

La construcción de la mirada. Sobre imagen y técnica, texto publicado en el libro *Simposio Internacional nuevos medios y realidad socio cultural en la creación audiovisual contemporánea*. Jesús Rubio Lapaz y Ximena Hidalgo Vásquez (ED.) Universidad de Granada. España, 2012.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA

Sobre imagen y técnica

Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no sólo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de éste, se hace una representación del mundo circundante

Walter Benjamin.

En el terreno del documental, llamado también “cinematografía de lo real”, se producen miradas sobre la realidad desde perspectivas de tipo personal, social o político, con la intención de documentar hechos, plantear situaciones o conflictos, testimoniar, hacer comentarios o dar una opinión sobre estos hechos.

Sin embargo, hoy, imágenes y sonidos parecen invadir nuestro entorno hasta la saturación. La tecnología del audiovisual, bajo sus múltiples aspectos, tiene un desarrollo superlativo: cámaras digitales, nuevos formatos como la *Alta Definición*, nuevo software, están cada vez más presentes en nuestras vidas... Y se siguen produciendo imágenes, tanto en el espacio privado como en el espacio público, fotografía, video, cine, publicidad, internet... No solo los medios de comunicación lo hacen, sino también las familias, los políticos, los artistas. Debido a esta saturación, nace un espacio virtual, que sería el espacio de la imagen, y de alguna manera, lo real desaparece frente a lo virtual.

En estas circunstancias, ¿puede pensarse todavía que tomar una fotografía, realizar una película, hacer un video, es producir una mirada sobre el mundo y una mirada para alguien? Me refiero a ese otro sin rostro al que llamamos espectador.

Hoy más que nunca, me parece necesario interrogarnos sobre las circunstancias en las cuales se produce y se construye esta mirada y sobre los límites de la representación. Cuestionar la mirada y lo que la conforma implica interrogar el dispositivo fílmico, y en particular lo relativo a la tecnología, la cual interviene en el proceso de representación

aunque parecemos olvidar su existencia o simplemente no verla. Quisiera reflexionar sobre sobre este aspecto en particular: la relación entre la mirada y el aparato, es decir la herramienta tecnológica a través de la cual dicha mirada se produce y se construye, y también sobre nuestra relación con la realidad.

1. La cámara como prolongación “natural” del ojo

En “El perro andaluz”, film surrealista de Luis Buñuel y Salvador Dalí de 1927, la inolvidable escena del ojo cortado remite posiblemente a un cuestionamiento sobre lo que puede provocar el cine en el espectador, lo que es mirar y lo que es la imagen cinematográfica. En una palabra, interroga el dispositivo fílmico.

Empezaré con algunas preguntas: ¿Podemos hablar de una “construcción” de la mirada? ¿Se puede construir la mirada o es construida? Y si es así, ¿Quién la construye? ¿No es acaso “natural”? Y si no lo es, entonces, ¿Cuáles son estas marcas o huellas que deja el aparato sobre la mirada? Sobre estos puntos intentaré hacer algunos comentarios.

Desde la época de las primeras vanguardias artísticas, entre los años 10 y 20 del siglo pasado, el arte y la tecnología se acercan. Varios movimientos, futurismo, surrealismo, constructivismo, reivindican la técnica y la máquina como constitutivas de la creatividad. Nace primero la fotografía y luego el cinematógrafo. Son *fenómenos* nuevos, el aparato “toma vistas”, fascina y no deja de sorprender a los primeros y frescos espectadores. Elie Faure, crítico de cine habla de “esa cámara capaz de introducirnos en la zona oculta de la realidad, en el “movimiento”.

Recordemos que el movimiento a lo largo de la historia, ha intrigado tanto a los científicos como a los artistas. Los experimentos fotográficos y cinematográficos de Marey y Muybridge o de los pioneros del cine científico, permitieron comprender el funcionamiento del movimiento y comprobar “científicamente”, como en el caso del galope del caballo, que las representaciones pictóricas estaban equivocadas y por lo tanto la percepción del ojo humano muy limitada.

Louis Delluc, uno de los pioneros del cine francés, sorprendido frente a la novedad tecnológica, “obliga a sus contemporáneos a que se paren ante eso que sólo existe en la imagen fabricada por la cámara, la llamada “fotogenia”. Abel Gance por su lado, explora

los efectos ópticos como la “polivision”, es decir la proyección de imágenes diferentes en tres pantallas”¹.

En esta misma época, aparece la idea de una *escritura visual*, la cual se transformará en una nueva categoría: “el objetivo (la lente) como *medio de apropiación, y no solo de registro* de las cosas, la máquina como medio de *posesión del mundo por los ojos*”². Se habla de escritura visual, pero también de inteligencia de la cámara, en relación por ejemplo a un cine experimental abstracto que juega con la percepción y la persistencia retiniana.

