EL ENCUADRE CINEMATOGRAFICO:
un estudio sobre el '**límite**' en la composición bidimensional.

Limite (Mário Peixoto, 1931)

DOCTORANDA
Dolores Martínez Ramírez

DIRECTORA
Atxu Amman Alcocer

2017

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Universidad Politécnica de Madrid.

Tribunal nombrado por el Magnífico y Excelentísimo Sr. Rector de la Universidad Politécnica
de Madrid, el día de de 2017.

Presidente D.

Vocal Dña.

Vocal D.

Vocal D.

Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura de la tesis '**EL ENCUADRE CINEMATOGRAFICO:**
un estudio sobre el 'límite' en la composición bidimensional' el día de de 2016 en

Calificación_

El presidente

Los vocales

El secretario

A mis padres.

A Atxu Amman Alcocer

Javier Seguí de la Riva

Efpraxia Giannopoulou

Anthi Kosma

Polyxeni Mantzou

Jose Manuel Roig

Emilia Hernández Pezzi

Angelique Trachana

Aurora Fernández-Polanco

Enrique Domínguez Perela

Luis Castelo

Alicia Grueso Hierro

Guillermo G. Peydró

Victoria Ramírez Mittelbrunn

Miguel Martínez Garrido

Miguel Martínez Ramírez

Almudena Benito

Gonzalo Pardo

Federica Martella

Eloisa Grano de Oro

Irma Arribas

Maria Cunillera

Resumen

Lo escópico, lejos de ser un lenguaje cada vez más obsoleto, predomina hoy día como mediador de la comunicación en la sociedad globalizada. Por tanto es un lenguaje que se debe conocer y revisar en cuanto construye nuestra relación con el mundo y con los otros.

Si bien los estudios semiológicos son bastante frecuentes al respecto, los estudios a través de su Morfometría - estudio científico de la forma y dimensiones de algo – como detonante son menos frecuentes.

Con la forma como premisa, esta investigación establece relaciones – en ocasiones libres y dispares - , que revelan claves sobre su condición también antropológica, sociológica y filosófica.

En otras palabras, a través de la forma como detonante se estudia la íntima relación de la imagen bidimensional con la construcción del pensamiento y los paradigmas imperantes en cada época.

La tesis doctoral propone el *encuadre-limes* como estrategia de aproximación a la *antropogénesis* de la imagen bidimensional. A través de construir una aproximación visual inoperativa, inútil, desprovista de historia y de significados, se acerca a un estadio de apertura que pueda dar lugar a nuevos significados, si se está dispuesto a no obtener de esta ninguna certeza.

Abstract

The scopic regime, far from being an increasingly obsolete language, prevails today as the main mediator of communication in globalized society.

Therefore it is a language that must be studied and revised constantly, because it builds our relationship with the world and with the others. Semiotic studies are fairly frequent in this regard, but studies through its *Morphometry* - scientific study of the shape and dimensions of something - are less frequent.

With the form as a premise, this research establishes relationships - sometimes free and disparate - that reveal clues about its anthropological, sociological and philosophical condition. In other words, through the study form, it is revealed the intimate relation of the two-dimensional image to the construction of thought and the prevailing paradigms in each epoch.

The doctoral thesis proposes the *frame-limes* as a strategy of approach to the anthropogenesis and the genesis of the two-dimensional image. By constructing an inoperative, useless visual approach devoid of history and meanings, it approaches a stage of openness that can give rise to new meanings if one is willing to not obtain from it any certainty.

Con el rastro de un límite que desaparece...
(Trias, 1985: 168)

ÍNDICE

Introducción

Antecedentes	21
Objetivos	25
Estado de la cuestión	26
Metodología y Estructura	29
Otras consideraciones	37

Contexto general

Consideración previas	45
Aproximaciones etimológicas	48

1. Una cuestión geométrica

1.1 Un andamio con la rigidez de un monolito: el formato como estructura “ <i>a priori</i> ”	53
La tiranía del <i>frame</i> : el manifiesto para militantes del cine de Peter Greenaway.	53
El esqueleto invariable: Un paralelogramo de cuatro segmentos	55
Una práctica al por mayor: el monolito.	59
En defensa del cuadrado dinámico: un postulado de Sergei Eisentein	59
El <i>framelessness</i> japonés o la ventana arquitectónica	65
Forrar una fastidiosa caríatide: enmarcar o encuadrar	67
¿Toda obra de arte trae su propio marco a la existencia o el marco trae la obra de arte a la existencia?	67
Contra la tiranía del rectángulo	71
Liberarse de las geometrías utilitarias: impugnar las formas del lenguaje.	75
□ □ <i>Napoleón</i> de Abel Gance	.77
<i>Mommy</i> de Xavier Dolan	77

2. Una cuestión de dispositivo

2.1 La linterna del acomodador: reemplazar la realidad por su doble	83
El encuadre: una definición formal y una definición estética	83
El cine no conoce marco: la mirilla, ¿un mediador neutro?	85
2.2 El hacha de la lente: la teoría del aparato en el cine	91
El encuadre mutilación: borrar las huellas del proceso	95
<i>Le mépris</i> : la máquina laborante	101
<i>Kid auto races at Venice</i>	103
Un nuevo concepto de transparencia: la máquina de cine que se muestra	105

La Hiperfiguración: libertad para la imaginación o indigestión ocular	105
El cine de las pantallas verdes: la máquina que se autoreferencia	107
Mostrar el encuadre: recuperar la dimensión humana	109

3. Una cuestión de superficie

3.1 Estrellarse contra la superficie: la bidimensionalidad de la pantalla y la película	115
3.1.1 El <i>campo</i> de libre navegación: <i>la superficie-plano</i> suprematista	117
El cuadrado negro y la célula de montaje: Malevich y Eisenstein	119
La pantalla: un buen cuidado fasto de las superficies o un muro para saltar	125
Cuadrados negros, agujeros vacíos: La mirada de Ulises	127
3.1.2 <i>Sur-face de l'écran</i> : Un pensamiento que forma o una forma que piensa	131
<i>Sur-face de l'écran</i>	131
La infinita delgadez de la pantalla: Los embajadores de Hans Holbein y <i>Ciudadano Kane</i>	135
Una epidermis elástica: <i>Au secours</i> y <i>Videodrome</i>	137
El dato material: <i>Donnie Darko</i> , <i>La dama de Shanghái</i> y <i>Los Olvidados</i>	137
El desdoblamiento en el <i>Orfeo</i> de Cocteau: la imagen personificada	139
<i>Persona</i> de Bergman: la superficie observante	141
Distanciamiento y extrañamiento: pensar con las manos	141
Para saber hay que tomar posición: el choque frontal	143

3.2 La superficie – evidencia de la película y el *frame* en llamas: el dato fenomenológico y el dato material de la película

Una delgada película: el dato fenomenológico	149
El trazo: la superficie-evidencia	149
La era de la globalización: una imagen emancipada	151
El <i>frame</i> en llamas: el dato material	153

3.3 <i>Flatland</i> : camino a la abstracción	157
3.3.1 Una malla sobre la superficie: Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni	157
Tejer el espacio: graduaciones geométricas	159
Cuentos de Tokio: El cuerpo como articulador del espacio	161
<i>Pillow shots</i> y Sistema de esperas: primeros apuntes sobre el espacio vacío	163
<i>Ukiyo-e</i> y <i>Surimono</i> como antecedentes: la recesión del eje z	165
Interior y exterior: el carácter psicológico del espacio	169
<i>Alora qui</i> : El eclipse de Antonioni	171
Las montañas encantas: graduaciones físicas	171

