

R. 7868

79143

cie

cien años de cine: la fábrica y los sueños

facultad de ciencias de la información

S E V I L L A

: 16 76 5138

La imagen cinematográfica, más allá de la mirada

MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL

Apelemos, por un momento, a nuestra propia experiencia. Entramos en el espacio de la oscuridad: en el ámbito de la ausencia de la luz, que no de su inexistencia. Nos instalamos, pues, en el intervalo. En el pliegue, en el plexus. Quedamos, pues, implicados...

Entramos con una determinada disposición de ánimo, expectativas, conocimientos, experiencias, intereses... Todo lo que ahora se denomina situación pre-comunicativa, precomprensión. Aquí, en la oscuridad, está casi todo ya escrito en nuestra mente. Pero otra escritura se encargó de activar imágenes (y no sólo visuales), de suscitar sentimientos... De interferir en nuestras representaciones mentales, de ensanchar el ámbito de lo vivido, aunque sea vicariamente. Porque del choque de las fuerzas significativas escritas en nuestra mente y las inscritas en la pantalla surge nuestra condición de espectador: "el espectador cinematográfico se constituye en espectador sobre la base de las estrategias activadas por el film y sólo a partir de ahí se puede afrontar adecuadamente la acción" (F. Casetti, 1986: 14). El film, en efecto, señala la presencia de la persona (del dispositivo interpretativo) a la que se dirige (el espectador implícito, como espectador virtual y como espectador ideal), le asigna un lugar preciso, lo emplaza no sólo en el espacio de la extensión (a través de la visión), sino en el espacio de la intensidad y de la intención significativa; a partir de ahí le hace recorrer un trayecto en el que implica su memoria, su entendimiento, su voluntad y su fantasía.

De pronto, el espacio mágico, la pantalla, esa superficie cuyo blanco es requisito para la manifestación del fenómeno (el blanco como pura disponibilidad), se inunda de un juego de luces y de sombras, de formas, (eventualmente) de colores. No se trata ya sólo de escribir con luz (foto-grafiar) las ondas que los objetos desprenden en determinadas condiciones (desde un determinado ángulo, perspectiva, encuadre, enfoque, con una determinada sensibilidad, etc.) para crear contra-tipos, imágenes, signos a la vez icónicos e indiciales (porque se parecen a aquello que reflejan y a la vez lo testimonian en tanto que reflejos de ello). Se trata de lle-

var esa magia aún más lejos: gracias al milagro de nuestra recomposición perceptivo-visual, apreciamos como imágenes en movimiento lo que no es sino una secuencia de imágenes inmóviles; somos capaces de imaginar espacios tridimensionales sobre la superficie plana; de reconstruir las formas y trazar continuidades más allá de los límites del rectángulo mágico. A la vez, el borrado, el barrido de nuestra retina y la persistencia de la imagen en ella, sobre la que teorizara Joseph Antoine Plateau ya en 1828, permite la constante manifestación de imágenes nuevas. Sobre la pantalla, y en nuestra mente.

Miramos... y vemos. ¿Qué vemos? En la pantalla, es evidente, no hay personas, ni animales, ni árboles, ni montañas, ni ninguna clase de objetos... Hay signos visuales (yo diría más bien: vehículos *signícos*, *disponibilidades para significar* en determinadas condiciones); trazos de una realidad que —suponemos— existió manifestada de ese modo en un instante que para siempre ha captado el fotograma. Un instante que podía ser más o menos dado (los obreros saliendo de la fábrica, captados por los Lumière), o construido ad hoc, y muy pronto, con “truco” (pensemos en Meliès)... O que tal vez no haya existido nunca, como sucede con la ya denominada imagen postcinematográfica, la construcción infográfica, etc.