Walter Benjamin habla de la noción de *inconsciente óptico*, refiriéndose a esta capacidad del aparato de mostrarnos aquello que no podríamos ver sin su intervención. Por lo general no tenemos conciencia de muchos de los gestos que realizamos cotidianamente. Según Benjamin “Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificarlo y minimizarlo. Solo gracias a ella, tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del mismo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente.”³

Benjamin compara las habilidades del camarógrafo con las del operador quirúrgico que tiene que intervenir un cuerpo: “Piénsese solamente en la operación de las cataratas en la que por decirlo así, se entabla un debate entre el acero y ciertas partes casi líquidas del tejido, o en las decisivas intervenciones intestinales.”⁴ Esta comparación nos remite al manejo de los medios audiovisuales como intervención y producción de una nueva visión de la realidad o ¿quizá deberíamos decir: producción de una nueva realidad?

En “El Hombre de la Cámara”, película realizada en 1929 por el cineasta soviético Dziga Vertov, el realizador ruso reflexiona sobre las características y posibilidades revolucionarias del dispositivo cinematográfica. Vertov crea el concepto de “cine-ojo”, término por lo demás paradójico, ya que justamente en la película, aparecen una serie de

1

Elie Faure, Louis Delluc y Abel Gance citados por Margarita Ledo Andión, “Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada”, en *Documental y vanguardia*, Eds. Casimiro Torreiro y Josexto Cerdán, Cátedra, Madrid 2005, p.19.

² Ibidem.

³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003, p. 86.

⁴ Luc Durtain “La technique et l’homme”, en *Vendredi*, 13 de marzo de 1936, número 19, citado por Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México 2003.

puntos de vista muy diferentes de la visión normal del ojo humano. El concepto indica, en realidad, una nueva manera de considerar la relación entre el aparato y el hombre. Lo que este cineasta pretendía era generar una mirada nueva, verdadera y revolucionaria sobre la realidad, producir una nueva lectura del mundo. El cinematógrafo, con su óptica y sus mecanismos lo permitía. Además, la cámara empieza a desplazarse: se realizan tomas desde un tren, un automóvil, e incluso desde una grúa, posiciones de lo más innovadoras para la época. A través de nuevas herramientas como el travelling, el dolly o la grúa, el “punto de vista” cambia radicalmente y con ello inicia una nueva percepción del mundo, una nueva era visual. La óptica y la cinematografía se confunden. El vehículo audiovisual, según lo denominará posteriormente Paul Virilio, se impone.

El cine llegó a irrumpir en la realidad y abrir nuevas maneras de mirar y quizá experimentar lo cotidiano, lo conocido, lo que nos rodea, nuestro espacio, nuestras calles... Con los lentes de gran angular o telefoto, el espacio se transforma, aparecen nuevas estructuras de la materia antes desconocidas; con la cámara lenta, nuestra percepción del tiempo y del movimiento se altera.

3. Olvido de la tecnología y distanciamiento de la realidad

Pese a esta nueva visión, hoy dejamos de sorprendernos y cuestionarnos. Consideramos el aparato como una prolongación natural de nuestro ojo y se nos olvida su presencia y su acción. Estos relevos entre el mundo y nosotros desaparecen y se vuelven invisibles. Ya estamos acostumbrados a ver la realidad de una manera “visual”.

En la actualidad, en las imágenes de guerra, de catástrofes naturales, conflictos sociales o incluso en el deporte, la intensidad del evento nos hace olvidar las modalidades específicas de representación o de retransmisión. Sin embargo, entre el evento y su imagen, existe un sistema complejo de relevos, encuadres, puntos de vistas, grúas, telefotos, filtros, efectos.... Este dispositivo es el que orienta nuestra mirada e imprime una visión singular. El aparato deja su marca, su huella. Sin embargo se nos olvida y la realidad se confunde con su imagen.

La intención “política”, revolucionaria, de Dziga Vertov en la película “El hombre de la cámara” parece ser develar los trucos, denunciar la ilusión, mostrar los relevos, poniendo en evidencia el proceso de fabricación del film, el dispositivo de representación.

La cámara es uno de los personajes, y sus movimientos, puntos de vista, mecanismos ópticos se vuelven visibles. En una escena de animación, camina sola y en otra tiene un tamaño gigante y domina la ciudad. El realizador establece un paralelo entre las cadenas de montaje industrial y el montaje del film. Los espectadores aparecen desde el inicio de la película como actores de la misma, en representación del pueblo, protagonista de la historia, elemento fundamental de un cine al servicio de la revolución. El dispositivo es presente y visible.

La imagen de la cámara de Dziga Vertov que domina la ciudad, así como la idea de fotogenia, de inteligencia de la cámara o de posesión del mundo por la cámara, nos hacen pensar que el aparato detenta una cierta autonomía y la tecnología un cierto poder. En “El Hombre de la cámara”, a través de esta puesta a la vista del dispositivo, metáfora “revolucionaria”, Vertov intenta quizá hacer visible este poder y poner al acceso del espectador las herramientas para descubrir la ilusión, óptica, mecánica y dramática, que es el cine, y en este sentido no sólo ser espectador sino ser actor de su propio destino.