4. Un cuestión de horizontes

4.1 Experimentos contra la gravedad: el ojo centrifugado y en caída libre	177
---	-----

4.1.1 El ojo centrifugado: <i>Ixión</i> y la pesadilla del movimiento perpetuo	181
Los panoramas como antecedente	183
<i>Coeur Fidèle</i> : el panorama cinematográfico	185
Man Ray: <i>Emak Bakia</i>	187
Dziga Vertov: <i>El hombre de la cámara</i>	189
Los cuatrocientos golpes de Truffaut	193
Michael Snow: un adiós a la Tierra	195
La máquina emancipada: Hal 9000	203
Antonioni: una propuesta para recuperar los horizontes	209
Breves notas sobre la actualidad: la desmaterialización del suelo	213
4.2 Caer o Flotar: desde la visión aérea hasta el satélite	217
La aviación: ¿Dios o Ícaro?	219
La conquista del espacio vertical: la visión aérea	221
El mito de Ícaro: caer o flotar	223
<i>Olympiada</i> : el ser humano-pájaro	225
Vuelo y naufragio: el contrapicado	229
La Fonction Oblique y <i>Desserto Rosso</i> : la segunda mitad del S.XX	229
El caso de <i>Gregory's Girl</i>	233
<i>Broken Fall Geometric</i> : Gravity Art	235
Del avión hasta el satélite: el tiempo presente	237
La visión desarraigada: la era del Antropoceno	237
Cartografía y vigilancia: la visión cenital	239
Desapego en operadores de drones	243
Ficciones que estructuran la realidad: <i>The reader</i> o <i>Adieu au Language</i>	245
A saber que todo está en el encuadre: apuntes sobre lo neutro	249
5. Una cuestión de límites: las imágenes que están por venir	253
5.1 La destrucción del ego: sobre el poder del centro	257
5.2 Desencuadres: vacío, <i>ma</i> , <i>mu</i> , <i>qi</i>	265
Toda ciudad recibe su nombre del desierto al que se opone: la masa vacía y neutra	267
Encuadrar o espaciar: lo abierto	271
Qi: un espacio que exhala	273
Ma: el espacio como transición	277
El caso de Ida de Pawel Pawlikowski	279
El cuerpo, un horas de resistencia frente a la ingravidez	285
5.3 Visión al límite: Mário Peixoto como propuesta para un nuevo paradigma visual como estrategia contra la limitación y la ilimitación	287

Limite en contexto: el Brasil de los años veinte y treinta, y la revisión por parte del Cinema Novo de los años sesenta	287
El encuadre en Limite	297
El Ser de Limes y el contemporáneo debate de la ilimitación	303
Límite hoy en día	305
Onde a terra acaba	315
Apuntes sobre el Universo Temático: el continente negro	319
Epílogo	337
Notes on thematic Universe and Epilogue	341
Anexo	353
Bibliografía y Filmografía	361

Introducción

Ilustración de Takagi Haruyama, Periodo Edo (1850)

Antecedentes

El interés por el encuadre se remonta a la investigación titulada “ *El cuerpo en el encuadre: un estudio de Antonioni*” realizada para la obtención del D.E.A presentado y aprobado en el año 2008 en el programa de “Bellas Artes y Categorías de la Modernidad” del Departamento de Historia del Arte III de la Facultad de Bellas Artes. Dicha investigación centraba sus objetivos en los encuadres utilizados por el cineasta italiano para cuestionar su relación con el “espacio vacío”, concluyendo que en dichos encuadres no existía el espacio vacío como tal, sino una relación de escala constante entre el cuerpo y el territorio, lo que suponía una visión antagónica a las investigaciones ortodoxas sobre el cineasta.

Progresivamente la investigación se fue redirigiendo hacia el cuestionamiento del límite en el encuadre entendido como un método de investigación sobre la propia arquitectura que construye una imagen bidimensional. En el año 2015 se decidió enmarcar la investigación dentro del programa de Comunicación Arquitectónica de la UPM bajo la dirección de la Dra. Atxu Amman.

En el objeto de este trabajo ha influido tanto la investigación práctica que la autora ha desarrollado como fotógrafa sobre el límite de la composición en los últimos años – en numerosas exposiciones nacionales e internacionales y desarrollado varias becas de residencia artística -, como las investigaciones pedagógicas realizadas como coordinadora de la asignatura “Análisis de Formas II” en la Universidad Alfonso X el Sabio entre los años 2006 y 2013, donde tomó conciencia de la importancia de comprender en profundidad las estrategias de construcción de la imagen bidimensional en la fase de ideación y posteriormente de comunicación, del proyecto arquitectónico.

Uno tiene siempre la misma pregunta

“Investigar, entender, consiste sobre todo en preguntar”
(Lledó, 2011:19)

Hace años, comenzando la carrera en Bellas Artes, durante la proyección de un documental sobre Jorge Oteiza, una frase reclamó mi atención: uno tiene una sola pregunta, una, que repite toda la vida.

Después de esta reflexión, el autor añadía que no merecía la pena conseguir responder esa pregunta, ya que si se lograba, habría que dar por concluida la investigación y abandonarla, como él había hecho con la escultura tras llegar a su conocido *diedro*.

Para ilustrar este pensamiento, se puede recordar un fragmento de diálogo del guión de *Lugares Comunes* (Alfonso Arístain, 2002).

Las mejores preguntas son las que se vienen repitiendo desde los filósofos griegos. Muchas son ya *lugares comunes*, pero no pierden vigencia: Qué, cómo, cuándo, dónde, por qué. Si en esto también aceptamos eso de que “la meta es el camino”, no nos sirve como respuesta. Describe la tragedia de la vida, pero no la explica. Hay una misión o un mandato que quiero que cumplan. Es una misión que nadie les ha dado pero que yo espero que ustedes, como maestros, se impongan a sí mismos: despierten en sus alumnos el dolor de la lucidez. Sin límites. Sin piedad (*Lugares Comunes*, 2002).

Mi pregunta siempre fue la misma, la que gestionaba compositivamente las normas de todo lo que ocurre en la representación visual dentro de los límites de cuatro ángulos rectos.

Se puede considerar en términos de investigaciones plásticas como uno de los mayores *lugares comunes* y sin embargo no solo no han perdido vigencia sino que no deben perderla, de la misma manera que Italo Calvino recuerda por qué leer a los clásicos.

Claustrofobia

En la mayoría de las ocasiones en las que en distintos grupos de doctorado, se ha debatido por qué uno tiene siempre la misma pregunta - en particular en las conversaciones mantenidas en el contexto académico del Taller de Tesis dirigido por el profesor emérito Javier Seguí de la Riva en la Escuela Politécnica de Arquitectura de Madrid, donde he participado durante varios años - se llegó a la conclusión de que la historia personal de cada tesinando influye directamente en el tema que escoge para su investigación.

En mi caso particular, he sufrido siempre de una inmensa claustrofobia a las paredes, a los marcos, a los espacios cerrados, a las puertas cerradas, a las ciudades sin horizonte y al papel en blanco, entre otros.

Todas las estructuras ortogonales y cerradas me han causado siempre una enorme incomodidad.

Sin embargo es el formato en el que trabajamos de manera continuada a la hora de mediar con el entorno: las pantallas – ya sean de cine, de ordenador, de móvil - o el DIN A-4, por ejemplo: es el elemento geométrico *a priori* más utilizado en la comunicación visual.