Volvemos a preguntar: ¿qué hay ahí? Manchas, manifestaciones energético-lumínicas que nuestra pupila puede captar... Pero nosotros —decimos— vemos, por ejemplo, una locomotora que arrastra un tren, cruzando un paisaje de montañas. Vemos un hombre. Posiblemente, “veamos” también a Buster Keaton, o a Johnnie Gray (“El maquinista de la General”). Y, sin duda, esas imágenes despertaron en nosotros sensaciones (placenteras o desagradables). Somos, incluso, capaces de “ver” la que es para muchos críticos la comedia más importante de la historia del Cine. Imágenes visuales que atraen y arrastran —que son atraídas y arrastradas— por imágenes mentales (visuales o no). Y sometidas a un proceso valorativo, axiológico.

En cualquier caso, en nuestro cerebro no hay luz. No llega la luz, sino los impulsos eléctricos en los que la luz se transforma. Por ello es fácil engañar a nuestra mente. Es fácil jugar con ella: introducirla en el terreno de la *illusio* (de ludus, juego). Basta provocar, con estímulos distintos de los que proceden de A, una respuesta igual o parecida a la que la presencia de A suscitara en nuestra mente para creer (o hacer como si creyéramos) que estamos en presencia de A. Todo esto es

ilusión. Como lo es una fotografía: ¿cómo somos capaces de pensar el fluir de la vida en términos de congelación, de inmovilidad? Nada hay que se parezca menos a una persona viva que una fotografía, y esta escritura con luz tiene mucho de asesina. Dispara... y mata. Capta la muerte de un instante, lo que ya no es ni podrá volver a ser. Y sin embargo lo aceptamos una vez que signamos el pacto comunicativo.

Afortunadamente, nuestra facultad de percepción y nuestra memoria no funcionan como las de Funes el memorioso, que tenía la capacidad de congelar cada cosa en cada ángulo y cada instante, que “no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado”, a quien “no sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)”. Pero —es cierto— Ireneo Funes, como sospechaba Borges (o el narrador del relato) no era muy capaz de pensar, porque “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (J.L. Borges, 1992, II: 81-82). Hasta cierto punto éste es uno de los efectos que sobre nosotros puede provocar, más que la imagen cinematográfica, el continuum del flujo de la imagen televisiva: que al retenernos a cada instante con un dato, con una nueva imagen visual, acústica, al amarrarnos al ámbito de la diferencia pura, del matiz, de lo concreto intranscendente, al igualarlo todo en el eterno presente de la experiencia, en la superficie plana de la pantalla, detiene el pensamiento. Y hace peligrar un universo de valores estables. Sólo hay un constante fluir de impulsos visuales y auditivos que suscitan nuevas representaciones mentales, que escapan (o pueden escapar) a la generalización y al pensamiento.

Dado este desgaste, esta verdadera inflación de imágenes visuales la palabra evidente, que designa la correspondencia de una experiencia con lo real, pertenece ya a otra época en la que las posibilidades de disfrazar —de sustituir incluso— algo real eran, ya que no imposibles, sí bastante restringidas. Tanto como para constituir la excepción de una regla validada por la experiencia de nuestra especie: vemos aquello que está ante nosotros. Puedo testimoniar su existencia y su realidad. Para poder dar testimonio hay que haber visto y oído, porque ver y oír implican en el estado natural del hombre compartir el mismo espacio y el mismo

tiempo. Sólo cuando aquello que vemos contradice lo que, según nuestras expectativas corresponde al campo de lo visible, buscamos otras formas de validación, como Tomás, cuando quiere meter sus dedos en el costado de Jesús resucitado, olvidando que también la visión es un contacto, una junción, que las ondas desprendidas de los objetos que miramos han de “rozar” nuestra córnea para comenzar un largo y complejo camino hasta convertirse en imágenes mentales. Toda nuestra inserción en el mundo está regulada por el “roce” con los objetos.