Casi un siglo después de “El hombre de la cámara”, se están dando cambios más radicales todavía como resultado de estas conquistas de la técnica moderna y estamos entrando a una nueva era. La tecnología se desarrolla de una manera abrumadora y mientras aumenta su sofisticación, se vuelven menos accesibles y más invisibles los procesos. Si bien, en los tiempos de Vertov, podíamos tener acceso a un proceso mecánico, verlo, entenderlo y eventualmente componerlo o transformarlo, cuando hablamos de electrónica o software, ahora los usuarios comunes estamos excluidos del proceso. Y eso pasa con el automóvil y el horno de microondas, pero también con la cámara y el programa de edición; los manejamos, estamos acostumbrados a su presencia, somos dependientes de ellos pero no los conocemos ni los vemos del todo (solo cuando se descomponen nos damos cuenta de su presencia y función).

Quizá deberíamos recordar las preguntas de los artistas de las vanguardias, y su capacidad de sorprenderse frente al “nuevo” medio cinematográfico. Eso que hoy conocemos como “nuevas tecnologías”, no nos sorprende más y experimentamos, quizá, una pérdida del contacto con la realidad. Como dice Walter Benjamin de forma poética “La

presencia de la realidad en tanto que libre respecto al aparato se ha vuelto aquí presencia más artificial y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica.⁵”

4. Volver la mirada hacia la realidad

Una serie de artefactos, cuya presencia se nos escapa, se interponen entre la realidad y nosotros, y podríamos decir “estetizan” la violencia, el deporte, la pobreza, el dolor, la guerra, y “transforman, limpian, esterilizan,” la “realidad” de sus elementos propios para producir algo que consideramos ya como lo “real”. Para completar la pregunta inicial sobre ¿cómo se construye la mirada a través del aparato?, podríamos agregar entonces otra pregunta: ¿Y para que se construye la mirada?

Respecto a los peligros de la tecnología, Heidegger advierte ya en un texto escrito en 1936: “...cuando el más apartado rincón del globo haya sido conquistado y económicamente explotado; cuando un suceso cualquiera sea rápidamente accesible en un lugar cualquiera y en un tiempo cualquiera; cuando se pueda experimentar simultáneamente, el atentado de un rey, en Francia y un concierto sinfónico en Tokio; cuando el tiempo sólo sea rapidez, instantaneidad y simultaneidad, mientras que lo temporal, entendido como acontecer histórico, haya desaparecido, de la existencia de todos los pueblos; cuando el boxeador rija como el gran hombre de una nación, cuando en número de millones triunfen las masas reunidas en asambleas populares, entonces, solo entonces, volverán a atravesar todo este aquelarre, como fantasmas, las preguntas: ¿para que?, ¿hacia dónde?, ¿y después qué?”⁶

Dice Roland Barthes, refiriéndose a la fotografía: “A escala de la totalidad de la sociedad, su función consiste en integrar al hombre, es decir en tranquilizarlo”⁷. Tranquilizar, ¿sería dejar de pensar? Entonces, si la técnica esconde la realidad y su efecto es dejar de pensar, habrá que seguir cuestionando la técnica y sus implicaciones.

⁵ W. Benjamin, op.cit.

⁶ Martín Heidegger, *Introducción a la metafísica*, citado por Mercedes Garzón Bates en *Romper con los dioses*, Torres, México, 2002, p. 49.

⁷ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, París, 1986, p. 27.

Por su lado, considerando que el aparato ejerce un poder sobre lo filmado o lo grabado, Marc Augé comenta que en una época donde el espacio público está ampliamente invadido por la imagen y tributario de ella, la pulsión escópica de los que sueñan en meter el mundo en su caja negra tiene valor de síntoma y que los fotógrafos o cineastas no deberíamos olvidar que, tratando de filmar el mundo, pretendemos dominar, dominar por lo menos a quienes filmamos.

Conclusión

Y para terminar con una nota no tan oscura, me gustaría pasar unos fragmentos de la película de Agnès Varda “Los cosechadores y yo”. En esta película, Agnès Varda habla de hacer visible lo invisible, de una cinematografía al margen de esta sobreproducción de imágenes, de imágenes de gente y de cosas que usualmente no se ven. En este documental, filmó con un equipo ligero. En referencia a los géneros menores, ella habla de promover una cinematografía “menor”, con una tecnología marginal. Se refiere a los accidentes del sistema como espacios de libertad donde otra forma de expresión es quizá posible; de recrear itinerarios dentro de los circuitos establecidos y de darle un nuevo uso a las cosas, sean los equipos, los lenguajes, las imágenes.

Dice Stan Brackhage, un cineasta experimental de los 60: “Imagina un ojo que no se atenga a las reglas de la perspectiva creadas por el hombre, un ojo que no esté prejuiciado por la lógica compositiva, un ojo que no responda al nombre de las cosas, pero que a cada objeto que encuentre en la vida lo conozca dentro de una aventura perceptiva.”.

Pero, a pese a todo, me seguiré preguntando si es posible pensar en una mirada liberada de las reglas impuestas por el aparato y si el acceso a las tecnologías ligeras es realmente un proceso de democratización o simplemente obedece a las leyes del mercado...