EI D.E.A

EI D.E.A presentado en la facultad de Bellas Artes en el año 2008, dirigido por Aurora Fernández-Polanco en el departamento de Historia del Arte III, se tituló “El cuerpo en el encuadre: un estudio de Antonioni”. En él se desarrollaba una investigación teórica y visual de la obra del cineasta italiano, que representaba repetidamente este mismo sentimiento de incomodidad y claustrofobia anteriormente relatado y expresado fundamentalmente a través de los usos particulares del encuadre. Las aportaciones novedosas de aquella investigación proponían cuestionar los numerosos escritos que insistían en denominar los encuadres de Antonioni como *espacio vacíos* o éste como poeta de la incomunicación. La investigación demostraba que en estos encuadres no existía el espacio vacío como tal, sino que buscaba una relación de diferente escala entre el cuerpo y el territorio, dando una visión antagónica a las investigaciones ortodoxas sobre el cineasta.

Producción artística propia

Existe un debate aún hoy abierto sobre si es pertinente o no citar la producción artística personal en un trabajo de investigación académico.

Si bien esta investigación no tiene como objeto la producción artística personal de la autora, está motivada por el intento de comprender y contextualizar culturalmente su propia obra fotográfica, para conectarla con el panorama de la contemporaneidad visual de una manera más analítica, como proceso de profundización sobre una labor de producción que se produce de manera más intuitiva durante el proceso creativo.

Gran parte de la producción como artista fotógrafa ha estado vinculada a la investigación de los límites del encuadre y modos de composición fuera de las convenciones clásicas, asociadas a la perspectiva albertiana y las leyes de proporción utilizadas desde el Renacimiento.

Las tres series más significativas a este respecto son “Lugares sin Espacio”, expuesta en el festival Photoespaña 2008, “Presencias” en el festival Photoespaña 2012 y “Romanika” presentada en Francia en 2014 y desarrollada a través de una beca de residencia artística en Marnay-Sur-Seine (Francia).

La cuestión

¿Dónde están los límites ingobernables del encuadre?

Objetivos

Entendiendo el encuadre cinematográfico como una herramienta de ideación, construcción y modificación del espacio, que refleja culturalmente los cambios de régimen escópico y los paradigmas compositivos vinculados a cada época, esta investigación pretende abordar el encuadre cinematográfico como una estrategia de construcción arquitectónica del lenguaje visual y por extensión del pensamiento. Para ello se analizarán aquellas situaciones en las que se han alterado las normas de composición clásicas – alejadas de la concepción clásica del marco pictórico – y que simultáneamente derivan hacia la descentralización del sujeto en la composición, estableciendo nuevas relaciones entre el encuadre como configurador del espacio y como constructor de pensamiento que puedan representar el momento actual. El motivo, en palabras de Slavoj Žižek, es que la imagen hoy en día *“no es una elección entre realidad y ficción (...) sino que son ya ficciones que estructuran nuestra realidad (The perverts guide to cinema, Slavoj Žižek, 2006)*, por lo que el problema de la forma se convierte en un problema de construcción del pensamiento y de mediación con la realidad.

Además, en un presente definido por muchos como el espacio del debate entre la limitación y la ilimitación, se pretende abordar específicamente el encuadre en los márgenes y centrarse en el límite como elemento fundamental que permite analizar una serie de casos singulares, que han cuestionado las composiciones hegemónicas establecidas desde el Renacimiento, y que han perdurado hasta nuestros días en la imagen bidimensional del espacio cinematográfico. Estos casos han permitido reflexionar sobre “los límites del límite del encuadre”, abriendo la discusión del problema de la forma geométrica a priori, frente a la imagen como forma crítica de pensamiento.

El objetivo final de la tesis es proponer la revisión de ciertos autores que puedan servir como modelo visual contemporáneo de este debate entre la limitación y la ilimitación.

Estado de la cuestión

En el prólogo de “El arquitecto detrás de la cámara”, Graham Cairns hace hincapié en la revolución óptica y formal que supuso la entrada del cine como medio de expresión visual. El autor establece una relación en la que pone de relieve lo que supuso las nuevas prácticas cinematográficas con un “replanteamiento de la arquitectura, ahora percibida en movimiento y a través del tiempo” valiéndose de las teorías de Dziga Vertov, que Cairns denomina “el ojo que construye” (Cairns, 2007: 7). Es más frecuente encontrar las relaciones de interdependencia entre el Cine y la Arquitectura, desde el punto de vista que supuso la revolución de la imagen en movimiento. Sin embargo son mucho menos frecuentes los estudios que se centran en la revolución que supuso para la comprensión del espacio bidimensional, la introducción de la cámara cinematográfica como dispositivo con su propia idiosincrasia formal y geométrica, que fuerza la organización del espacio tridimensional a una estructura a priori – el rectángulo – con su propia idiosincrasia.

La especialización y la división del trabajo, reflejada a su vez en la separación de las disciplinas artísticas, hace difícil encontrar planteamientos de la imagen cinematográfica como un problema arquitectónico – entendido como toda organización con fundamento del espacio –, a través de la revisión estrictamente formal, dentro de la estética cinematográfica. En 1986, se publica uno de los libros que atiende específicamente a esta relación, bajo el título “Michelangelo Antonioni: Architetture della visione”, donde se realiza un exhaustivo estudio de los encuadres del director italiano como elemento fundamental para comprender la construcción de la imagen como un problema, a fin de cuentas, compositivo, de orden y geométrico; y que establece la relación explícita del problema formal con la construcción del pensamiento.

Son algo más abundantes los casos en los que desde la propia disciplina arquitectónica, se ha comprendido la capacidad del encuadre como estrategia que afecta a la disciplina de la Arquitectura.

En relación a los medios audiovisuales, existe una tesis doctoral en la ETSAM bajo el título “Utilización de los medios audiovisuales como modificadores del espacio arquitectónico” dirigida por el Dr. Javier Seguí de la Riva y realizada por la Dra. Polyxeni Mantzou (2000) – con la que se ha realizado una estancia doctoral para la obtención de la mención internacional de doctorado –.

Estos estudios referenciados se pueden relacionar, desde la estética cinematográfica, con los de Eric Rohmer en “L’organisation de l’espace dans le Faust de Murnau” (1979), Heinrich De Fries en “Spatial organization in film” (2002) o desde un punto de vista filosófico, con las investigaciones de Kosme de Barañano en “El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del S.XX” (1983) donde reflexiona sobre los conceptos de *encuadrar* y *espaciar* utilizados por Martin Heidegger en “Arte y espacio” (2009).

Varios autores cinematográficos han incidido sobre la necesidad de revisar la naturaleza y las posibilidades del encuadre, ligados de una manera u otra con la disciplina arquitectónica. Dos casos significativos a este respecto recorren los principios y la actualidad del lenguaje cinematográfico: Sergei Eisenstein y Peter Greenaway. Ambos autores publican dos textos de significativas semejanzas, con setenta años de diferencia: Sergei Eisenstein en “Dinamic Square” (1931) y Peter Greenaway “Cinema Militant Lectures” (2003).

En relación a los estudios que se centran más concretamente en el objeto de esta investigación - el límite -, se encuentran investigaciones como las que aparecen en el ejemplar número cinco de “La Ventana Indiscreta: Límites y Fronteras” de la editorial Mairea (ETSAM, 2007), con especial interés en “Los márgenes de la pantalla: Límite entre la Arquitectura y la ficción” de Jorge Gorostiza, “Más allá de la Arquitectura: Universos cerrados y paraísos virtuales en el cine de cambio de siglo” de David Rivera Gómez y “El encuadre como límite: la construcción del espacio” de Josep M. Vilageliu, reflejan la importancia de estudiar el encuadre cinematográfico como elemento arquitectónico en sí mismo.