Pero nosotros pertenecemos ya a otra fase de la humanidad, aunque sea en gestación. Vivimos en la era del espectáculo y de la espectacularidad, de la apariencia, del simulacro, de la mentira. Tal vez no estuviera tan desencaminado Jean François Ravel —al menos en esto— al afirmar que la mentira es la primera fuerza que gobierna nuestro mundo. Este proceso de ficcionalización comenzó, en efecto, con la fotografía, continuó con el cine, y se ha disparado hasta extremos inconcebibles en el medio televisivo como prehistoria de una realidad que se posula —y con razón— como virtual. Una realidad soft, amoldable, moldeable, blanda, reversible, manipulable. El problema es que los que no somos ni tan maleables ni tan reversibles somos nosotros: el instante presente en el que el yo entra en contacto con esa realidad virtual. Porque la nuestra es, precisamente, una realidad actual y actualizada, que admite poca corrección. Algunos habían creído resolver el problema heraclítico ofreciéndonos una y otra vez el mismo flujo del río para que bajemos a bañarnos a esa mismidad una y otra vez. Lo que olvidaron es que quien baja a bañarse a lo mismo es ya, inevitablemente, otro. El panta rei de Heráclito se aplica por igual al río y al que baja a bañarse a él.

Pero volvamos a lo nuestro: la imagen y la mirada. El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia (s/v) nos recuerda que mirar procede del latín mirari, admirarse. Curiosa evolución en la que el verbo ha perdido, como consecuencia de su desgaste, la fuerza de la admiración que todo mirar comporta. Tal vez sólo en las tradiciones orientales el mirar auténtico, la visión inmediata, lúcida, transparente, anclada en el instante, siga teniendo esa dimensión sorprendente, admiradora. Pero, para nosotros, en su primera acepción, la que nos vale en este caso, “mirar” es “aplicar la vista a un objeto”. Y es cierto que esa “aplicación” (e “implicación”) de la vista es, además, la que constituye al objeto en cuanto objeto, manifestación fenoménica de la res, de la “cosa” que escapa a nuestra mirada. Pero también esa aplicación nos constituye en sujetos de esa in-

teracción, sujetos o soportes de la visión, en la que quedamos implicados, contruidos...

“Ver” es “percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz”. A pesar de su proximidad significativa —mayor aún en el uso cotidiano—, diríamos que el mirar es previo al ver: aplicamos la vista a un objeto y lo percibimos por los ojos mediante la acción de la luz. Sin embargo, la riqueza de matices que la correlación ver/mirar encierra en nuestra lengua sólo ha sido explotada adecuadamente por el Aleixandre último, quien, como señalara Guillermo Carnero, expresa y ordena su visión del mundo en dos series de términos análogos y contrapuestos: por un lado, Conocer-Juventud-Vida-Mirar-Experiencia de los sentidos; por otro, Saber-Vejez-Muerte-Ver-Conclusiones del pensamiento. Se opone, pues, la dimensión activa, sorprendente y viva, juvenil, a aquella de quien ya no se sorprende casi de nada, porque ve desde dentro, sale ya al encuentro de lo que le adviene. “El anhelo del sabio será —nos dice Carnero, 1973: 281-282— que sus palabras, expertas, recobren el temor y la falibilidad que tenían cuando vivas. Porque la sabiduría, según la entiende Aleixandre proporciona un tipo de verdad que el poeta rechaza, después de haberla perseguido: sólo la verdad incompleta e imperfecta del conocer tenía valor, irradiaba luz y vida”.

Quizás en esto consista una parte de la fascinación que el cine despierta en nosotros: da la impresión de que el “ver” se reconstituye en la mirada prístina y sorprendente, que dejamos en suspenso ese salir al paso, ese ver sin mirar siquiera con el que salvamos el automatismo de la vida cotidiana. Y recuperamos la ilusión y la capacidad de ensoñación (¿hay algo más parecido a un hermoso sueño —a veces que a una terrible pesadilla— que un film?). Aquí, en la oscuridad de la sala en la que la luz adviene, entramos en el espacio de lo onírico y dejamos más a flor de piel nuestra mente toda, consciente e inconsciente.

