.

La representación, desde la pintura hasta el cine, adoptará este espacio. Los retratos o los lienzos ovales serán más utilizados como “tragaluces” que como cuadros. La estructura oval encierra la mirada, tiene la forma de un ojo para atraer y capturar la mirada (movimiento centrípeto), mientras el cuadro induce la apertura, la oportunidad de comunicación con el exterior, la presencia cercana de otro espacio (movimiento centrífugo). La forma oval pronto será abandonada.

En lo que se refiere al cine, el iris como “efecto especial” fue manejado desde los orígenes. Pero tenía una propiedad educativa; se trataba de orientar la mirada del espectador, poco acostumbrado a descifrar las primeras imágenes cinematográficas, hacia un detalle o hacia la expresión particular de un actor. Cuando el espectador integra la novedad, el iris será abandonado.



EL ESPACIO Y EL TIEMPO

El cuadro es limitación y abertura; limitación en tanto aísla elementos en un campo visual, abertura en el sentido que este campo comunica con un "fuera de campo" y un fuera de cuadro.³

El cuadro es el lugar en el cual la narración se expresa directamente. Y en el cine, si el cuadro es el dominio del espacio, el "fuera de campo" es el dominio del tiempo. Permitiendo apariciones y desapariciones en pasado ("estaba aquí...") y futuro ("¿qué o quién va aparecer o reaparecer?"), es el lugar en el cual la ficción se trama y toma la mayoría de sus efectos espectaculares.

El cuadro no es más que el resultado de las influencias del "fuera de campo". Expresa espacial y dramáticamente los resultados de las influencias organizadas fuera del cuadro. El cine de horror, por ejemplo, hará sus delicias de una utilización mecánica y repetitiva del "fuera de campo": la heroína está en un corredor, encuadrada de frente en un plano cercano. ¿Dónde está el psicópata? Fuera del campo visual, es decir entre nosotros. ¿Cuándo va a herir y dónde? No lo sabemos porque no podemos verlo, la cámara nos lo prohíbe. No podemos visualizar la

3 En francés, el "fuera de campo" define el campo dramático y narrativo en relación con la historia, el desarrollo del espacio visible. En cambio (y el matiz es importante), el fuera de cuadro hace referencia al espacio "creativo": el espacio de creación técnica y artística (el taller del pintor o el lugar de rodaje) o el espacio de creación del espectador (el museo o la sala de espectáculo). Volveremos sobre esta segunda noción más tarde.

muerte, el destino del personaje con el cual nos identificamos.

La pintura y la fotografía son más limitadas en la utilización dramática del "fuera de campo" por la ausencia de movimiento. El "fuera de campo visual" no puede más que estar sugerido, mientras que en el cine existe concretamente. Y en efecto, el movimiento permite al cinematógrafo establecer un enlace y un intercambio incesante entre un campo visual y lo que hay fuera de éste; permite crear una relación directa entre el espacio y el tiempo.

¿QUIÉN ESTÁ FUERA DEL CUADRO?

Despreciamos frecuentemente otro aspecto del "fuera de campo" llamado "fuera de cuadro"; literalmente, el lugar en el cual el artista pinta o el lugar en el cual se manifiesta la mirada del espectador: el taller o el museo. Dejamos en este caso el tiempo narrativo o dramático para un tiempo creativo (la acción del pintor, la contemplación del espectador).

Hollywood prohibió enseguida toda referencia a esta temporalidad a pesar de que, como el "fuera de campo", el "fuera de cuadro" es a la vez el lugar en el cual la historia se trama, se desarrolla y donde el espectador tiene el poder de fantasear su propia historia dentro de la historia propuesta. Ver una cámara cinematográfica, un técnico o un micrófono en una película es recordar que estamos en el cine, que nada es verdad, que no es más que un espectáculo, una creación. Y la imaginería hollywoodense no es contemplativa. El espectador no está aquí para ser libre de pensar, de pensarse, está aquí para reaccionar ante los estímulos, ante el efecto "montaña rusa": cuando baja, yo grito; cuando sube, yo recobro el aliento. Hollywood entendió tan bien la fuerza persuasiva del cine que lo confinó a un efecto de real: acción-reacción. Y en este mecanismo, la reflexión es más que secundaria, resulta casi prohibida.⁴

4 El neorrealismo italiano y la nueva ola francesa, los dos únicos movimientos de resistencia a esta convención de la producción cinematográfica, nacerán de esta acta y trabajarán sobre efectos opuestos para encontrar nuevas emociones, otras sensaciones. Pero dejaremos esa historia para otro momento.