Desde otro punto de vista, los casos que se referencian en la mayoría de las investigaciones son los que asumen las normas de composición ortodoxas, dejando un vacío en la investigación para el estudio de los casos donde precisamente estas normas se han cuestionado – lo que en ocasiones se denomina “lenguaje experimental”. Sobre esta temática se han realizado investigaciones como las ya mencionadas en “La ventana indiscreta” (2007), con el artículo de Facundo Tomás “Una excursión hacia el límite. Las teorías sobre el marco” en la Revista Materia, nº3 (2003), con el artículo Francisco Benavente “Figuras en el umbral: la cuestión del límite en el cine de John Ford” en La madriguera (2002), la tesis de Ayda Sevin “Margins of the image: Framing and deframing” en Bilkent University (2007), o la

tesis doctoral de Efpraxia Giannopoulou “Entre: de repente, sin fin, lo innombrable” en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (UPM, 2016).

También cabe mencionar los estudios que se acercan a esta problemática de manera tangencial, como pueden ser los de Wolfgang Kemp en “La Narratividad del Frame” (1996) y Jean-Louis Comolli, en “Técnica e Ideología. Cine contra Espectáculo” (2010), que hacen hincapié de manera crítica en la recuperación del “poder del centro” en la imagen cinematográfica, y abren el debate de una composición alternativa desplazada a los márgenes, sin profundizar específicamente en este asunto.

Sobre el encuadre de manera general o aplicado a otras disciplinas hay numerosos estudios de aplicación práctica, en manuales técnicos, o en casos como “La composición de la imagen” del Dr. Jose María Castillo (2013) que defiende la relación entre ciencia y filosofía que se da en la imagen como mediadora, aplicada a todas las disciplinas. Este enfoque del poder de la imagen es también considerado por la pensadora Susan Buck-Morss en sus ensayos “Estudios visuales e imaginación global” (2009), precedidos por “Estética y Anestésica” (2005).

En el caso de lo específicamente cinematográfico, el ensayo más cercano al tema de esta investigación puede ser “El encuadre cinematográfico” (1997) de Dominique Villain, aunque hace referencia a cuestiones más técnicas y profundiza poco en el problema formal, así como la tesis doctoral de Paula Anta (2016) El encuadre fotográfico entendido como proceso: factores tecnológicos, perceptivos y elementos constitutivos de la imagen fotográfica. Universidad Complutense de Madrid.

Metodología y Estructura

El planteamiento estratégico de esta investigación está basado en cuatro diálogos que ayudan a construir el *Universo Temático* de esta investigación.

Se ha optado por un uso de los términos metodológicos que Paulo Freire expone en su obra “Pedagogía del Oprimido” (1975), basados en el aprendizaje dialógico: el universo temático, el tema generador y las dimensiones significativas, entre otros. El *aprendizaje dialógico* ha suscitado enorme interés en los últimos tiempos como una manera de revisión de las formas de acceso al conocimiento, a través de la recuperación fundamental del diálogo socrático y platónico. Emilio Lledó, uno de los grandes defensores de esta manera de aprendizaje y relación, defiende esta postura exponiendo que “El diálogo era la forma adecuada de la democracia, y el que un aristócrata como Platón “dialogase” fue una lección más de su magisterio” (Lledó, 2015: 73).

Lledó continua su defensa del diálogo exponiendo que a través de él, se huye del pensamiento monolítico y subjetivo, porque el “*encuentro con el pensamiento* tenía que darse allí donde el pensamiento se ‘encontraba’: *en el ágora, en las calles, en los gimnasios*, en la absoluta publicidad de un pensamiento compartido (...) *la vida en la que, esencialmente, se presenta el pensamiento y se fecundan, al entrecruzarse, las ideas*” (Lledó, 2015: 73).

Bajo esta premisa una primera etapa de investigación, la que se considera el *primer diálogo*, está centrada en las múltiples conversaciones que poco a poco han construido, aportado y rebatido en ocasiones, el *universo temático*. Como recuerda Freire, para comenzar el estudio “los investigadores necesitan obtener un número significativo de personas que acepten tener una conversación informal con ellos y en la cual les hablará sobre los objetivos de su presencia en el área” (Freire, 1975: 137).

Primer diálogo. Sobre la acción dialógica:

Es el diálogo establecido durante muchos años dentro de la comunidad académica, tanto en los años de estudiante, como en los años de doctorado, en los grupos de investigación, en los pasillos de varias universidades (UCM, UPM, HAWK, UAL), con compañeros tesinandos, con profesores dentro y fuera del aula, en los años como

¹ El énfasis es de la autora.

docente y el diálogo con los alumnos. Disfrutando las becas de residencia artística en Francia y Alemania (2013-2014), de los seminarios del INHA y de la Sorbona en París (2014-2015) y en los jardines del colegio de España en París, los años de relación académica con Aurora Fernández-Polanco durante la realización del D.E.A – así como uno o dos paseos por París años más tarde - y los “cursos de apreciación del arte contemporáneo” en el círculo de Bellas Artes de Madrid (2007-2008) junto a ella, los seminarios de UCM-UIMP en Cuenca (2005); las visitas espontáneas a Enrique Domínguez Perela para hablar sobre cine en la facultad de Bellas Artes; las visitas al profesor Javier Seguí de la Riva los miércoles por la mañana, las correcciones de Atxu Amann en el primer piso de la E.T.S.A.M y los diálogos con los integrantes del grupo de investigación Hypermedia de U.P.M durante los talleres de tesis. Finalmente en los meses de estancia internacional en la Universidad Demócrito de Tracia, las interesantes conversaciones y trabajos realizados con Polyxeni Mantzou, Irma Arribas, Anthi Kosma y Efpraxia Giannopolou, así como en específico las discusiones con la Dra. Giannopoulou sobre las relaciones y diferencias entre el “límite” - pilar de mi investigación - y el “entre” - pilar de la suya- y por último el comedor de mi vivienda familiar que ejemplifica una vida dedicada al diálogo de las artes, con un padre arquitecto, una madre historiadora del arte y un hermano pintor y músico.

Este primer diálogo es, por supuesto, el más largo de adquirir pero también el más enriquecedor, indispensable mencionarlo, ya que conforma, sin duda alguna, el verdadero caldo de cultivo, para establecer las preguntas que impulsa una investigación de estas características.

La riqueza de este diálogo reside precisamente en la combinación del “*intercambio de opiniones dispares y hasta opuestas e imprecisas* (...) que suscita la vida palpitante y en comunidad, base de la genuina filosofía” (Moreno Claros, 2011)², lo que en palabras Freire se conoce como *acción dialógica*.

Segundo diálogo. Sobre la estrategia de construcción del texto y la construcción de los capítulos:

En la presente tesis que abarca al estudio del encuadre en el contexto de la imagen cinematográfica, la compilación y selección de descripciones del encuadre se ha

realizado en el marco teórico de la estética cinematográfica, incluyendo diversos autores que han estudiado este tema, tales como André Bazin, Gilles Deleuze, Jean-Louis Comolli, Pascal Bonitzer, Jaques Aumont, Balász, Béla, David Bordwell, Edgard Morin, entre muchos otros. Además se incluyen otros nombre pertenecientes a estudios más interdisciplinares como Wolfgang Kemp, Roland Barthes, Siegfried Krakauer, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, entre otros.

También aparecen directores cinematográficos como Sergei Eisenstein, Peter Greenaway, Jean Epstein, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, por citar a algunos.

El estudio del encuadre se realiza desde un punto de vista formal y progresivamente se van introduciendo otros elementos necesarios para la comprensión de su funcionamiento desde el problema compositivo: su estructura geométrica, el punto de vista, la condición de superficie, las coordenadas de comprensión gravitacional, entre otros.

Además se incorporan casos experimentales que se han realizado para romper estas premisas clásicas de representación.

Cada capítulo se cimenta sobre el diálogo entre autores teóricos y directores de cine, apoyados por las investigaciones en otras disciplinas que completan y clarifican el pensamiento que se ha de desarrollar.