Pero no nos dejemos engañar. Como nos recuerda Francesco Cassetti (1986: 13), nuestra mirada “no se mueve sola; al contrario, se modela sobre lo que atraviesa y anima las imágenes y los sonidos; se ofrece como réplica suya, como un calco o una prolongación. Esto pasa porque el film, incluso antes de ser visto, se da a ver: por el hecho mismo de asomarse a la pantalla, presupone la existencia de alguien a quien dirigirse, al mismo tiempo que traza sus caracteres; al presentarse, se construye un interlocutor ideal al que se pide colaboración y disponibilidad”.

Hace falta, en efecto, nuestra complicidad. Una complicidad en la que nos

implicamos totalmente: “la visión humana no es un simple reflejo neurológico de una cadena causal que empieza con un haz de luz sobre el ojo y termina en el córtex; aunque esta cadena sea una condición necesaria para la visión, la visión misma es una práctica humana: vemos nosotros, no nuestros ojos, ni la porción visual del córtex, ni siquiera nuestro sistema neurológico completo; vemos nosotros como seres humanos, como agentes cultural e históricamente desarrollados y diferenciados. La visión humana es algo construido, es el producto de nuestro propio hacer; es un artefacto histórico y cultural, creado y transformado por nuestros propios modos de representación. Tales modos de representación no son fijos, sino históricamente variables, y son los que transforman la base natural del sistema de la visión en un artefacto cultural” (C. González Ochoa, 1986: 7). Como nos recuerda Francisco J. Varela (1992: 177) nuestro conocimiento del mundo es enacción, cognición corporizada: “el conocimiento es el resultado de una interpretación que emerge de nuestra capacidad de comprensión. Esta capacidad está arraigada en la estructura de nuestra corporización biológica, pero se vive y se experimenta dentro de un dominio de acción consensual e historia cultural”.

Concluamos: esa extraordinaria y fascinante experiencia que se nos da como espectadores de cine es, también, una articulación complejísima en la que, aceptadas las reglas del juego, borramos las huellas del truco. Lo que se nos ofrece a nuestra mirada es ya una visión. Una visión compleja, articulada siempre en torno a un foco, a un punto de vista que sigue siempre siendo el mismo y que nos obliga a ocupar su posición. Por ello nuestra mirada es una mirada dirigida, pero también una mirada que se descubre como mirada y que rescata, por tanto, la experiencia admiradora que todo mirar comporta.

Pero, más allá de nuestra mirada, más allá de nuestra sensación de partida y de nuestra elaboración perceptiva, es nuestra mente la que hace discurrir el discurso filmico que sólo materialmente se desplaza sobre la pantalla. Y es esa elaboración cognitiva la que transforma la mirada en visión. Nuestro espacio es el de la bimodalidad del campo escópico, según Lacan: por un lado, la trayectoria del sujeto a la imagen especular, que define la pulsión prospectiva del sujeto al objeto; por otro, la constitución del campo en el que se articulan sujeto e imagen, permite el despliegue de la singularidad de lo otro. Decía Berkeley que *esse est percipi* (ser es ser percibido). Pocas experiencias como la cinematográfica nos permiten esa ilusión del *deus ex machina*: de dar vida, de hacer ser, a través de

nuestra mirada, las imágenes que contemplamos.

Pero también es importante que, adecuadamente experimentado el proceso, es esa mirada nuestra sobre la pantalla, suscitada desde la visión que se nos propone, pero que se convierte en nueva visión en nuestra mente, la que nos hace percibirnos a nosotros mismos, la que nos hace ser seres dotados con conciencia.

Samuel Beckett conocía mejor que ninguno de sus contemporáneos esa milagrosa articulación de lo cinematográfico. Su única película, la película, "Film" (escrita en 1963 y rodada en New York durante el verano de 1964 bajo la dirección de Alan Schneider y con Buster Keaton como protagonista) es un verdadero ensayo sobre la articulación de la mirada en el mundo y en el cine. Esse est percipi, porque aun cuando anulamos toda percepción exterior de nuestra realidad queda siempre la autopercepción que nos mantiene con una vida que no es la vegetativa, sino la vida de la conciencia.

