

Una estética tectónica. Las lógicas individuantes en las imágenes cinematográficas.



Santiago Robles

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibido el 05/03/21. Aceptado el 27/07/21

Resumen

Este artículo indaga en las lógicas individuantes que circulan a través de las imágenes, específicamente en las imágenes cinematográficas que denominaremos “clásicas”. Para ello, partiré del análisis de dos técnicas cinematográficas conocidas como plano-contraplano y plano secuencia. Se trata de evidenciar que, en ambos casos, asistimos al trabajo del elemento más fundamental de la imagen cinematográfica en su producción clásica: el encuadre. A partir del análisis de este elemento técnico, trataré de plasmar cuáles son las características de este tipo de imágenes para encontrarnos con una estética que podríamos llamar correlacionista, en la medida en que la cámara hace las veces de una consciencia absoluta que pone y limita su propio objeto a la vez que lo dota de existencia. Luego, de la mano del cine de Ben Rivers, examinaré si es posible desligar al cine de esta lógica individuante propiamente humanista para pensar un cine post-humano que dé cuenta de otro tipos de existencia sin por eso reducirlos a un punto de vista cinematográfico o, en este mismo sentido, humanista.

Palabras clave: agencia, individuación, materialismo, post-humanismo, representación

A tectonic aesthetics. Individuational logics in cinematographic images.

Abstract

This article is interested in the individuational logics that surround images, specifically in the kind of cinematographic images that we identify as “classical”. In order to do that, I will start with the analysis of two cinematographic techniques known as shot-and-reverse-shot cutting and long take or sequence shot. The goal of the article would be to appreciate, in both cases, the enactment of the cinematographic image’s most fundamental element in its classical production: the frame. Starting from this technical element, I will make a characterization of these only to find a kind of aesthetics that we could call correlationist, since the camera works as an absolute conscience which chooses and limits its own object while it gives existence to it. Then, by reviewing the cinema of Ben Rivers, I will examine whether it’s possible to detach cinema from this



strictly humanist individuating logic, in order to imagine a possible post-humanist cinema that would account for other kinds of existences without reducing them to a cinematographic or, in this case, humanist point of view.

Keywords: Agency, Individuation, Materialism, Post-humanism, Representation

I. La técnica

Probablemente dos de las técnicas más utilizadas en la historia del cine sean el plano-contraplano y el plano secuencia. El primero de ellos es ampliamente conocido: consiste en encuadrar el elemento relevante en la toma para, a continuación, encuadrar un segundo elemento que tomará el lugar del primero. Un ejemplo clásico es el arma y su portador. Así, el plano-contraplano nos muestra primero el arma para inmediatamente mostrarnos quién va a usarla (generalmente a través de un primer plano, para que veamos bien de quién se trata). Este juego de relevos, esta alternancia jerárquica entre elementos en el plano, se vuelve aún más evidente en las escenas de diálogos o discusiones: primero se encuadra al que habla y luego se encuadra al que responde. Esta es una técnica utilizada a un punto tal que cuando no se enfoca al hablante sentimos que estamos ante un cine cuanto menos experimental o vanguardista, un cine que hace las cosas de manera desafiante o “como no son en realidad”, una suerte de ejercicio artístico que no intentaría generar una sensación de verosimilitud. Incluso Harun Farocki ha dicho de esta técnica: “Hace sesenta años podía haber un plano-contraplano tras otro en una película. Hoy en una película puede haber algo que no sea plano-contraplano y estará definido justamente por no ser un plano-contraplano” (Farocki, 2014: 89). Esta técnica ha sido altamente internalizada –tanto por los cineastas como por los espectadores–, pudiéndola encontrar muy patentemente en una gran variedad de escuelas y movimientos cinematográficos: la encontramos en los clásicos films noir como *Casablanca* (Curtis, 1942) o *La dama de Shanghái* (Welles, 1947), en el cine italiano en su vertiente neorrealista –en *Europa 51* (Rossellini, 1952)– y en el llamado “nuevo cine” –en *El Eclipse* (Antonioni, 1962) o *Teorema* (Pasolini, 1968)–, e incluso en el cine contemporáneo nacional, como en *Los traidores* (Gleyzer, 1973) y *La ciénaga* (Martel, 2001), aunque ciertamente con sentidos y resultados diferentes en todas estas obras.

Por otro lado, el plano secuencia tiene también una presencia fundamental entre las técnicas de filmación: la cámara se pone en un lugar imaginario en el que nos sitúa como personajes; nos entrega su punto de vista y en ese mismo acto nos dota de movilidad, nos hace caminar a la par de ella, sin cortes, sin saltos, solo un gran movimiento continuo que recorre el terreno donde la acción se desarrolla. Incluso hay planos secuencia en donde se abren puertas, se mantienen discusiones o se salta de este punto de vista imaginario al de algún personaje en particular. En relación a esta técnica de filmación, Edgardo Gutiérrez presenta dos análisis posibles de la misma: una es la del cineasta Pier Paolo Pasolini, que entiende al plano secuencia en relación a su verosimilitud, es decir a su capacidad de mimesis con lo real. “El cine, en principio, y los films, en segunda instancia, toman su ‘materia prima’ de la realidad, a la que reproducen. Así pues, en la estética pasoliniana, como sucede en la estética aristotélica, en la que se define a la tragedia como una mimesis de la acción total y completa, el carácter mimético del arte queda claramente establecido” (Gutiérrez, 2010: 39-40). Por otro lado, el análisis de Walter Benjamin nos abre otro campo de posibilidades al entender al cine –no solo las obras terminadas sino, más significativamente, sus aspectos técnicos– desde una perspectiva productiva y ya no mimética. “El cine no opera, según su tesis, como una mera mimesis, pues con él se produce un cambio de la percepción. La realidad que precede y la realidad que sucede a la aparición del cine no es la misma realidad. El cine, mediante sus técnicas, ha producido una transformación de la realidad” (Gutiérrez, 2010: 40). Desde la crónica criminal que muestra *La sogá*

(Hitchcock, 1948), pasando por el quietismo de los planos de *El Sacrificio* (Tarkovsky, 1986) o la experimentación de *Film* (Becker-Schneider, 1965), e incluso en películas recientes como *Birdman* (Iñárritu, 2014) o *1917* (Mendes, 2019), podríamos señalar que el empleo de esta técnica ha tenido el fin de generar un tren de imágenes que fascinarían al mismo Benjamin y su teoría del shock cinematográfico.

Ahora bien, ¿qué es lo que hace que estas técnicas sean tan afines a las imágenes cinematográficas? ¿Qué es lo que habilita a usarlas de manera tan repetida y continuada, en películas tan diferentes y a través de los años?

Partiendo de estas dos operaciones, quisiera analizar los procesos individuantes que la imagen cinematográfica que llamaremos clásica desencadena sobre lo real. Siguiendo la clasificación realizada por Bordwell, Staiger y Thompson en *El estilo clásico de Hollywood* (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997), entenderemos a la imagen cinematográfica clásica, por un lado, como la que fue producida por el cine desde sus primeras producciones a comienzos del siglo XX hasta 1960. “El término ‘clasicismo’ es adecuado porque implica cualidades estéticas muy definidas (elegancia, unidad, artesanía regida por ciertas normas) y funciones históricas (el papel de Hollywood como principal estilo fílmico mundial)” (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997: 4). Más específicamente podemos dar comienzo a este período en 1917: “Estilísticamente, a partir de 1917, el modelo clásico se hizo dominante, en el sentido de que la mayoría de las películas de ficción, a partir de aquel momento, utilizaron sistemas narrativos, temporales y espaciales fundamentalmente similares” (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997: 10). El fin de este ciclo clasicista podría situarse, en cambio, en 1960, dado que retrospectivamente podemos ubicar este año como el comienzo del fin del esquema hollywoodense, tanto en términos estético-narrativos como económico-industriales.

La mayoría de las empresas de producción se habían pasado a la televisión, el entretenimiento de masa dominante desde mediados de los años 50; muchas habían reducido sus propiedades inmobiliarias a los estudios; las estrellas se habían convertido en free lance, la mayoría de los productores se habían hecho independientes; las películas de serie B estaban prácticamente muertas (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997: 11).

En este sentido, trataré de mostrar que este tipo de imágenes se posiciona necesariamente como una imagen-subjetiva, es decir, una imagen que se identifica con un punto de vista humano, tanto si opera explícitamente a través de las técnicas ya mencionadas como si no.

Sin embargo, será necesario flexibilizar dicha historización: si encontramos técnicas que se repiten tanto en una película de los años '40 como en una del 2020 es porque el clasicismo de la imagen cinematográfica pareciera estar menos ligado a un momento histórico que a una serie de elementos técnicos y decisiones estéticas. En consecuencia, podríamos afirmar, por otro lado, que una imagen cinematográfica puede ser clásica más allá del momento histórico en el que se la produce, siempre y cuando se adecúe a este modelo de producción estético-técnico. Esto es lo que Gilles Deleuze (2017: 503-514) denominó la imagen-movimiento, ligada a la percepción sensorio-motriz: el cine clásico, en este sentido, no se regiría por una datación histórica sino más bien por la proliferación de una serie de fenómenos estéticos –no solo en sentido artístico sino más bien en sentido gnoseológico–. “La llamada narración clásica emana directamente de la composición orgánica de las imágenes-movimiento (montaje) o de su especificación en imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes acción, según las leyes de un esquema sensoriomotor” (Deleuze, 1985: 45). La cuestión estará entonces en pensar si podemos encontrar modos de producir imágenes cinematográficas que puedan dar cuenta de un punto de vista no-humano o, en definitiva, que no puedan pensarse

bajo la idea misma de una perspectiva subjetiva o, en términos deleuzianos, sensorio-motriz. ¿Nos permiten las imágenes cinematográficas pensar una representación de lo no-humano? Y si lo hacen, ¿cómo nos desprendemos de una imaginación estética propiamente humanista que pareciera estar ligada al proceso mismo de producción que la mayoría de las imágenes atraviesan?

II. El clasicismo de las imágenes

Las imágenes cinematográficas –principalmente en su período clásico– son producidas a partir de una cámara: a través del visor vemos lo que ve un ojo mecánico que se parece y al mismo tiempo se diferencia de nuestro propio ojo. En su libro *La imagen* (2019), Jaques Aumont describe el proceso de visionado de imágenes en relación con los modos de nuestra visión:

[La visión fotópica] es el modo más común, que corresponde a la gama de objetos normalmente iluminados por una luz diurna. Pone en acción sobre todo los conos; dado que estos son responsables de la percepción de colores, la visión fotópica es cromática. Los conos sobre todo son densos cerca de la fóvea, por lo tanto, es también un modo de visión que activa principalmente la zona central de la retina. Por esta razón y porque además la pupila puede entonces cerrarse más, en vista de la cantidad de luz, es una visión caracterizada por su agudeza. (...) La visión de imágenes, que es eminentemente voluntaria, pone principalmente en acción la zona de la fóvea; además esta visión es casi siempre una visión fotópica. El cine, el video, la computadora, que se miran en la oscuridad, también forman parte de ella, ya que la pantalla tiene una luminosidad elevada; la visión de esas pantallas es por lo tanto una visión diurna aun cuando suceda en un entorno oscuro. (Aumont, 2019: 18, 19)

Si bien la mayor parte del cine en su período clásico no se caracteriza por ser particularmente cromático, tal como señala Aumont, sí podríamos afirmar que hay en él una presunción de emular lo más certeramente posible este modo fotópico de la visión: podemos encontrarlo en la agudeza del foco del lente, la visión diurna a través del uso de luces durante el rodaje o el cromatismo secreto de una escala de grises bien diferenciada. Sumado a esto, no es solo el ojo mecánico de la cámara el que se ve atravesado por estos elementos sino también el ojo del espectador: tanto en su filmación como en su recepción, la imagen cinematográfica se mueve dentro del campo fotópico; primero, a través de una producción de elementos similares al ojo humano, y luego, en relación con las funciones fisiológicas de nuestro aparato perceptivo, es decir, a través de su recepción que es, en este mismo sentido, fotópica y foveal. Incluso, podríamos también establecer la semejanza de la imagen con nuestra visión en relación a la profundidad y a los diferentes “campos” que nuestra atención conforma. Tal como lo afirma Gilbert Simondon:

(...) aun para la visión humana, la segregación de unidades perceptivas es dificultosa cuando solo se presentan manchas coloreadas que tienen claridades iguales, y solo diferentes en cualidad; se cree percibir oleadas de colores sin contornos claros, que nadan unos al lado de los otros sin límite preciso, en playas flotantes; en cambio, basta con una débil diferencia de claridad (por ejemplo entre dos grises muy próximos) para que un límite y por consiguiente una forma puedan ser percibidos. (Simondon, 2014: 187)

Esta diferenciación entre figuras también es tomada por las imágenes cinematográficas clásicas en la medida en que, desarrollada, esta operación lleva a la distinción misma

entre figura y fondo, tan cara a nuestra percepción y de la cual la Gestalttheorie se ha encargado de analizar profundamente.

Ahora bien, si la cámara produce un tipo de imágenes que puede asociarse con nuestra visión es porque toda cámara –así como también todo ojo– implica un punto de vista: toda imagen retiniana es producida desde la perspectiva de una persona particular, pero pareciera que toda imagen cinematográfica que se base en estos elementos también remitiría a un punto de vista determinado. Esta operación no se debe, sin embargo, a que estas imágenes estén efectivamente producidas por un sujeto que está detrás de cámara. Eso sería una definición muy débil de perspectiva que habla menos de la imagen en sí misma que de las decisiones del o la cineasta. Cuando decimos que toda imagen cinematográfica contiene una perspectiva o un punto de vista determinado se debe a que toda imagen cinematográfica es una imagen encuadrada.

En *La imagen-movimiento* (Deleuze, 1984), Gilles Deleuze parte del esquema bergsoniano de la percepción para analizar las imágenes cinematográficas. Partiendo de lo que él denomina como un plano de inmanencia –plano sobre el cual circula la multiplicidad de lo intenso–, definirá a la percepción como un lapso de tiempo, como un retardo en la respuesta de las intensidades que recorrían dicho plano y que, en un mismo movimiento, conformaban centros de indeterminación que “no implicaban nada que no fuese materia y movimiento. Estos se definían únicamente por la brecha, el intervalo entre una acción sufrida y una reacción ejecutada. Desde entonces, los centros de indeterminación eran comprendidos ellos mismos en términos de imagen-movimiento” (Deleuze, 2017: 173). En este sentido es que Deleuze identifica a la imagen-movimiento como un “sujeto” material indeterminado –o un individuo percipiente pre-subjetivo– en la medida en que recibe, capta y se constituye a partir de las intensidades provenientes de este plano desde el cual emerge. “Siempre hay más en la cosa que en la percepción” –escribe, aunque no apelando a un noúmeno idealista–. “De allí también el tema de que la foto está en las cosas, como la luz. Lo que nosotros aportamos es precisamente la pantalla negra sin la cual la imagen no se recortaría” (Deleuze, 2017: 167). A través de esta operación es que seríamos constituidos en un “mundo de sólidos”, de entidades que no podríamos abarcar en la totalidad de sus fluctuaciones y que, en contrapartida, se nos aparecen como estables. Ahora bien, ¿cuál es la relación que establecemos nosotros como sujetos con las imágenes cinematográficas?

¿En qué sentido las cosas mismas son percepciones? “Para nada en el sentido en que diré que las cosas son mis percepciones, sino porque las cosas en sí, desde el punto de vista de la imagen-movimiento, son percepciones totales, mientras que las percepciones que yo tengo de una cosa son percepciones parciales” (Deleuze, 2017: 190).

Nosotrxs, en tanto que sujetxs –esto es, en tanto que “pantallas negras” que no se diferencian de ninguna otra entidad– debemos realizar una elección: nuestra tarea es someter lo real a la operación del encuadre.

Encuadrar será entendido, entonces, como “La determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios” (Deleuze, 1984: 27). En este sentido, el encuadre delimita un conjunto determinado de existentes y establece relaciones entre ellos, de modo que lo que se representa en esa imagen se nos muestra como un microcosmos. Encuadrar se vuelve una operación de recorte que determina qué entidades son dotadas de vida en la imagen y cuáles no: deviene una operación eminentemente ontológica en la medida en que distribuye la línea que divide lo existente de la nada. Esta operación tendría una repercusión incluso en las entidades que quedan fuera del encuadre: los datos que no se encuentran en la imagen (datos sonoros como pasos o ruidos,

o visuales como sombras, luces o colores provenientes de objetos que no son incluidos en el plano) son también comprendidos, en este sentido, por la operación encuadrante dado que la imagen cinematográfica se caracteriza por ser audiovisual: el plano implica ya lo sonoro y lo no-estrictamente-visual, así como también sus bordes y su densidad temporal, organizados por la continuidad de tiempo y espacio entre planos que llamamos montaje.

El hecho mismo de que la imagen cinematográfica clásica sea siempre una imagen encuadrada –es decir, una imagen con punto de vista– la situaría dentro de un sistema perceptivo relativo a un sujeto. La imagen cinematográfica puede entenderse entonces como una imagen-subjetiva en la medida en que ésta es una imagen encuadrada; y, si entendemos a la operación del encuadre como el recorte arbitrario de una porción de lo real, podemos estar de acuerdo con Deleuze cuando nos dice que una imagen-subjetiva es “la imagen de un conjunto tal como es vista desde el punto de vista de alguien que forma parte de dicho conjunto” (Deleuze, 2017: 190). Ahora bien, ¿quién es ese alguien del que habla Deleuze desde el cual accedemos a la imagen? La imagen cinematográfica, por ser una imagen encuadrada, es una imagen-subjetiva en la medida en que nos sitúa en la perspectiva de un sujeto cualquiera: opera como si el sujeto trascendental de la filosofía idealista fuera el garante de ese estado de cosas que vemos en la imagen. Ese sistema arbitrariamente cerrado de elementos y entidades que es la imagen encuadrada deviene, por lo tanto, percepción de un sujeto-cámara que nos pertenece a todos y, en consecuencia, a nadie.

No es casualidad que Deleuze ubique al análisis de su imagen-subjetiva dentro del marco de una imagen-percepción: pareciera que ante la cámara de cine la imagen deviene dato sensible para este sujeto-cámara. ¿Pero por qué decir que las imágenes devienen datos sensibles? ¿Por qué hablar de sujeto-cámara? ¿Es que no podemos diferenciar la realidad dentro de la imagen de la que se encuentra por fuera de ella?

El punto no es tanto la posibilidad de diferenciar las entidades dentro y fuera de la imagen, sino más bien el hecho de que la cámara se comporte como un sujeto en su proceso de producción: si establecemos que la imagen cinematográfica en su modo clásico es una imagen-subjetiva es porque su accionar detenta siempre un encuadre que coincide con la perspectiva de lo que podríamos denominar una conciencia-cámara. Como aclaré previamente, el encuadre no solo realiza un trabajo de selección, de delimitación de las entidades que entran en el plano, sino que también realiza, de manera simultánea, un trabajo de individuación de dichas entidades. Lo que se nos muestra en la imagen no tiene existencia por fuera de ella y es por esto que la operación encuadrante cumple un rol fundamental en la individuación que este tipo de imagen habilita. Dicho proceso individuante estaría relacionado, en consecuencia, con el trabajo de una conciencia que pone efectivamente su objeto, a la manera de una conciencia-cámara absoluta o un sujeto-cámara trascendental, tal como la entiende la filosofía idealista. Es precisamente por esto que no podemos hablar de cámara –usando este término a secas– y en consecuencia necesitamos referirnos a ella en tanto que conciencia-cámara, dando cuenta del aspecto correlacionista que toda imagen cinematográfica clásica conlleva. La conciencia-cámara dispone y diagrama su sistema de entidades según su voluntad, al mismo tiempo que lo dota de existencia, pero siempre como una porción, como un recorte, como percepción parcial de una pantalla negra determinada, como un sistema arbitrariamente cerrado de entidades.

Las técnicas del plano-contraplano y del plano secuencia son fundamentales para dar cuenta de este carácter correlacionista en la producción clásica de imágenes cinematográficas. Funcionan un poco como las técnicas por antonomasia que dan cuenta de este elemento: en el plano-contraplano, por ejemplo, asistimos a un ida y vuelta de imágenes que tratarían de emular no solo nuestro flujo de conciencia en una

conversación cualquiera (en donde la atención dedicada a los discursos se turna entre los hablantes) sino que la cámara misma se encuentra en una posición que nos permite imaginarnos en el lugar de dichos hablantes (sobre todo cuando se utiliza primeros planos). Una operación semejante tiene lugar en el plano secuencia: la identificación que se genera a partir del ojo imaginario de la cámara logra que nos situemos literalmente en el interior de la imagen, incluso de manera explícita cuando algunos personajes miran o hablan a cámara, refiriéndose a nosotros, ya sea en tanto personajes o en tanto espectadores. No es casual que el plano secuencia sea de las técnicas más utilizadas en los últimos tiempos en donde el cine más ligado al circuito comercial ha vuelto explícita su voluntad de catarsis, especialmente en las películas de guerra o en las animaciones (así como también en los videojuegos, que cada vez más tienden hacia la denominada primera persona).

El hecho mismo de que esta identificación entre cámara y sujeto sea posible se debe al carácter clásico de estas producciones, en donde la imagen cinematográfica es constituida bajo la lógica de una conciencia-cámara: si el cine ha llegado a ser tan afín a la identificación y la catarsis se debe a que en el modo en que produjo y que todavía produce sus imágenes de mayor circulación hay una operación que hace las veces de una conciencia, que no solo imprime un punto de vista determinado, sino que además dota de existencia a las entidades que representa. El cine es una de las artes que más ha logrado prestarse a este tipo de identificaciones debido a que, una vez insertos en esta dinámica, representar deviene individuar, solo que dicha individuación es siempre llevada a cabo desde la perspectiva de un sujeto-cámara. De esta manera, las entidades representadas –sean gatos, libros o humanos– dependen de la cámara para existir, haciendo que su agencia no sea más que derivada frente al “poder de dar vida” que el aparato posee. Frente a la cámara, lo real hace cola para tener su hora y media de fama y las entidades que no pasen el casting no solo no serán elegidas, sino que no serán en absoluto.

III. Imágenes no-clásicas

En la película *Now, at last!* (2018) del cineasta inglés Ben Rivers, nos situamos frente a un perezoso en una reserva en Costa Rica. Las primeras secuencias de la película nos muestran al perezoso muy de cerca, a través de primerísimos primeros planos de sus patas, sus ojos o su cuerpo. Mientras tanto, el animal permanece inmóvil, ignorando por completo el trabajo de la cámara sobre sí. La banda sonora está constituida de ruidos mínimos: un murmullo incesante de aguas, insectos, pájaros y árboles que rondan el afuera del encuadre pero que jamás aparecerán efectivamente, más allá de la gran rama a la que Cherry –la perezosa– está aferrada. Estas primeras imágenes son, además, filmadas en blanco y negro a través de un plano fijo que permite observar al animal en detalle. En estas primeras tomas encontramos algo de lo que Walter Benjamin llamaba el inconsciente óptico:

Nos resulta habitual el gesto que hacemos al tomar el encendedor o la cuchara, pero apenas sabemos lo que, en verdad, se produce entre la mano y el metal, menos aún sabemos de las distintas oscilaciones de los estados de ánimo en que nos encontramos. Aquí interviene la cámara con sus medios auxiliares, su bajada y subida, su interrupción y aislamiento, su expansión y condensamiento del desarrollo, su ampliación y su reducción. Gracias a ella nos enteramos, recién, del inconsciente óptico, como gracias al psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional (Benjamin, 2016: 119).

En este sentido, pareciera que, lejos de subsumirse a la voluntad de una conciencia-cámara, estos planos darían cuenta de una experiencia estética propiamente material

que se escondería a la vista humana, se trate del encendedor o la cuchara de Benjamin, o de las garras o el pelaje de Cherry.

Más interesante aún es el otro tipo de imágenes que vemos en *Now, at Last!*: luego de varios minutos en ese estado de inmovilidad, la imagen finalmente se corta y, sorprendentemente, vemos a Cherry en acción, deslizándose lentamente sobre la rama, cambiando de posición o moviendo levemente la cabeza o las patas. Sumado a esto, la acción es acompañada, por un lado, por la aparición del color: la imagen muestra ahora el movimiento del animal captado a través de la descomposición del color en un canal rojo, uno azul y uno verde, lo que genera, a través de su superposición, una imagen casi deformada de la perezosa en un universo donde los colores se desfasan, se acenúan en ciertos puntos y se debilitan en otros; por otro lado, se produce un cambio de banda sonora: alejada del soundtrack selvático, comienza a sonar la canción *Unchained melody* de los *Righteous Brothers* (más conocida como la canción de la película *Ghost*). Es casi una ironía que la canción comience diciendo *Woah, my love / My Darling / I've hungered for your touch*,¹ casi como si fuera una canción original, creada específicamente para mostrar el momento en donde, finalmente, luego de la larga espera, se capta el movimiento.

Ahora bien, podríamos decir que, en la película, se indaga acerca de los modos canónicos en los que se representa la naturaleza a través del contraste de dos tipos de imágenes: por un lado, una imagen en blanco y negro que daría cuenta de una naturaleza estática inmóvil y pasiva; y por otro, imágenes filmadas a color, descompuestas, montadas de tal manera que se daría cuenta de una naturaleza activa y agente, que carga con la posibilidad del movimiento y la acción. En este sentido, las imágenes en blanco y negro estarían relacionadas con una lógica documental que nos recuerda a los inicios de la fotografía y el cine. No es casual que estas presenten un grano mayor que las que toman a la perezosa en movimiento, como si el blanco y negro estuviera relacionado con los comienzos de la práctica documental, tanto cinematográfica como fotográfica. Contrariamente a una idea de mimesis total con lo real, la verosimilitud y la “documentalidad” de la imagen parecieran relacionarse con esta falta de cromatismo, donde lo retratado es retratado desde una mirada exterior, donde lo que se muestra parece ser siempre ajeno o exótico –y por lo tanto intrigante pero también desconocido e impasible– desde el punto de vista del documentador.² Pero, por otro lado, en el film encontraríamos también una imagen descompuesta que daría cuenta de la agencia animal y vegetal en la imagen, algo que podríamos denominar como la agencia cinematográfica no-clásica por relación a lo representado. Esta imagen constituida de la descomposición del color en los canales rojo, verde y azul nos mostraría, tal vez, una forma de establecer una relación más profunda con lo representado para entenderlo ya no en términos de objeto y sujeto de la representación, si no de pura materialidad en interrelación con el filmico. En consecuencia, las imágenes en esta película invertirían nuestra concepción más intuitiva del uso de la imagen blanco y negro y la imagen color –donde esta última estaría más relacionada al realismo de la imagen que la segunda–, organizando los pares blanco y negro/verosimilitud y color/ inverosimilitud-extrañamiento. Rivers mismo nos dice a propósito de *Now, at Last!*:

Quería hacer una película en donde simplemente eras invitado a mirar esta criatura que tiene una relación diferente con el tiempo, a perderte en su ritmo y resignar la visión antropocéntrica del mundo, solo por un momento, y relajarte

1 *Woah, mi amor / mi querida / he anhelado tu tacto*. La traducción es mía.

2 Podríamos citar, tal vez como el precursor de este tipo de acercamiento documental a lo no-humano, a Jean Painlevé, quien con sus cortometrajes *La pieuvre* (1928), *L'hippocampe, ou 'cheval marin'* (1934) o *Le vampire* (1945) ha sentado las bases de la representación animal y vegetal de, por ejemplo, el mundo marino como un mundo exótico e indescifrable, estéticamente hermoso, pero intrigantemente secreto.

y no estar enojado por no haber una historia acerca de un perezoso buscando una pareja o lo que sea (Rivers, 2020).³

Lejos de situarnos bajo el punto de vista de un sujeto-cámara, este cortometraje nos propone mirarnos cara a cara con el tiempo de las cosas: a través de la descomposición del mimetismo documental entre representación y realidad nos comunica con un adentro de la imagen que pareciera no pertenecer a una conciencia-cámara sino encontrarse en un punto más allá del microcosmos encuadrado que nos presenta el ojo mecánico del lente. Rivers habla de su obra en términos de “materialidad sin sentido”:

Acumulo material físico que, en tanto que conjunto de imágenes individuales, no tiene sentido. Luego a través del proceso de edición subsecuente, estas imágenes adquieren una nueva vida, lo que no es necesariamente darles un nuevo sentido, sino darles un ritmo que las habilite a devenir una experiencia de la película en sí misma y no una representación de algo más (Rivers, 2010).⁴

Cuando se dice que las imágenes no tienen sentido, se quiere decir que no necesitan ser interpretadas, es decir, que no deben ser dotadas de sentido. Las imágenes operan a través de sus interrelaciones, sin necesidad de que sean vistas o interpretadas por alguien externo a ellas mismas. Rivers dispone pero no interpreta, organiza pero no clasifica, figura pero no representa.

Ahora bien, a pesar de que estas imágenes son encuadradas, no parecieran responder a la lógica de la perspectiva de un sujeto-cámara sino a lo que podríamos pensar, siguiendo a Silvia Schwarzböck, como una estética vitalista: las imágenes que se muestran en el cortometraje de Rivers no serían, al menos en principio, imágenes artísticas, no se insertan dentro del ámbito estético de manera inmediata como sí lo hace un cuadro o una película clásica, sino que su esteticismo radicaría en su infinitud, en el hecho mismo de que lo que se representa es el flujo de la vida.

La vida, por ser un flujo, es opuesta a la forma; pero, por eso mismo, solo cuando es encerrada en alguna forma demuestra su infinitud. En el instante en que la vida entra en una forma, esa forma empieza a agotarse. Ni bien la forma logra contener el flujo vital, él tiene que rebasarla. Todas las formas que el flujo vital pueda adoptar son intrínseca e igualmente transitorias. El flujo televisivo, en tanto es como la vida misma (y no más grande que la vida, como el cine clásico), funciona con una lógica vitalista (Schwarzböck, 2017: 183).

El encuadre en este tipo de imágenes aparece así como un encuadre falso, trunco, en la medida en que no parece responder al encuadre que encontramos en el cine clásico –y que es el producto de una operación que tiene a la conciencia-cámara como su condición de posibilidad–, sino que es una mera forma transitoria, una voluntad inútil de contener la vida en una forma determinada, forma que nos revela no solo la infinitud del flujo vital sino, más fundamentalmente, la infinitud de la imagen. Este tipo de registro es asociado según Schwarzböck a la lógica televisiva, donde la vida y su representación se realizan simultáneamente, en vivo, sin necesidad de recurrir a una posterior técnica estetizante que haga de la representación algo “más grande que la vida”. Sin ir más lejos, las imágenes de la perezosa de *Now, at Last!* podrían ser también entendidas como imágenes televisivas en este sentido en la medida en que captan ese mismo flujo vital o material (aunque de manera ciertamente más irónica).

3 La traducción es mía.

4 La traducción es mía.

Lo que encontramos, en consecuencia, es un trabajo con la imagen donde la operación encuadrante pareciera ser desplazada desde su rol de fundamento hasta transformarse en un elemento meramente accidental. La imagen ya no sería el producto de una conciencia-cámara que disecciona y recorta lo real a través de un trabajo voluntario, sino que adopta al encuadre solamente en tanto que elemento que revela la infinitud material que lo desborda y excede: pareciera que los sujetos-pantalla negra se vieran sobrepasados por las percepciones totales de las cosas. Podemos reconocer en este movimiento, en consecuencia, la emergencia de un modo no-clásico de dar cuenta de la agencia de las entidades que entran en el encuadre, dado que en él se realiza exactamente el movimiento inverso: ya no se va desde la cámara a lo real –esta ya no pone su propio objeto que le será dado luego en tanto que representación– sino que se va de lo real a la cámara, en un movimiento que no hace sino mostrar la insuficiencia del encuadre para dar cuenta del flujo infinito de lo material. En definitiva, el cortometraje trata de encontrar variantes en la construcción de una imagen no-clásica, que no se constituya a través del par sujeto/objeto de la percepción parcial, sino que fuerza los procesos individuantes de una imagen-subjetiva para dar el paso hacia una percepción no-antropocentrada y, ciertamente, no-trascendental.

Podríamos mencionar, además, que Gilles Deleuze ha analizado este proceso en el capítulo de *La imagen-movimiento* dedicado a la imagen-percepción: primero se dedica a analizar los diferentes polos de dicha imagen, el polo subjetivo –encarnado lingüísticamente en el discurso directo y ópticamente en el mundo de los sólidos– y el polo objetivo –relacionado al discurso indirecto y al mundo de los líquidos–. Siguiendo a Bergson, Deleuze nos dice que “una percepción será subjetiva cuando las imágenes varíen con respecto a una imagen central y privilegiada”. Por el contrario, “una percepción será objetiva, tal como es en las cosas, cuando todas las imágenes varíen unas con respecto a las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes” (Deleuze, 1984: 116). En este sentido, la imagen-subjetiva se relaciona con una imagen sólida, propia de la percepción antropocentrada atribuida al sujeto-cámara del cine clásico tal como lo vinimos describiendo; la imagen-objetiva, por otro lado, se relaciona con una percepción material de los entes, percepción que ya no es producto de la variación de las imágenes en torno a un centro privilegiado sino de la universal variación de las imágenes entre sí. Sin embargo, retomando el proyecto de Dziga Vertov y tomando como ejemplo a *Cine-ojo* (Vertov, 1924), Deleuze encuentra un tipo de imagen que estaría relacionada a un mundo de entes gaseosos, es decir, que se hallaría en contacto directo con el plano de immanencia. “La universal variación, la universal interacción (la modulación) es ya lo que Cézanne llamaba el mundo anterior al hombre, ‘alba de nosotros mismos’, ‘caos irisado’, ‘virginidad del mundo’. No ha de sorprender el que tengamos que construirlo, puesto que solo se da al ojo que no tenemos” (Deleuze, 1984: 122). Es el mundo de lo intenso, ya ni siquiera de los centros de indeterminación: un mundo molecular ligado al fotograma, al que accederíamos a través de la cámara y de la mediación técnica dado que nuestro ojo solo puede darnos percepciones parciales: no podemos avanzar más allá –o más acá– del mundo de los sólidos.

En este sentido, podríamos entender que una de las tareas de las imágenes que se muestran en el cortometraje de Rivers, es destruir el mundo de los sólidos para acceder al mundo de los líquidos o de los gaseosos.

IV. Estratos fantasma

Hay un mediometrage de Ben Rivers que creo que puede darnos ciertas nociones para complejizar nuestro análisis. En *Ghost Strata* (2019) asistimos a un itinerario, un tour a través del tiempo y el espacio: como si fuera una bitácora audiovisual, seguimos a

Rivers en el transcurso de un año desde enero hasta diciembre a través de dibujos, textos, imágenes y lugares. Uno de los testimonios más interesantes es el de Jan Zalasiewicz, un geólogo que explica qué son los ghost strata o estratos fantasmas. Con su cámara en mano, Rivers nos muestra una especie de cueva, una depresión del terreno en donde encontramos cientos de líneas en las paredes. Esas líneas, nos cuenta Zalasiewicz, son las marcas de inundaciones, de terremotos, de desfasajes en el territorio o de movimientos de la tierra. Explica que esas marcas nos hablan y están todavía presentes no solo en un sentido simbólico sino más bien material, mientras hace un gesto con su mano marcando el lugar donde la tierra cambia de color desde un marrón claro a uno más oscuro. Esos estratos nos atraviesan, dice, estamos cubiertos de estratos fantasmas.

Ahora bien, lo curioso es que mientras el geólogo habla, Rivers realiza un movimiento circular con la cámara que nos da un plano panorámico y continuo a través de la caverna, mostrando así a Zalasiewicz solamente al principio y al final de esa larga toma. Diríase entonces que se trata de un típico caso de plano secuencia, una imagen sujeta a una operación perceptivo-subjetiva tal y como vinimos describiéndola en la producción cinematográfica clásica. Sí y no.