Si bien la base para comenzar cada capítulo se plantea mediante un diálogo entre dos autores, progresivamente el pensamiento se va complejizando con la introducción de diversos puntos de vista, que desarrollan el *tema generador* de cada capítulo y que en su conjunto construyen el *universo temático* establecido a través del primer diálogo.

Autores como Emilio Lledó; y con anterioridad Habermas, Paulo Freire y Bahtkin, defienden metodologías semejantes de investigación como una propuesta alternativa a la noción clásica de *Hipótesis*, que más allá de perseguir la comprobación de la *objetividad* de lo investigado, pretende “*insertar a los ser humanos en una forma crítica de pensamiento*” (Freire, 1975: 129), lo que el autor denomina la *metodología concienciadora* (Freire, 1975: 129).

De esta manera la investigación deja la posibilidad abierta a la *pluralidad* y a un posible *devenir*, más acorde con la realidad misma del ser humano como *situación y proyecto* (Furter, 1966: 165), en continua construcción. Por esto mismo se ha escogido no ajustarse a la dialéctica de *tesis, antítesis, síntesis*, sino al diálogo complejo entre varios interlocutores – cineastas, sociólogos, filósofos, entre otros.

² Reseña de presentación del libro de Emilio Lledó “La memoria del Logos” (2015), publicada en el periódico El País en 2011. Disponible *online*: http://elpais.com/diario/2011/09/03/babelia/1315008759_850215.html

De esta manera se “huye del tópico de adscribirse a “*un ‘sistema filosófico’ cerrado* y a cambio, resalta la absoluta modernidad de una *obra ‘abierta’ (...)* que nada tiene de monolítico ni de concluso” (Moreno Claros, 2011).

Para lo específico de esta investigación es fundamental entender la defensa de la *obra abierta* como metodología investigadora ya que refleja la propia defensa que se hace, en definitiva, de huir del encuadre entendido como un espacio monolítico y cerrado. Por este motivo se considera un ejercicio de *decorum* donde metodología y contenido dialogan con un mismo sentido.

Así mismo es también un ejercicio de *decorum* entender tanto la metodología como los encuadres propuestos en conclusiones, como búsqueda, nunca plenamente respondida, que dinamiza el pensamiento y “gana así continuidad y, en consecuencia, futuro” (Lledó, 2011: 30).

Según Freire, esta forma de acercamiento a la construcción del pensamiento es la manera en la que el ser humano - *existir histórico* - se separa del animal – *vivir ahistórico*. El vivir ahistórico de los animales no les permite tomar conciencia de su propia existencia, y “dado que no la asumen, no pueden construirla. Si no la construyen, tampoco puede *transformar su contorno*” (Freire, 1975: 119). En esta investigación hace hincapié en la necesidad de entender y reformular los fundamentos del encuadre como límite o contorno de la imagen para huir del “ansia de presentar *un modelo ideal*” (Freire, 1975: 112) que no dialoga con su situación contextual histórica. Este segundo diálogo se fundamenta en presentar un inexorable relación entre la construcción de la imagen y la construcción del pensamiento, por lo que esta metodología permite establecer ese diálogo crítico con el contexto cultural de cada etapa en la creación cinematográfica para proponer su comprensión, y a través de “no adherirse al espacio garantizado” (Freire, 1975: 110), proponer su transformación.

□□□

□□□ Diálogo entre Peter Greenaway y Sergei Eisenstein.

□□ Diálogo entre *Napoleón* de Abel Gance y *Mommy* de Xavier Dolan.

□□□□

□□□ Diálogo entre André Bazin y Wolfgang Kemp.

□□ Diálogo entre André Bazin y Jean-Louis Comolli

□□□ Diálogo entre Jean-Louis Comolli, Christian Metz, Jean Louis

Baudry y Stephen Heath.

□□ Diálogo en *El desprecio* de Jean-Luc Godard y *Kid auto races at Venice* de Henry Lerhman.

□□□□

□□ Diálogo entre Kazimir Malevich y Sergei Eisenstein,

□□ Diálogo entre Siegfried Krakauer y Susan Buck-Morss.

□□ Diálogo entre el *Orfeo* de Jean Cocteau y *Persona* de Ingmar Bergman.

□□ Diálogo entre Susan Buck-Morss y Aby Warburg.

□□□ Diálogo entre “Wonder Beirut” y “María Callas. Concierto de Hamburgo.1959”.

□□ Diálogo entre Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni.

□□□□

□□ Diálogo entre Dziga Vertov y Man Ray.

□□ Diálogo entre Dziga Vertov y Michael Snow.

□□ Diálogo entre *2001: Odisea en el Espacio* de Stanley Kubrick y *La région centrale* de Michael Snow.

□□ Diálogo entre François Truffaut y Michelangelo Antonioni.

□□□

□□□ Diálogo entre el plano holandés y la Función Oblicua.

□□ Diálogo entre Edgar Morin y Martin Jay.

□□□ Diálogo entre Martin Jay y Peter Greenaway.

□□ Diálogo entre Henri Matisse y Leni Riefenstahl.

□□□ Diálogo entre Hito Steyerl e Irmgard Emmelhainz

□□□□

□□□ Diálogo entre Rudolf Arnheim y Meyer Shapiro.

□□ Diálogo entre Jacques Aumont y Rudolf Arnheim.

□□□ Diálogo entre el *vacío* y el *Ma*.

□□ Diálogo entre Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni.

□□□ Diálogo entre Carl Theodor Dreyer y Pawel Pawlikowski

□□□□□

□□□ Diálogo entre Mário Peixoto, Eugenio Trias y Giorgio Agamben: *Limite*.

Tercer diálogo: Sobre el formato de presentación de la tesis:

Se establece un diálogo constante entre el texto y el material visual, ambos contenidos de estudio de la investigación. Al realizar una investigación sobre el encuadre cinematográfico, la selección, la captura y la clasificación del material visual es en sí mismo una labor exhaustiva de investigación y de construcción de la narrativa de la presente tesis doctoral. Desde las constelaciones de Walter Benjamin, el Atlas de Aby Warburg, los collages de Bertolt Brecht analizados por Didi-Huberman, las teorías del montaje de Sergei Eisenstein, hasta las *Historie(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard, se ha establecido la capacidad de la imagen para construir Historia por su capacidad dialéctica con otras imágenes, de manera autónoma al texto y la palabra escrita. Siguiendo esta línea de pensamiento, las imágenes mostradas en esta investigación no se deben entender en ningún momento como ilustraciones que acompañamiento al cuerpo de texto de manera ilustrativa, sino como el tercer diálogo, que construye y completa el pensamiento expuesto, de manera yuxtapuesta al texto escrito.

Como afirma Walter Benjamin, cuando “llegan las palabras para describir lo que se tiene ante los ojos, estas expulsan a la imagen” (Benjamin, IV, 2010: 312), por lo que no se trata, como explica la historiadora Aurora Fernández-Polanco a través del pensamiento de Walter Benjamin, de “leer la imagen sino de encaminarse con ella a la legibilidad” (Fernández-Polanco, 2010)³.

Se ha procedido a su vez a utilizar las imágenes estáticas en formato de *Hyperlink*, por lo que, en su mayoría son imágenes que *pinchando con el ratón* en ellas, refieren directamente a las secuencias completas a las que pertenecen.

En la mayoría de los casos, se ha podido hacer una referencia directa a videos ya disponibles en el canal *Youtube* de Internet.

En los casos en los que no ha sido posible, se ha procedido a extraer esas secuencias de las películas, y a colgarlas en una página personal de la investigadora, preparada exclusivamente para esta investigación.

Por todo ello, es importante para la correcta comprensión y lectura de la investigación en formato digital, el tener disponible una conexión a internet, que pueda automáticamente referirse a los videos por este sistema.

Para la lectura impresa en papel, se indica debajo de la imagen el link por el que se accede a la filmación.

4º diálogo Sobre el diálogo con el receptor de esta investigación.

Como Maurice Blanchot recuerda en su obra “El espacio literario” (1992), *el que escribe la obra es apartado, despedido* (Blanchot, 1992: 15), una vez que el autor abandona la escritura, la obra se le escapa, y queda en manos del lector que la construye en el acto de leer – “leer no sería entonces escribir de nuevo el libro, sino hacer que el libro se escriba o sea escrito; esta vez sin intervención del escritor, sin nadie que lo escriba” (Blanchot, 1992: 181) -.

Blanchot continua explicando la extraña relación que se establece entonces entre el lector y el autor. El lector tiende a liberar la obra del autor, la convierte en un libro “despojado de autor, sin la seriedad del trabajo, las pesadas angustias, el peso de toda una vida, que se vertieron en él, experiencia a veces terrible, siempre temible” (Blanchot, 1992: 181); y sin embargo está embarcado en una lucha profunda con él, que da sentido por primera vez a la obra y la trasciende la obra “más allá del que la produce” (Blanchot, 1992: 182). El único incapacitado para leer la obra es el que la escribe, para el autor es “lo *ilegible*” (Blanchot, 1992: 17), por lo que este cuarto diálogo se establece en el espacio de intimidad entre el documento y el lector, donde la autora queda excluida, y la obra continúa más allá de ella.

Esta cuarto y último diálogo es el que da verdadero sentido a la realización de una investigación. Como recordaba Freire al final de su propuesta metodológica es necesario *devolver el conocimiento* a los seres humanos de quien se recibió, por lo que este cuarto diálogo quiere devolver ese conocimiento a la comunidad académica.

³ Extraído de la nota editorial de presentación de la revista online *Re-Visiones*, dirigida por la mencionada historiadora. Disponible en: <http://www.re-visiones.net/spip.php?3Farticle1.html>

Como estrategia de realización, esta investigación se estructura en capítulos, que como *dimensiones significativas* – en términos de Freire –, abordan el *tema generador* a través del análisis crítico e interacción de las partes, partiendo de *lo más general a lo más particular* (Freire, 1975: 86).

La investigación se construye a través de estos capítulos que en lugar de comprenderse de manera secuencial, se deberán comprender como partes en interacción de una totalidad que progresivamente se va construyendo de manera aditiva y no autónoma⁴, de una manera parecida a la estructura de círculos concéntricos que propone Freire. Cada capítulo responde a un *tema generador* que va construyendo el *universo temático*, sumando exponencialmente los temas desarrollados, para insertar paulatinamente al lector en el desarrollo de una reflexión crítica que va *envolviendo e incluyendo* unos temas con otros, de lo más general a lo más particular, hasta desembocar en el asunto principal de la tesis: el límite.

En los límites de cada *capítulo-dimensión* se establece el lugar de contacto donde los temas se expanden y juxtaponen, comunicando las dimensiones significativas que van construyendo y desvelando el *Universo temático*. Este lugar de contacto es en palabras de Freire, las *dimensiones desafiantes* o “*actos límites*”, que empujan la investigación a una fase más de su progreso.

Si bien para Freire estos actos límites “se dirigen a la superación y negación de lo otorgado”(Freire, 1975: 120), en esta investigación se considera más acertada la reflexión de la pensadora Susan Buck-Morss, que considera más necesario abordar la relectura crítica del universo visual como una propuesta de *reorientación* de la imagen (Buck-Morss, 2009: 42); no en términos de rechazo o superación, sino de análisis crítico a través del diálogo entre *condicionamientos y su libertad*, como describe Freire.

Los límites de la imagen, puestos aquí en cuestión tanto en la base misma de la estructura del encuadre como en la estructura propuesta de la interacción entre capítulos, no deben entenderse como freno ni como “el contorno infranqueable donde terminan las posibilidades, sino el margen real donde empiezan todas las posibilidades; no son la *frontera* entre el ser y la nada, *sino la frontera entre el ser y el ser más (más*

ser)” (Vieira Pinto, 1960: 284)⁵: El diálogo del encuadre cinematográfico entre sus condicionamientos y su libertad, su norma y su excepción, su condición de paradigma o de singularidad.

Otras consideraciones

Sobre las traducciones

En las traducciones realizadas por la autora, se ha procedido a incluir el texto original en una nota al pie de página, referenciada como “Cita original”.

En especial hay que resaltar traducciones que no se encuentran en idioma castellano tales como el manifiesto base de comienzo de la investigación “Cinema Militants Lecture” de Peter Greenaway publicado en su web en idioma inglés, así como el texto de Sergei Eisenstein “The Dinamic square” que se publicó en la revista “Close-Up” Vol. VIII, Nº 1, Marzo, 1931, Editor: K. Macpherson Publicada por Pool, Londres, Inglaterra.⁶

También señalar que se aportan las primeras reseñas en castellano de gran parte del artículo de Michelangelo Antonioni “L’horizon des événements (Notes pour un film a faire ou a ne pas faire)”, Cahiers Du Cinéma, 290-291, 1978 (pg.4-11), 7.

Finalmente toda la bibliografía sobre el cineasta Mário Peixoto ha sido traducida del inglés, del francés y del portugués (de Brasil).

Pequeña nota sobre el sistema de referencias

Se ha utilizado el sistema de referencias “Chicago”.

En ocasiones, se ha optado por reseñar el año de edición de donde se ha tomado la cita para facilitar la relación entre el sistema de citación y la bibliografía, y se ha procedido a clarificar en una nota al pie de página el año real de publicación.

Un ejemplo de este caso es (Eisenstein, 1991) que hace referencia al año de edición de la antología de sus escritos “Yo, *memorias inmorales*” publicada en 1991, que en este caso recoge el texto citado que originalmente data de 1939.

⁴ Por una cuestión de coherencia formal - necesaria en una tesis que atiende a las relaciones entre forma y contenido - la propuesta de esta tesis para el lector es que *visualice paralelogramos superpuestos de la misma proporción en progresión exponencial con el mismo centro*.

⁵ En referencia en nota al pie (Freire, 1975: 120).

⁶ El idioma original de Sergei Eisenstein es el ruso, sin embargo este texto pertenece a una conferencia realizada por el autor el 17 de Septiembre de 1930 en un encuentro organizado por Technicians Branch of the Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (AMPAS) en colaboración con directores y productoras en Fox Hill Studios, Hollywood, California, EEUU. Por este motivo es de suponer que el escrito en inglés está en el idioma original en el que se pronunció.

⁷ Ref: Referencia en la Cinémathèque Française: FRA CAH du.

Acerca de los recursos

Exposiciones

La investigación puede leerse, a su vez, como una línea histórica de eventos efímeros - exposiciones temporales - que han dado lugar a líneas de pensamiento importante fuera de un circuito fijo u oficial.

A este respecto se hace referencia a las realizadas en España y París, los dos lugares donde se han realizado estancias vinculadas a la investigación.

*“Flying over Water/Volar damunt l'aigua” Peter Greenaway. Exposición en Fundació Joan Miró, Barcelona, 1997.

*Malevich y el cine. Fundación la Caixa. Madrid. 1999.

*Sesión Antonioni (presentada por Enrica Antonioni). DOCUMENTA MADRID 08, Madrid, 2008.

*El Cosmos de las vanguardias “Arte y exploración espacial: 1900-1930” Fundación Botín. Santander, 2010.