La experiencia cinematográfica, como toda experiencia humana, queda, pues, en la indefinición (porque: ¿dónde están los límites?), y somos nosotros los que tenemos articular el campo de la otredad: o quedamos adheridos a la superficie e implicados en un objeto que se nos da ya construido, articulado como visión, o dejamos el espacio suficiente (abrimos el ángulo de 45° con el que según Film entramos en posición de percipi) y nos experimentamos más intensamente.

Al final, en un movimiento de síntesis, en el que el ver se renueva en la mirada, o respondemos mecánicamente a los impulsos del mundo, articulamos las imágenes que nos vienen de fuera con los moldes de nuestra mente, o abrimos los ojos y nos dejamos sorprender. Como dice Beckett (1967: 11), "el único medio de renovación consiste en abrir los ojos y contemplar el desorden. No se trata de un desorden que quepa comprender. He propuesto que lo dejemos entrar porque es la verdad". Pero, tal vez, esa contemplación del desorden sea imposible o simplemente nos destruya. Precisamente porque escapa a nuestra comprensión.

Pero —como ya hemos dicho— la imagen cinematográfica es lo contrario al posible desorden de las imágenes del mundo: es imagen construida como mirada, que ciega en muchos casos las imágenes de lo real de que se nutre y las imágenes de nuestra mente que le salen al encuentro. Por ello, en una civilización occidental en la que se produce —como afirma Durand (1994: 77)- la paradoja de una iconoclastia endémica frente a ciertas resistencias valorizadoras de la imagen y lo imaginario, la explosión vídeo se manifiesta con efectos claramente perversos:

“Ciertamente la civilización de la imagen” ha permitido descubrir los poderes de la imagen, tanto tiempo rechazados, ha profundizado las definiciones, los mecanismos de formación, las deformaciones y las elipses de la imagen. Pero a su vez, “la explosión vídeo, fruto de un efecto perverso, está preñada de otros temibles ‘efectos perversos’ que amenazan la humanidad del Sapiens”. Durand nos recuerda cómo Bachelard advertía del peligro de toda imagen icónica que —al contrario que la imagen literaria— tendía a dictar e imponer su sentido a un espectador pasivo, cuya creatividad individual de imaginación quedaba anestesiada. ¿La imagen contra lo imaginario? En cualquier caso, cabe reclamar esa dimensión activa del espectador capaz de construir la imagen cinematográfica más allá de la mirada que se le da prefabricada. Capaz de articular la imagen cinematográfica en las redes vivas del imaginario que está en nuestra mente individual y colectiva.

BIBLIOGRAFÍA:

- LAKEMORE, C. - WESTON-SMITH, M. (eds.) (1990): **Imagen y Conocimiento**. Barcelona, Crítica, 1994.
- BECKETT, S. (1967): **Film**. Barcelona, Tusquets, 1985.
- BORGES, J.L. (1992): **Obras Completas**. IV vols. Barcelona, Círculo de Lectores.
- CASETTI, F. (1986): **El film y su espectador**. Madrid, Cátedra, 1989.
- DURAND, G. (1994): **L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image**. Paris, Hatier.
- GONZÁLEZ OCHOA, C. (1986): **Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales**. México, UNAM.
- VARELA, F.J. - THOMPSON, E. - ROSCH, E. (1992): **De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana**, Barcelona, Gedisa.
- VÁZQUEZ MEDEL, M.A. (1994): “Las autopistas de la información y el nuevo hombre media futuro”, en *Vela Mayor*, 4, pp. 61-72.
- VÁZQUEZ MEDEL, M.A. (1995): “Imagen visual, imagen virtual y pacto fiduciario”, ponencia presentada en las **VII Jornadas Internacionales de Semiótica de la Asociación Vasca de Semiótica**, Bilbao, diciembre 1995. Sevilla, Documentos de Trabajo del grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación.