



El cine, el ojo y el espíritu*

CINEMA, EYE AND MIND

O CINEMA, O OLHO E O ESPÍRITO

Juan David Cárdenas**

Fecha de recepción: 16 DE DICIEMBRE DE 2009 | Fecha de aceptación: 19 DE MARZO DE 2010.

Encuentre este artículo en <http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/artes/cuadernos/index.html>

Resumen

Por lo general, al ver una fotografía, no captamos más que una simple imagen. Pero, si atendemos la naturaleza técnica del dispositivo fotográfico, podremos reconocer una gran cantidad de nuevas posibilidades de búsqueda en ambos campos. Es decir, la fotografía y el cine son artes técnicas, lo que significa, artes modernos.

El presente artículo intenta establecer las posibilidades espirituales y estéticas de un arte técnico como el cine. En suma, aunque suene contradictorio, atender a la naturaleza técnica del cine nos hará posible reconocer un panorama amplio pero inexplorado de sus posibilidades como arte.

Palabras clave: cine, fotografía, arte moderno, ontología técnica de la imagen.

Palabras clave descriptor: Arte óptico, fotografía cinematográfica, percepción visual, arte moderno.

Abstract

Usually we can't see in a photograph and in a film anything than a simple image. But, if we attend the technical nature of this kind of pictures, we'll be able to recognize a lot of new possibilities for experimentation in both arts. In other words, cinema and photography are modern arts as technical arts.

This article points to establish the spiritual and aesthetic possibilities of a technical art like cinema. In short, though it sounds contradictory, to attend to the technical nature of cinema will allow us to find a wide but unexplored panorama of its possibilities as art.

* Artículo de investigación.

** Profesor de las Facultades de Comunicación y Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana, y de la Universidad Nacional de Colombia. Realizador de cine y televisión. Magister en Filosofía. juandavidcardenas@hotmail.com.

Key words: Cinema, Photography, Modern Art, Technical Ontology of Image.

Key Words Plus: Optic Art, Cinematographic Photography, Visual Perception, Modernism Art.

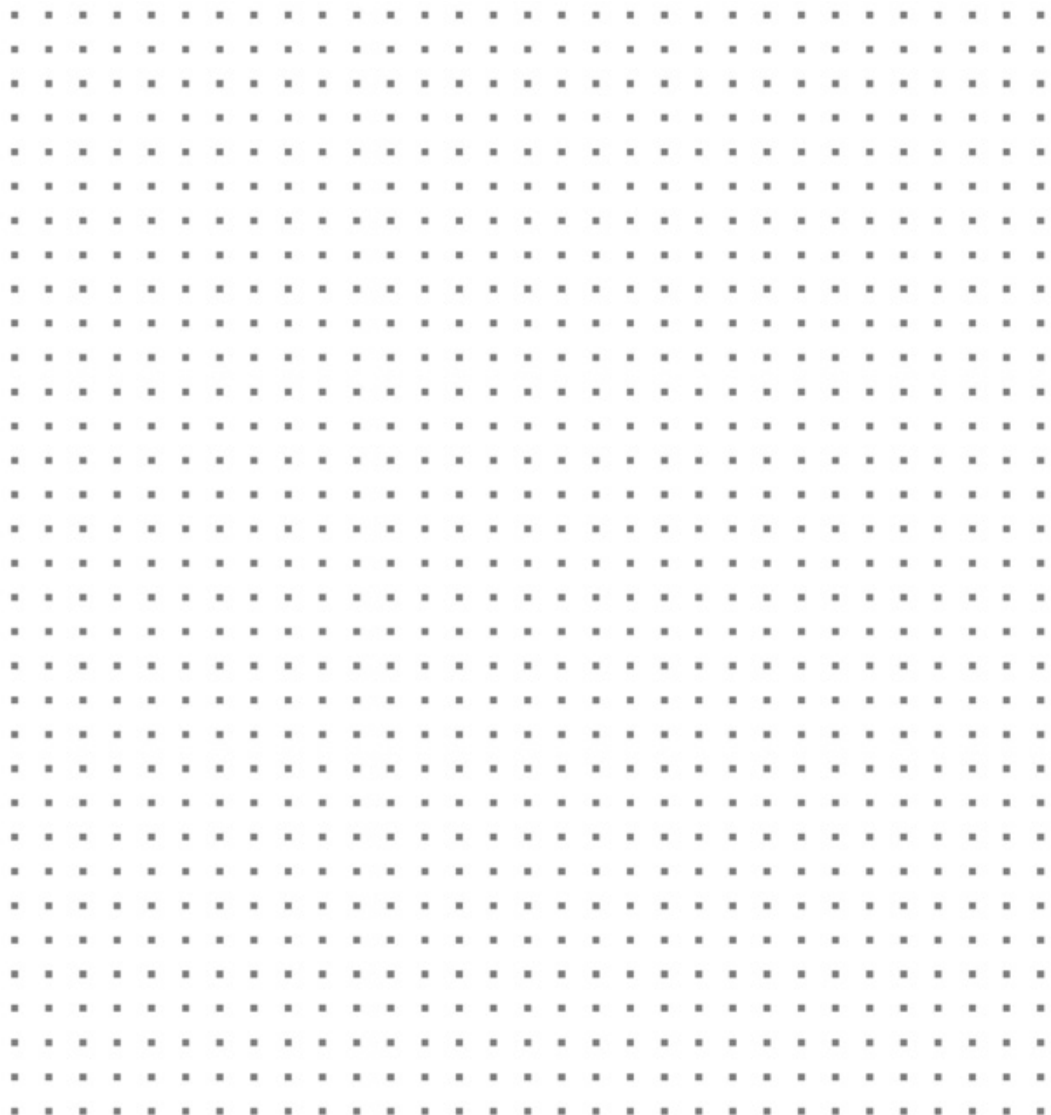
Resumo

Em geral, ao ver uma fotografia, não captamos mais que uma simple imagem. Mas, se atendermos a natureza técnica do dispositivo fotográfico, poderemos reconhecer uma grande cantidade de novas possibilidades de busca em ambos campos. Ou seja, a fotografia e o cinema são artes técnicas, o que significa, artes modernas.

O presente artigo tenta estabelecer as possibilidades espirituais e estéticas de uma arte técnica como o cinema. Em suma, apesar de soar contraditorio, atender à natureza técnica do cinema fará possível reconhecer um panorama amplo mas inexplorado de suas possibilidades como arte.

Palavras-chave: cinema, fotografia, arte moderna, ontologia técnica da imagem.

Palavras chave descritor: Arte óptica, Fotografia cinematográfica, Percepção Visual, Arte Moderna.



Aunque es usual asociar el componente experimental de la ciencia moderna con el éxito histórico que significó su establecimiento como modelo del pensamiento desde el siglo XVII, hay aún aspectos de este componente que permanecen en la oscuridad. Se mantiene todavía en la penumbra un conjunto de rasgos de la ciencia experimental y, más precisamente, del experimento científico, que servirían para hacer aún mayor claridad sobre la contundencia con la que se impuso esta manera de pensar desde la modernidad temprana hasta nuestros días. Aquí, nos concentraremos en el elemento lúdico indisociable de la práctica experimental, lo que nos arrojará luces sobre las posibilidades técnicas y, sobretodo, estéticas del cine.

En su artículo “El experimento como espectáculo”, Robien E. Rider (1990) nos ofrece un abordaje inusual pero refrescante al asunto del experimento científico en la naciente ciencia moderna. Señala que, aunque evidentemente la ciencia experimental cimenta sus raíces sobre la necesidad de superar la magia natural propia de la práctica precientífica del Renacimiento, hay más hilos comunicantes entre ambas de lo que al científico moderno le gustaría aceptar. El mago renacentista y el científico experimental moderno no son tan antagónicos, por lo menos en lo que respecta a su relación con el experimento. Ambos acuden a las fuerzas de la naturaleza en busca de novedosos efectos. Tanto el mago como el científico reconocen los poderes ocultos de la naturaleza con el fin de apropiárselos siempre con miras a producir efectos prodigiosos y visiones inusuales. Es decir, los dos tienen el poder de conducir a la naturaleza para que nos muestre la magia que se esconde bajo sus fenómenos más evidentes. De allí el poder lúdico y hasta pedagógico del experimento. Hay una magia, un poder seductor, del experimento como aquel mecanismo por el que la naturaleza nos muestra lo que habitualmente oculta. Bien sea bajo la concepción causal de una naturaleza que procede por las leyes que sólo el científico conoce, o de acuerdo con el imaginario de una naturaleza oscura que revela sus secretos al mago que asombra por procedimientos que rayan en el milagro, tanto uno como otro tiene el poder de transformar a la naturaleza en lo que ella usualmente no es. Esto, gracias a las fuerzas mismas que habitan en el mundo. El científico y el mago ven aquello que aunque está allí, es invisible a nuestra mirada inexperta. En el experimento, a la vez que en la magia, la actividad de la naturaleza hace visible las fuerzas extraordinarias que usualmente pasan desapercibidas para el ojo. Y es justo en esta zona gris, entre la ciencia y la magia, entre la técnica y el arte, que el cine asienta su poder.

Recordemos cuánto debe el cine en sus orígenes a la búsqueda científica de una síntesis del movimiento. Primero, claro, soportado todo en el ingenioso invento compartido entre Daguerre y Niepce que permitía captar imágenes del mundo por medio del efecto de la luz sobre una placa fotosensible: la fotografía. Y, añadido a esto, los intentos por ofrecer una descomposición lo suficientemente rigurosa del movimiento como para dar con una síntesis científica de su dinámica. Muybridge, Marey y Eastman, todos ellos empeñados en un mismo sentido, a saber, construir un dispositivo técnico lo suficientemente ingenioso como para ofrecernos la perfecta fragmentación del movimiento en unidades uniformes. Al igual que en los ejercicios mentales que hace el físico al descomponer el movimiento, estos investigadores apuntan a la fragmentación

real, ya no mental, del movimiento de los cuerpos. Es decir, no buscaban otra cosa que la descomposición real del movimiento que la física moderna ya había logrado sobre el papel. El cine, como soporte técnico, consumaría el análisis del movimiento cuyos antecedentes más eminentes son, con seguridad, Descartes, Galileo y Newton.

En una clara conciencia de esta deuda que el cine tiene con la ciencia, André Bazin (2006), en su "Ontología de la imagen fotográfica", parte de la naturaleza técnica del cine y de la fotografía para establecer su campo de eficacia como artes. El cine, como dispositivo puramente mecánico –fotoquímico– de obtención de las imágenes, encontraría en esta condición técnica el material para alcanzar las posibilidades de su más alto destino estético. La fotografía y el cine gozan –dice Bazin– de la ausencia de intervención subjetiva en la obtención de sus imágenes. Quien toma la imagen es la cámara, el dispositivo técnico, y sólo en segunda instancia interviene la subjetividad de un agente espiritual.

Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable. Quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre. (Bazin, 2006, p. 28).

A diferencia de la pintura, el cine es un mecanismo automático de obtención de imágenes según un riguroso automatismo mecánico. Es el primer arte de las imágenes que se funda sobre la ausencia del hombre, esto es, sobre el automatismo mecánico de un dispositivo no-humano de producción de imágenes. En suma, por primera vez –dice Bazin de nuevo– entre el mundo y sus imágenes, no se interpone un hombre, sino un objeto, una máquina, la cámara.

De acuerdo con esto, las imágenes fotográficas y cinematográficas se nos ofrecen como *documentos* del mundo, a diferencia de una pintura que de inmediato revela la mediación subjetiva de un hombre como principio de producción de la imagen. Con la fotografía y el cine, puede reducirse el tamaño de los objetos y alterarse los colores, pero esto jamás significa una pérdida de su valor documental. De allí que una foto o una secuencia audiovisual puedan tener carácter probatorio en un juicio, pues su contenido pertenece al mundo como efecto causal de un proceso deterministamente mecánico. Para plantear el asunto en los términos de la tipología pierceana de los signos, el cine y la fotografía nos ofrecen índices. La presentación breve de Régis Debray sobre la teoría de los signos de Peirce nos puede resultar útil:

Una foto no es un símbolo, como una palabra; ni un icono, como un cuadro. Es un índice. No corresponde a una intención, sino a un efecto mecánico, a la captura de una irradiación lumínica. Un índice es un signo realmente afectado por el objeto. (Debray, 1995, p. 29)

La relación entre el mundo y la imagen fotográfica y cinematográfica no es arbitraria ni convencional¹. De manera muy diferente, hay una contigüidad causal entre la imagen indicial y el mundo. Todo esto al modo de un síntoma que indica la enfermedad por relación causal. En cierto sentido, el estornudo pertenece a la enfermedad como la imagen

fotográfica al mundo. Y, en consecuencia, por la proximidad causal entre el índice y su objeto, aquel, el índice, no habla del mundo, sino que más bien hace parte de él. O, mejor, dicho con otro ejemplo, así como el humo no indica al fuego por convención, el cine no simboliza al mundo.

Y es justo por esto, por el carácter puramente técnico de la fotografía –y posteriormente del cine– que resultó tan problemática su aceptación original como soporte artístico. El uso original de la fotografía la encasilló en el estrecho marco de la anécdota como recordatorio o en el de la estrategia comunicativa de las páginas de prensa. Sin embargo, la fotografía intentaría elevarse en dignidad al apuntar al estatuto de arte. Paradoja aparentemente insuperable la de un arte técnico, la de un arte no espiritual ni subjetivo. Al respecto, son famosos los reproches de Baudelaire a la fotografía como práctica artística. Para el poeta, la esencia del arte radica en su carácter simbólico e imaginativo, por lo cual sería un despropósito concebir siquiera como posible la dimensión artística de un frío dispositivo mecánico privado de humanidad y sensibilidad simbólica. Es decir, a los ojos de Baudelaire, la fotografía, desde su base técnica, sufre por la carencia de una vida espiritual que le permita elevarse como arte. Entre la máquina y el arte, para el autor de *Las flores del mal*, no hay posible reconciliación. De un lado, el dispositivo y, del otro, el espíritu.

Sin embargo, en un giro maravilloso, Bazin produce un salto del pensamiento. Para el teórico francés, lo que inicialmente parece una carencia resulta ser, por el contrario, una altísima potencia poética. Él eleva al cine por encima de su anecdótico carácter documental y comunicativo para hacer visible algo infinitamente más potente en él. La naturaleza técnica del cine y la fotografía no entrañan la base de su fracaso como artes, sino que, por el contrario, esta condición les otorga una singularidad estética de altísima categoría. En sus palabras, Bazin lo expresa así:

Sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor. (Bazin, 2006, p. 29)

La consecuencia inmediata de la búsqueda científica produce el soporte documental más preciso, pero, por ese mismo carácter documental, tal soporte ofrece proyectarse más allá del craso realismo psicológico que se satisface con la reduplicación del mundo en las imágenes al abrir un nuevo espacio de contemplación de lo que nuestra mirada ordinaria pasa por alto por familiaridad o por desatención. Los dispositivos fotográficos y cinematográficos tienen el poder de regresarnos al mundo, pero ya no en la actitud combativa e instrumental de la vida ordinaria, sino que, por la espontaneidad de sus mecanismos, tienen el poder de liberar a la imagen de la intencionalidad con que nuestro espíritu aborda la realidad. El cine, en su espontaneidad mecánica, puede captar y, a la vez, hacernos visible lo que nuestro ojo desatento suele dejar pasar. Pero no se trata de que alcance un mayor nivel de verdad sobre lo real. Más bien, el cine nos hace posible una visión del mundo más potente, más atenta y por tanto enriquecida. En el cine, así como en un experimento, las leyes mecánicas del dispositivo hacen lo suyo, pero, a la

vez, como en la magia o en la alquimia, permiten la aparición de la maravilla al interior de la naturaleza misma. En todos ellos, un cierto dispositivo tiene el poder de expresar la magia que en el mundo habita y que nuestros ojos analfabetos no sabían apreciar.

La experiencia de Walter Benjamin a propósito del libro de fotografías botánicas de Karl Blossfeldt resulta valiosa en el contexto de esta discusión. Para el filósofo alemán, la reserva en palabras y sugerencias simbólicas de la obra fotográfica no representa una limitación poética. Más bien, debido a ello y al derroche de imágenes tan silenciosas como poderosas, el libro que se limita a ofrecer una serie de fotografías cercanas de flores diversas tiene el poder de brindarnos un objeto intenso para la experiencia visual. La técnica fotográfica abre un camino para la mirada que nos obliga a aceptar nuestra ignorancia visual. En la fotografía, despierta lo que nuestro ojo jamás alcanzaría siquiera a concebir como su asunto. Benjamin describe lo que ocurre con el ojo ante la fotografía ampliada de los detalles de las flores con estas palabras:

Estas fotografías abren en la existencia de las plantas todo un insospechado tesoro de analogías y formas, hazañas que sólo la fotografía puede llevar a cabo. Pues se necesita una ampliación vigorosa para que sus formas se despojen del velo que nuestra pereza ha echado sobre ellas. (2008, p. 12)

Con la fotografía y su poder mecánico de ampliación, nuestra mirada aprende a ver, se ejercita para liberarse de su pereza habitual. Con ella, alcanzamos una “nueva objetividad”, más intensa. El frío y mecánico dispositivo fotográfico es un ojo más delicado que el humano. De eso se trata el poder poético del arte fotográfico. Sólo por ello, por su espontaneidad mecánica, la fotografía ampliada de las flores nos ofrece la “formas estilísticas” que gobiernan el mundo vegetal. De nuevo, en los términos de Benjamín, este es el panorama que se abre tanto al ojo como al espíritu en esta serie fotográfica:

En el báculo episcopal trazado por un manojito de helechos, en la espuela de caballero y en la flor de la saxífraga se detecta cierto prejuicio a favor de lo gótico. Junto a ellas, en la planta llamada cola de caballo surgen primitivas formas de columnas; árboles totémicos en los brotes de castaños y arcos, ampliados diez veces; y el brote de una hierba conocida como herradura se despliega igual que el cuerpo de una inspiradora bailarina. (Benjamin, 2008, p. 13)

El salto de imaginación del vegetal a la arquitectura, la analogía entre la naturaleza y la bailarina, hechos posibles por el mecanismo inhumano de un dispositivo mecánico. Con la cámara, nos hemos hecho un nuevo ojo y, con ello, un nuevo espíritu.

Ahora, para apreciar un ejemplo cinematográfico, vale la pena tener en cuenta en este punto la obra de Vertov. El entusiasmo de este cineasta por el novedoso dispositivo que significaba el cine no se deja reducir al simple entusiasmo del adepto al futurismo que se embelesa con la tecnología de punta. Para Vertov, el mecanismo automático de la cámara tiene el poder de explorar el mundo visible que el ojo desnudo del ser humano no puede ver. Parece que el lente sirve de ojo sobrehumano del hombre o, mejor, la cinematografía sería el medio por el cual este podría remontarse por encima de sí hasta

alcanzar su sobrehumanidad a través de la mirada. La cámara puede captar y, a la vez, hacer visible para el ser humano la vida entera del mundo, la vida que palpita en los individuos y sus acciones, pero que también despunta en la arquitectura, en las calles y hasta en los más inhóspitos paisajes. El cine, como el microscopio que revela la vida minúscula que nuestro ojo ignora, nos puede hacer visible la intensidad vital que habita en el mundo y que nuestro espíritu ordinario, habituado a servirse meramente de las cosas, está impedido a captar en su actitud siempre pueril. El cine puede, para Vertov, materializar en imágenes la perpetua interacción de las cosas que no se detiene ni en la más apacible quietud. Ahora, no sólo vemos mejor las cosas como en la fotografía, sino que, además, en el cine, podemos captar la vida que las habita, la cuota de tiempo que silencioso se estremece en su vientre. Las máquinas rebosan de vida tanto como el asfalto de las calles o como el miserable que recibe el golpe del sol que lo despierta. Sólo el cine, por la impasibilidad de su lente, por su naturaleza técnica, logra esto. La materia, la carne, la piedra, todas ellas viven ante el lente, posan para él como incesante movimiento que el ojo humano acalla con su vulgar comportamiento desatento. De allí, el deseo de Vertov, en su ampliamente conocida obra *El hombre de la cámara*, de 1929, de subir la cámara al automóvil, sobre el caballo, al punto último del edificio más alto, pero, a la vez, de arrastrarla sobre el piso, de ubicarla por doquier, al derecho y al revés.

Pero estos procedimientos no son trucos o falseamientos espectaculares. Por el contrario, en su austeridad, el cine expresa sus posibilidades artísticas más significativas. Tras la inercia y la inanidad que captan el ojo y el espíritu, la cámara encuentra la luz de una vida inorgánica que es la vida misma del universo, esto es, el tiempo.

Resulta entonces extraño el obstinado deseo de ciertos cineastas de las primeras décadas del siglo pasado que apuntan a lograr el ballet mecánico en el cine. Su obsesión por el cine como arte del movimiento los conduce a buscar la forma de obtener el más perfecto ballet: el de la máquina a través de la máquina, el ballet mecánico. Nos referimos acá a autores tales como Leger, Gance y Epstein, entre otros. De lo que se trata el cine para ellos no es de otra cosa que de intensificar el movimiento mecánico de los cuerpos para expresar la musicalidad de la danza que entre ellos resuena. El cine sería el arte del bailarín, de los cuerpos que danzan y de las máquinas coreográficas. Pero, su búsqueda derivó en un arte abstracto, como les reprocharía Artaud. Su búsqueda del movimiento como danza, de un mundo del baile, los condujo a la abstracción geométrica de figuras que se encadenan en movimientos sofisticados en una epilepsia visual de las figuras, incapaz de afectar al espíritu. La búsqueda del movimiento puramente visual terminó por aniquilar al cine en una inocua musicalidad indeterminada de la materia. Ellos no supieron que el cine desde sus orígenes ya lo era, que era de antemano ese gran ballet mecánico al que apuntaban. Su purismo plástico y geométrico los cegó. El ballet estaba ante ellos, pero no lo supieron apreciar. La mecánica de los movimientos estaba ya ganada, de antemano, por la técnica cinematográfica. Hay allí, desde la primera toma de la historia, el potencial de un intenso automatismo vital y espiritual. Cuando el tren llega a la estación en la famosa imagen cinematográfica de los Lumière ya se ha realizado el ballet que estos autores buscaban pero que no habían sido aptos para ver (*La llegada del tren a la estación*, 1895). Y lo mejor: esta ganancia significaba, simultáneamente, la

conversión del mundo mismo en ese maravilloso escenario de danzas y festines móviles. Las calles, los seres humanos y animales, las plantas y hasta los minerales, todos hechos danzarines a través del lente. Así como para el pitagorismo todo es música, para el ojo del lente todo puede llegar a ser incansable y excesivo baile. El cine es un pitagorismo de la técnica. Y no por falseamiento, sino, por lo contrario, por la pura austeridad de la contemplación. Así que finalmente el problema no es el del respeto al modelo de la naturaleza, sino más bien el de su enriquecimiento. De acuerdo con esto, el cine no imita al mundo, por el contrario, lo enriquece, lo lleva hasta su exceso como imagen y movimiento. Dispositivo técnico que aunque nos ofrece el mundo en su pálida operatividad física, puede ofrecernos aún más sin añadir nada.

Hemos visto, entonces, hasta el momento, cómo la naturaleza técnica de los dispositivos fotográfico y cinematográfico soporta las posibilidades de ellos en cuanto medios artísticos. Medios que entrañan una nueva ontología del arte. Una ontología técnica, no espiritual ni subjetiva de la imagen. Adicionalmente, hemos intentado hacer patente de qué manera, a pesar de este carácter mecánico, el cine no se satisface con la mera reproducción o representación del mundo en la imagen, sino que, por ello mismo, por la imperturbabilidad del mecanismo, el mundo mismo se intensifica como imagen ante nuestros ojos. Así, la técnica de la imagen, lejos de imitar, nos *hace ver, instala mirada y hace naturaleza*, como la *naturaleza naturante* spinocista. No obstante, aún no hemos extraído todas las consecuencias resultantes de esta nueva ontología técnica de la imagen. Hay un rasgo más que significa un vuelco radical en nuestra relación con la imagen y el mundo del que ella es efecto lumínico. Vuelco radical como la transvaloración de los valores nietzscheana.

Como señala Régis Debray: “Una foto lleva consigo algo irreductible al mundo del sentido. Pertenece fundamentalmente al orden de lo real y no al orden de los signos” (1995, p. 30). Dado que el signo fotográfico opera fundamentalmente como índice, como síntoma de una serie causal de relaciones, no goza de ninguna estabilidad semántica, sino que, por el contrario, se caracteriza por una cierta errancia como signo. Una foto de la casa no simboliza la casa ni dice nada de ella, más bien nos la presenta como imagen. De ahí la urgencia del pie de foto en la prensa o del comentario que acompaña las imágenes transmitidas en los noticieros. Estas estrategias comunicacionales no tienen otro fin que el de hacer controlable un signo que se ha liberado de la estabilidad hermenéutica de la que goza el símbolo. El índice fotográfico es un signo salvaje, huidizo en su significado. La fotografía no habla del mundo ni ofrece una síntesis simbólica de él, la fotografía pertenece al mundo. La fotografía nos ofrece una presencia más que un sentido. El diagnóstico de Jean-Marie Schaeffer a propósito de la fotografía es el siguiente:

Cuando el signo fotográfico se desolidariza del entorno comunicacional en el cual circula, se convierte en un signo perfectamente errático y que no obstante conserva todo su poder semiótico. (1990, p. 77)

Pensemos en el caso de la fotografía de recuerdo por fuera de su circuito familiar de circulación: el rostro, el espacio y los trajes pierden todo valor para el observador ocasional. Por el contrario, para aquel que reconoce el rostro de sus familiares, la foto está

cargada de valor semántico, de recuerdos y emociones. De tal forma que sólo en ciertas circunstancias de sobrecodificación muy específicas el signo indicial de la fotografía y el cine puede operar con eficacia semántica. De lo contrario, la imagen se hace huidiza en lo relativo a su contenido de significación. “El signo fotográfico sigue siendo en gran parte un signo salvaje, intermitente: signo (eventualmente) para el fotógrafo, después signo, siempre diferente e inédito, para cada receptor” (Schaeffer, 1990, p. 77). Sólo en el estereotipo fotográfico, como en el caso de la imagen de las estrellas de cine y de rock, en las postales fotográficas o en cierto tipo de imagen publicitaria, la fotografía y la imagen cinematográfica gozan de una cierta estabilidad semántica. En el resto de los casos, el signo indicial del mecanismo fotográfico y cinematográfico se hace precario. Este tipo de imágenes no simbólicas, mecánicas, gozan de un déficit, de una indeterminación semántica que las hace inestables en tanto que signos.

Pero, de nuevo, esta precariedad que podría significar en principio una deficiencia estética puede ser, por el contrario, una virtud poética del cine y la fotografía. Penetrar de nuevo la obra de André Bazin nos puede servir para aclarar este punto. Él insiste que el respeto por el realismo cinematográfico que evade toda simbología connotada dentro del film le permitiría a la obra ofrecernos una experiencia estética particularmente interesante. O, dicho en los términos anteriores, al prescindir de la irrupción simbólica y metafórica en las obras cinematográficas, los films están en condiciones de abrirnos a la compleja experiencia de una realidad problemática, errática, difusa y, sin embargo, estéticamente poderosa. En su segundo volumen de los estudios sobre el cine, Deleuze lo resume así:

Contra quienes defendían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales estéticos. Se trataba para él de una forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real, sino que se apuntaba a él. (2005, p. 11)

Cierto uso del soporte cinematográfico que se apega a su naturaleza indicial, esto es, que explora poéticamente su precariedad semántica, tiene el poder de subvertir nuestra ontología del arte. Ya no se trata de un arte hermenéutico, un arte de la obra total y significante, sino más bien de un arte sin cerramiento significante. Schaeffer lo formula así para el caso de la fotografía, pero, siguiendo a Bazin, lo extendemos al arte cinematográfico:

Esta precariedad del arte fotográfico es la que lo coloca en una situación falsa con respecto al pensamiento estético dominante (...) Tal estética admite como verdad de evidencia que una actividad sólo puede llegar a ser arte con la condición de producir objetos hermenéuticos y de ser regentada por el lenguaje. (Schaeffer, 1990, p. 119)

La especificidad técnica de las artes técnicas a las que nos hemos venido refiriendo las hace privilegiadas para favorecer una estética de la deflación simbólica y de la incertidumbre significante.

Y, por esto mismo, por su naturaleza técnica y documental y la indeterminación significativa que esto representa, el cine puede ser definitivamente un antiidealismo. El cine es, desde su base técnica, antiépico, prosaico. En su imagen, el mundo aparece sin sublimaciones simbólicas, tan sólo aparece en su descarnada brutalidad física y, en consecuencia, en la belleza de su facticidad. Para él, el mundo es, en su modestia, suficiente, sin añadidos simbólicos ni metáforas totalizantes. Mientras la religión y la filosofía no cesan de buscar el suplemento que explique este mar de suplicios, el cine tiene la facultad de profanar esta actitud. Es técnicamente el soporte de la profanación, del más alto ateísmo, ateísmo que sólo cree en este mundo y se aferra como el único posible y, peor aún, como el único deseable. A través del cine y la fotografía, nuestro ojo se encuentra en condiciones de volver la mirada al mundo liberándolo de nuestros vicios cotidianos para ofrecerlo a nuestra contemplación maravillada. Como lo afirma Deleuze sobre la relación entre la mirada en el cine y el amor por lo observado: “sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye” (2005, 229). El cine lo posee todo para fundar sobre sí una estética de la crueldad. Un *amor fati* como apego al mundo sin suplementos, sin sentidos generales ni justificaciones trascendentes. Apego técnico a la realidad en su borrosidad significativa. A la famosa expresión del medioevo que afirma la fe frente al absurdo, “creo porque absurdo”, el cine responde: “amo porque indeterminado”. A la indigestión que el teólogo y el racionalista sienten con el mundo que se les ofrece a los sentidos, el cine responde con una refinada y silenciosa rítmica de las imágenes, los cuerpos y las almas que el lente en su automatismo capta para nuestro amor en la contemplación de lo que sin vergüenza dejamos escapar en nuestra vida ordinaria. La expresión más justa de este amor en la indeterminación de las apariencias la formula André Bazin con la delicadeza que caracteriza su obra: “la fotografía –y en este caso también el cine– nos permite admirar en su reproducción el original que nuestros ojos no habrían sabido amar” (2006, 30). En esto consiste la última potencia de su carácter documental, incluso en la ficción.

Ahora bien, aunque el cine tenga estas facultades, no quiere decir que las utilice. Así como Heidegger anuncia que la capacidad del hombre de pensar no indica que aún haya pensado, podemos decir que lo mismo ocurre con el cine. Aunque en él estén las potencias que permiten elevar al mundo, sin añadiduras arbitrarias, al mágico nivel de la coreografía circense, esto no quiere decir que aún entendamos de qué se trata. El que podamos ver no quiere decir que alguna vez lo hayamos hecho en sentido propio o que tan siquiera entendamos de qué se trata.

NOTAS

- 1 Debemos tener en cuenta que, en su texto, Debray pone un énfasis casi excluyente entre el índice y las demás formas del signo. Sin embargo, vale llamar la atención, como lo hace Phillipe Dubois (1986) en su texto dedicado a la fotografía, que la fotografía también involucra elementos simbólicos e icónicos relativos, por ejemplo, a la elección del encuadre, de los vestuarios y decorados o al uso de ciertos lentes o filtros. De esta forma, no se puede desconocer un amplio juego de usos que reinstalan a la fotografía dentro de la vida

histórica de nuestras sociedades modernas. No obstante, todo ello se hace posible por la nueva disposición técnica de los mecanismos fotográficos. La fotografía es, así, un objeto tan social como a la vez mecánico, tan simbólico e icónico como indicial.

REFERENCIAS

- Bazin, André. "Ontología de la imagen fotográfica". En *¿Qué es el cine?* pp 233-32, Madrid: Rialp, 2006.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Debray, Régis. *El estado seductor*. Buenos Aires: Manantial, 1995.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Robien, E. Rider. "El experimento como espectáculo", en *La ciencia y su público*, pp 113-146, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra, 1990.

Cómo citar este artículo:

Cárdenas, Juan David. "El cine, el ojo y el espíritu". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5 (2), 93-103, 2010.