Es cierto, la cámara pareciera limitarse a realizar una operación encuadrante tal como el cine nos lo ha enseñado a través de su pedagogía óptica, nos presenta esos estratos espectrales a través de su presencia, tergiversando todo lo que el geólogo nos está diciendo acerca de ellos. Pero a pesar de todo, lo que vemos es otra cosa, las imágenes que la cámara nos muestra no son elementos menores. Por un lado, la perspectiva de la cámara es explícitamente asumida como la de Rivers: es él quien realiza este itinerario, es él la voz en off que escuchamos en casi toda la película. La cámara siempre se identifica con este sujeto individual que es “Ben Rivers, el cineasta que está haciendo esta película” y no un sujeto universal y ficticio, lo que acrecentaría aún más su aspecto humanista; pero por otro lado, la cámara pareciera transformarse en un medio para que los estratos aparezcan, casi como si fuera un “proyector de la materia”, un mero intermediario. La imagen tiene la presunción de mostrarnos todas esas otras parcialidades de la caverna que nuestro ser-pantalla-negra no puede abarcar. La toma es lenta y, como espectadores, nos fuerza a reparar en la pared estriada por el tiempo y los movimientos tectónicos: no se trata del contenido de la imagen –porque su contenido es ciertamente monótono– sino de lo que esa imagen habilita, lo que surge de ella. La visión foveal se distorsiona en una visión borrosa, que impide hacer foco en un elemento determinado: lo que se logra es un continuum visual, más parecido a una ejemplificación audiovisual del plano de inmanencia deleuziano o del desierto, como también lo llama en *¿Qué es la filosofía?* “El plano es como un desierto que los conceptos pueblan sin compartimentarlo [...]. De todos modos, la filosofía sitúa como prefilosófica, o incluso como no filosófica, la potencia de un Uno-Todo como un desierto moviente que los conceptos vienen a poblar” (Deleuze, Guattari, 1997: 40-41, 45). La división entre figura y fondo se vuelve una sola mancha marrón uniforme. La cámara se retira y, lejos de transformar lo filmado en un sistema cerrado, nos ofrece un plano de entidades que circulan y, como diría Jan Zalasiewicz, nos hablan y nos atraviesan, aunque efectivamente no estén en la imagen. Ese tipo de espectralidad estética es la que desarrolla la imagen no-clásica y, a través de su movimiento, pareciera horadar el camino hacia una cinematografía de lo gaseoso o de lo desértico, una imagen que busca alejarse del mimetismo humanista que la estética correlacionista de la imagen cinematográfica clásica propugna. Una imagen que, en consecuencia, podríamos llamar imagen-estrato y que, lejos de pertenecer a una estética correlacionista como la del cine clásico, se ubica dentro de una estética tectónica, material, intensa.

Podríamos decir entonces que este proceso tiene que ver con lo que las imágenes muestran, pero está menos relacionado con lo que se muestra que con el cómo se muestra. Es cierto que, como dijimos anteriormente, la imagen cinematográfica en su sentido clásico funciona como el producto de una conciencia-cámara: pone a sus objetos delante de sí para dotarlos de existencia al mismo tiempo que los descubre como delimitados por su propio elemento fundamental, el encuadre. Una imagen clásica –a diferencia de una imagen vitalista o televisiva– siempre será una imagen encuadrada y, en consecuencia, tendrá una enorme facilidad para subsumirse a las lógicas de una producción correlacionista de imágenes, tales como el plano secuencia o el plano-contraplano. Pero hay otro tipo de imágenes –otras configuraciones– que ponen en jaque dichas lógicas y que, aunque no las reviertan por completo, no se dejan reducir al trabajo de un sujeto-cámara.

Siguiendo a Deleuze, podríamos entenderlas como imágenes estratificadas, imágenes que dejan ver los “cimientos”, esa “virginidad del mundo” de la que hablaba Cézanne.

Es como si, habiéndose retirado la palabra de la imagen para devenir acto fundador, la imagen por su lado, hiciera subir los basamentos del espacio, los ‘cimientos’, esas potencias mudas anteriores o posteriores a la palabra. Anteriores o posteriores a los hombres. La imagen visual se torna ‘arqueológica, estratificada, tectónica’. No es que se nos remita a la prehistoria (hay una arqueología del presente), sino a las capas desiertas de nuestro tiempo que sepultan a nuestros propios fantasmas, a las capas lacunares que se yuxtaponen según orientaciones y conexiones variables (Deleuze, 1985: 322).

Encuentro que las imágenes-estrato de Rivers pertenecen a ese orden: imágenes que nos comunican con un adentro más profundo de lo visual y que, a través de la técnica, nos fuerzan a ver lo que de otro modo hubiera permanecido latente.

Es cierto, mientras entendamos el trabajo del encuadre de esta manera, gran parte del cine está y estará destinado a ser siempre un arte humanista. Pero el análisis de este tipo de imágenes cinematográficas que se despojan de su clasismo en el interior mismo del cine –devengan líquidas, gaseosas, vitalistas o tectónicas– nos permite indagar en formas de representación que ya no dependerían en modo alguno de un sujeto-cámara que dé cuenta de ese sentimiento estético, sino que habilitarían la producción de una estética que, siguiendo a la imagen estratificada deleuziana, podríamos llamar tectónica, en tanto está basada, contrariamente, en la relación entre el fílmico y lo real tomada en su dimensión material, habilitando la agencia de los existentes no humanos, extra-cinematográficos, desencuadrados –esto es, ya no representados a través de percepciones parciales–. La estética tectónica sería la propedéutica para una crítica de la imaginación estética del encuadre; es, tal vez, el primer paso hacia el desencuadre de las imágenes.

Bibliografía:

- » Aumont, J. (2019). *La imagen*. Buenos Aires: La marca.
- » Benjamin, W. (2016). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- » Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- » Cronk, J. (2020). Sculpting in Time: Ben Rivers on "Ghost Strata" and "Now, at Last!". En *Mubi Notebook*. Recuperado de <https://mubi.com/es/notebook/posts/sculpting-in-time-ben-rivers-on-ghost-strata-and-now-at-last>
- » Deleuze, G. (2017). *Cine 1: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- » Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- » Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- » Deleuze, G. Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Anagrama.
- » Farocki, H. (2014). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra.
- » Gutiérrez, E. (2010). *Cine y percepción de lo real. Estudios críticos*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- » Schwarzböck, S. (2017). *Los monstruos más fríos*. Buenos Aires: Mardulce.
- » Sicinski, M. (2010). On the outskirts with Ben Rivers. En *Cinema Scope Nro. 43*. Recuperado de <https://cinema-scope.com/features/features-listen-to-britain-on-the-outskirts-with-ben-rivers/>
- » Simondon, G. (2014). *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus.