La pintura trabaja con la semejanza y los más grandes pintores entendieron que esto implica notar las diferencias. La pintura siempre estuvo mejor armada que el cine para manejar el fuera de cuadro, porque no es prisionera de su función "realizante". La pintura es una imagen que se vuelve mundo y no un mundo que se vuelve su propia imagen.

Los "blancos" de Cezanne no son interpretados como faltas. Sin embargo, afirman la presencia del lienzo como materia y la elección del pintor en su voluntad de no rellenar algunas "casillas". Antes de Cezanne, la pintura china había sistematizado el "vacío" como intrusión en el fuera de cuadro y por consiguiente del trabajo artístico en la representación. Estos "vacíos", estos "blancos", esperan ser llenados por nosotros; nuestra mirada y nuestra imaginación deben investirlos: somos libres delante de una representación. Y se trata de una re-presentación, es decir de una nueva manera de presentar, no de una muestra mecánica y repetitiva.

CUEVAS, ANIMALES Y PREHISTORIA

El caso de las pinturas rupestres es interesante y particularmente original. Efectivamente, los prehistoriadores observaron que muchos animales habían sido dibujados sobre aquellos fragmentos de roca donde la erosión natural formaba por casualidad una parte del cuerpo del animal. Además del efecto de relieve, esta utilización de la materia bruta tal vez estaba destinada a evocar que el animal o su espíritu estaban incorporados a la roca. El dibujo destaca la forma de la criatura que salta literalmente de la pared, llegando del "fuera de cuadro".

Las numerosas huellas "negativas" de manos encontradas sobre las paredes de las cuevas prehistóricas hacen el recorrido opuesto: las manos se aplicaban contra la roca y los brujos soplaban pigmento encima de ellas hasta mimetizarlas con la oscuridad de la pared, dando la ilusión de una mano incorporada a la roca, penetrándola como por arte de magia.

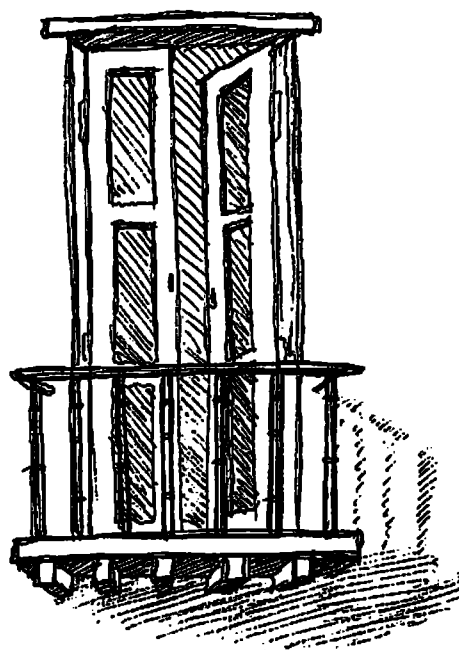
El mundo subterráneo fue siempre percibido como

el universo de los muertos, de los espíritus, de las potencias fundadoras y destructoras de la naturaleza. La cueva es el umbral hacia este mundo y las pinturas rupestres, probablemente, señalaban el intercambio entre dos mundos: los espíritus invisten el mundo de los vivientes y los vivientes se aventuran en el mundo de los espíritus.

Este intercambio incesante entre "cuadro" y "fuera de cuadro" es algo extraordinario. Es el nacimiento de un principio de identificación que el cine sistematizará: nos encerramos en la "cueva-sala" de cine para penetrar en otro mundo, dejando que los fantasmas de luz y sombra gesticulen sobre la pantalla y nos posean.

EL FIN DEL SIGLO XX

¿Por qué hablar del agua cuando se ha vuelto corriente? ¿Por qué hablar del tren cuando fabricamos cohetes? ¿Por qué hablar de la luz en las iglesias cuando hay electricidad? ¿Por qué hablar del dispositivo cinematográfico cuando sólo importa lo proyectado sobre la pantalla? ¿Por qué hablar de la pintura cuando la televisión existe?



La propuesta no es cortar el agua y la electricidad, sacar las pieles de animales del cajón y regresar a pintar en las cuevas, sino reflexionar sobre lo que nos envía nuestro mundo, cuestionarnos e interrogar lo que vemos. Si el cine es el arte del siglo XX, es conveniente observarlo con cierta distancia, girar alrededor de él como el esquimal en torno a la piedra.

No hay malas herramientas, hay solamente malos obreros. Y el cine tiene buenas herramientas, cada vez más precisas y más eficientes. Y la herramienta y la técnica permiten concretar un proyecto. Pero hoy, la herramienta y la técnica son el proyecto. Si bien la técnica en el ámbito del arte es importante, cuando se convierte en el único parámetro, abandonamos el dominio del arte para entrar en el dominio de la uniformización y el consumo.

Nos dicen que vivimos en una civilización de la imagen. Y es verdad que nunca hubo tantas imágenes. Pero nada nos dice que las otras civilizaciones las privilegiaran menos. Las imágenes eran menos frecuentes y por ende, preciosas. Y tenemos mucho que aprender de ellas.

La imagen era probablemente la llave que abría otros mundos. Hoy, la imagen es la llave que nos encierra sobre un mundo. Tiene que vender: un es-

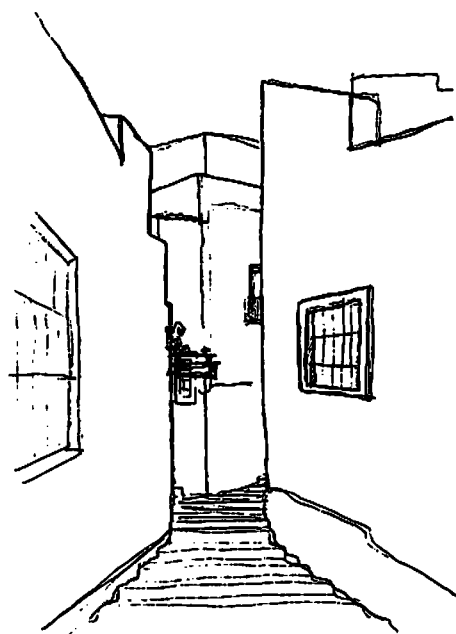
pectáculo, un producto, un político, etcétera, y por eso tiene que uniformarse, corresponder al gusto común, agradar a la mayoría, ser siempre más espectacular que la imagen que la antecedió. Y los sistemas de producción la restringen a este camino: la cultura del "fast-food" (engullir rápidamente y siempre la misma cosa en un ambiente impersonal, aséptico, uniformado), la omnipotencia de la telenovela.

La imagen siempre nos proyectó, nos ofreció un mundo sobre una superficie y hoy, nos quedamos en la superficie. La imagen ya no está para ser interpretada, sino consumida.

La imagen abría sobre la memoria, otra memoria. Hoy, nuestra memoria se abre y se cierra sobre la imagen, sobre una imagen: ya no trato de ver quién soy, tengo que ser lo que veo.

La historia inscribió sobre sus tablillas los principales acontecimientos que quebrantaron culturas, sociedades, religiones, que permitieron a la gente dejar de ver el mundo de la misma manera. Y eso implica representarlo de otro modo. Georges Duby dijo que "el arte nunca es el reflejo de una sociedad pero sí la respuesta enviada a esta sociedad". La respuesta del cine de este fin de siglo a nuestra sociedad es la "estandarización".

No somos una civilización de la imagen, somos una civilización del cliché. LC



BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. (1995), *L'oeil interminable*, Paris, Séguier.
- Bazin, A. (1985), "Peinture et cinéma" en *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf.
- Bonitzer, P. (1998), *Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile.
- _____ (1999), *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma.
- Clottes, J. et al. (1996), *Les chamanes de la préhistoire*, Paris, Seuil.
- Deleuze, G. (1983), *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- _____ (1985), *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Duby, G. (1984), *L'Europe au Moyen-Age*, Paris, Flammarion.
- Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Godard, J. (1998), *Histoire(s) du Cinéma*, Paris, Gallimard/Gaumont.