*El desbordamiento de Val del Omar. Reina Sofía, Madrid, 2010.

*Ciclo de cine Márgenes www.margenes.org

*“Jamais la mer ne se retire”, Angel Leccia. Palais du Tokyo, París, 2014. Comisariada por: Chloé Fricout.

*Seminario de Georges Didi-Huberman en EHESS “Peuples en larmes, peuples en armes”, Auditorio del INHA, París, 2014.

*Festival Filmadrid 2015. Homenaje a Manuel de Oliveira. Madrid, 2015.

*Ciclo de cine Mártires, malditos y desheredados. Un paseo escatológico y sombrío por la historia documental en España. Sala berlanga. Madrid, 2015.

*François Truffaut. Cinémathèque française, 2014.

*Antonioni y los orígenes del Pop. Cinémathèque française 2015. Catálogo a la dirección de Dominique Paini.

*Documenta Madrid. Matadero de Madrid. 2017. Con especial interés en el corto documental Find, Fix, Finish (Mila Zhuktenko, Sylvain Cruiziat, 2017)

Bibliotecas

Se han utilizado recursos de bibliotecas fundamentales para la investigación como:

-Biblioteca de la Filмотeca de Madrid.

-Biblioteca del Reina Sofía de Madrid.

-Biblioteca y Archivo de la Cinémathèque française de París. Fundamentalmente para la documentación sobre números antiguos de la revista francesa de cine *Cahiers du Cinéma*.

-Biblioteca de INHA de París.

Como dice el arquitecto y profesor Dr. Jesús Bermejo Goday, “*las bibliotecas deben tener los techos muy altos porque el pensamiento ocupa mucho espacio*”.

En la línea de los motivos y preocupaciones de esta investigación marcados en la introducción en el apartado “Claustrofobia”, quiero remarcar la Biblioteca del Reina Sofía, donde he realizado tremendamente a gusto largas horas de investigación gracias a sus inalcanzables techos.

Nota sobre los recursos de internet

Han sido utilizados numerosos recursos de internet entre los que cabe destacar en especial la página <http://www.cinereources.net>, fundamental para la rápida localización de archivos en la Cinémathèque française.

También es notable la plataforma Opendemocracy.net, Openculture.com, Salonkritik.net o Ubu.com, entre otras; dedicadas a la investigación cultural y a la difusión libre y gratuita del pensamiento.

Es necesario también anotar, por la naturaleza de esta investigación, que ha sido laborioso confirmar el correcto formato de las imágenes utilizadas - ratio de imagen y encuadres completos -. En la mayoría de los casos en que los recursos audiovisuales se suben a internet, se encuentran los videos reformateados - una película en 16:9 puede aparecer estirada o comprimida a 4:3 por haber sido utilizada para televisión - o incluso cercenados por la falta de rigor generalizada en la web.

En el caso específico de las capturas de frames de películas, y en un contexto de una investigación que se refiere al detalle de lo que ocurre en los límites del encuadre, se ha topado en numerosas ocasiones con el problema de que las imágenes no han sido fielmente recortadas o extraídas, dejando en muchos casos información fundamental fuera, como si de un ejercicio involuntario de censura se tratara.

Más que un problema, se considera una enseñanza de esta investigación la poca fidelidad que el usuario de internet exige de las imágenes que muestra o utiliza.

En el caso específico de las obras de otras disciplinas se ha intentando referenciar sólo a las imágenes de instituciones oficiales, como museos o grandes colecciones, para poder tener la reproducción más fiel de encuadre y color de la obra.

Contexto General

El vientre del Arquitecto (The belly of an Architect, Peter Greenaway, 1987)

En el año 2003 el cineasta Peter Greenaway¹ escribe un “manifiesto” ante su desencanto con el cine de actualidad, que comienza con una dura y rotunda afirmación: “El Cine murió el 31 de Septiembre 1983 cuando el ‘zapping’ del mando a distancia fue introducido en los salones de las casas del mundo entero” ([Greenaway, 2003](#))²

No es ni el primero ni el último en realizar una aseveración así de fatalista. En 1961 Val del Omar en el XIV Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica realizado en Turín ya anuncia que “el cine se está muriendo. Y se está muriendo a pesar de su inercia económica y su prosperidad” (Val del Omar, 1961). También, con una cierta, ironía el *Adiós al lenguaje* de Jean-Luc Godard (2014) se interpreta en este sentido. Peter Greenaway presenta en su discurso sus motivos para esta afirmación, mediante cuatro categorías: encuadre, texto, actor y cámara - *frame, text, actor and camera* -, que denomina “las cuatro tiranías”. Según él mismo explica la “tiranía del *frame*” es la que ocupa la primera posición: “El primer motivo era considerar por qué el cine, junto con las demás artes plásticas, observa el mundo dentro de los *confines de un rectángulo*, un paralelogramo, dentro de los límites de cuatro ángulos rectos” ([Greenaway, 2003](#)).

Greenaway continua el discurso mediante una serie de preguntas retóricas sobre qué significado tiene esta particular manera del ver el mundo a través de un rectángulo, si se necesita continuar con esta tradición, cómo de relevante es dentro del acto de creación cinematográfica, o si el *single frame* es, en último caso, necesario y si en última estancia se podría prescindir de él o reinventarlo ([Greenaway, 2003](#)).

El autor británico cierra su reflexión con una última pregunta que él define como la más importante: “¿es la acción, el evento y la actividad dentro del *single frame* separable del *single frame* mismo?”³ ([Greenaway, 2003](#)).

Esta investigación toma prestada la pregunta de Peter Greenaway, su primera tiranía descubierta en el uso del *frame*⁴, en el análisis formal de los confines de un rectángulo para estudiar las implicaciones del uso de esta estructura y la manera en

¹ La obra cinematográfica de Peter Greenaway es conocida por estar cargada de referencias a la historia del arte, donde revisa y hace uso crítico de la tradición plástica tanto pictórica como arquitectónica y narrativa. Como teórico es uno de los cineastas más volcados en la reflexión sobre el futuro de la imagen cinematográfica. Sus investigaciones y experimentos narrativos en la imagen son consideradas únicas e innovadores. En los últimos años ha trabajado además en complejas instalaciones donde se conjugan el cine y la instalación artística (proyectos que desarrolla junto a la artista Saskia Boddeke)

² Peter Greenaway ha repetido esta afirmación en numerosas ocasiones desde entonces, apareciendo en prácticamente todas sus conferencias hasta la actualidad. Disponible en: <http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm>

³ Cita original: “The first motive was to consider why cinema, along with all the other plastic arts, views the world within the confines of a rectangle, a parallelogram, within the boundaries of four right-angles? And when we do so indeed, what might that mean? And do we need to continue to do this, and how was the act of framing relevant to the act of filmmaking itself? And which single frame is the most relevant and is it possible to get the timing of the framing right? Was the single frame necessary, could we break it, explode it, could we re-invent it? What were the advantages and what were the disadvantages? And the most important question - was action, event and activity within the single frame separable from the single frame itself?” (Greenaway, 2003).

⁴ Frame se traduciría en español por la palabra “marco”, y sin embargo es la palabra “encuadre” la que se usa en términos cinematográficos. Como veremos más adelante, antes que nada, hay acuerdos tácitos de uso de esta palabra, pero poco consenso en lo que realmente significa.

la que construye un particular “régimen escópico” (Jay 2007, 117)⁵, que hoy en día, se ha universalizado.

Se repasará por tanto del papel que juegan realmente estos cuatro segmentos - que configuran el paralelogramo que delimitan lo visible - como “primera unidad semántica” (Nakov, 1996: 129), aparentemente indispensables en la creación de la imagen cinematográfica y en prácticamente toda la representación bidimensional occidental.

Consideraciones previas

Previo al análisis particular del encuadre cinematográfico, es oportuno aclarar que el debate sobre los formatos en la historia de la representación, y más concretamente en la historia de la pintura, se han incorporado al debate sobre el encuadre en las artes mecánicas – fotografía y cinematografía -.

Las investigaciones sobre el formato en la pintura están ligadas a un objeto físico, *el marco*, una pieza añadida que tiene una naturaleza tridimensional propia: materia, forma, color, entre muchos otros atributos. Sin embargo en lo que concierne a la imagen cinematográfica, este debate se presenta como una reflexión *sobre los confines* de los cuatro segmentos de un paralelogramo que delimitan lo visible, ya sea la mirilla del dispositivo, la película o la pantalla de proyección. A diferencia del marco-objeto, los límites de la imagen cinematográfica pertenecen a la misma naturaleza que el resto de la imagen, en términos físicos al menos, a la continuidad bidimensional de la imagen al proyectarse sobre una superficie única que es la pantalla.

Se puede por tanto afirmar que es erróneo o incompleto hablar de *marco* en la imagen cinematográfica. Tal y como formula el historiador del arte alemán Wolfgang Kemp, “el uso inflacionario del término ‘marco’ podría estar conectado con el hecho de que el cine en el sentido estricto de la palabra no conoce marco” (Kemp, 1996: 11)⁶

Sería imposible realizar un correcto planteamiento de la problemática del encuadre cinematográfico sin mencionar - como se hace en numerosas ocasiones - la tradición que vincula el cine con las artes plásticas y escenográficas, y en consecuencia el problema del marco en la imagen.

Sin embargo, no se procederá a un estudio exhaustivo de la “Historia del marco” ya que no corresponde al interés propio de esta investigación. Los textos y recursos

⁵ En su obra “Ojos abatidos”, Martin Jay hace un reflexión sobre el régimen escópico “privilegiado por la era moderna” al que denomina “perspectivismo cartesiano”. Jay utiliza concepto de régimen escópico - prestado de las investigaciones de Christian Metz- que refuta la universalidad de la experiencia visual y la relaciona a “reglas culturales tácitas” (Jay, 2007: 16) diferentes en cada época.

⁶ Cita original: “is the inflationary use of the term ‘frame’ connected with the fact that cinema in the narrow sense of the word knows no frame?” (Kemp, 1996: 11).

El contrato del dibujante (The Draughtsman's Contract, Peter Greenaway, 1982)

"Louvre pendant la guerre" Fotografía de Laure Albin Guillot (1939).

"Límite (Implosión)". CVA (María Luisa Fernández, Juan Luis Moraza (1982), obra parte de la exposición "República" en centro Reina Sofía, 2014.

utilizados pertenecen al contexto de la estética cinematográfica, y sólo en casos puntuales hacen referencia al problema del *marco-objeto*, a través de las propias preocupaciones de los teóricos de la estética cinematográfica o de los propios cineastas.

Es necesaria la distinción entre "marco-objeto" y "marco-límite" – terminología acuñada por Jaques Aumont⁷ en su obra "El ojo interminable" (1997) - ya que en varios idiomas no existe una palabra concreta que los diferencie.

En inglés, el sustantivo *frame* se usa indistintamente para denominar tanto el marco-objeto como el encuadre; así como en la lengua francesa, en términos generales, *cadre* se utiliza de la misma manera para hacer referencia a ambos.

Si por el contrario, se investiga esta problemática desde el idioma alemán, aparece entonces una segunda acepción a tener en cuenta. La palabra que se utiliza en alemán para el encuadre es *einstellung*, que es el acto de organizar la toma y que se puede entender como una manera de posicionarse en el mundo: "significa la actitud con la que alguien se acerca a algo psicológica o éticamente, esto es, la manera de sintonizar con algo y de asimilarlo después" (Wenders, 2001) -. El teórico Stephen Heath define el *Einstellung* alemán como "ajuste, centrado, enmarcado, actitud moral o posición correcta" (Heath, 1981: 11). Esta investigación queda en desacuerdo con parte de la definición de Heath, que supone un imperativo de relacionar el encuadre con una operación de centrado y enmarcado a la hora de componer.

Frente a una descripción puramente formal, el idioma alemán hace hincapié en el proceso mental – posteriormente comentado – donde prima una *voluntad* de configuración, de resolución de un problema, que refleja una "actitud personal con la que uno se acerca al mundo"⁸ – por escoger las palabras de la Dra. Gertrud Koch⁹ -, la re-construcción interior que se elabora a partir de experiencias "Primäre Erfahrung" – experiencia primaria -.

⁷ Teórico y crítico de cine francés, conocido por sus aportaciones desde los años setenta en la prestigiosa revista de cine "Cahiers du Cinéma" y actualmente profesor en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París (ENSBA).

⁸ Cita original: "an attitude in wich you reach out into the world". Disponible en: <https://www.hkw.de/en/app/mediathek/audio/38800>

⁹ Gertrud Koch es actualmente profesora e investigadora en la Freie Universität Berlin, especializada en estética, filosofía de la imagen cinematográfica, teoría de la imagen y teoría crítica. Una de sus obras más significativas publicadas es *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, edition suhrkamp, Frankfurt a. M. 1992

Aproximaciones etimológicas

encuadre.¹⁰

1. *Im.* *Acción y efecto de encuadrar*¹¹.

2. *Im.* *Cinem.* *y Fotogr.* Espacio que capta en cada toma el objetivo de una cámara fotográfica o cinematográfica.

encuadrar.

1. *tr.* *Encerrar* en un marco o cuadro.

2. *tr.* Encajar, ajustar algo dentro de otra cosa.

3. *tr.* Determinar los límites de algo, incluyéndolo en un esquema u organización.

4. *tr.* Distribuir a las personas conforme a un esquema de organización determinado, para que participen en una actividad política, militar, sindical, etc. *U. t. c. prnl.*

5. *tr.* *Cinem.* *y TV.* Delimitar apropiadamente una escena mediante el objetivo de una cámara.

El primer estudio que se encuentra directamente relacionado con la investigación exclusiva de este término es “El encuadre cinematográfico” de Dominique Villain¹¹, originalmente publicado en 1992, y con su primera edición en castellano en 1997.

De carácter generalista, Dominique Villain aborda la descripción del encuadre a través de innumerables componentes, pero no consigue aportar una definición concreta sobre el término. Esta manera de abordar el problema del encuadre no supone una crítica a Villain, sino el motivo generador – *Tema generador* - de la necesidad de abordar la investigación a través de la revisión de los textos más significativos de la historia estética de la cinematografía, con el propósito de destilar una definición de encuadre, motivada por sus aplicaciones en la teoría cinematográfica. En prácticamente ningún caso se encuentra el encuadre definido por consenso.

Para Gilles Deleuze es limitación, para Jacques Derridá es un parergon – que sostiene y contiene lo que se hunde -, para Bazin es una mirilla al mundo natural, para Bergson un conjunto, para Noël Burch son segmentos, para Greenaway es geometría - un paralelogramo tirano -, para Eisenstein una “célula del montaje” (Eisenstein, 1999: 41) o para Bonitzer organización, sección,

imposición – un recorte que crea la relación campo-fuera de campo –.

Bonitzer se aventura a realiza una aclaración etimológica: “(En)cuadrar es un término de la tauromaquia; significa inmovilizar al toro antes de estoquear- lo” (Bonitzer, 2007, 64). Dominique Villain hace un repaso relacional para comprender que se entiende por encuadre a través de varios acercamientos, desde la técnica, la filmación, el sonido y la composición, entre otros.

Sin embargo solo en una ocasión, y en una breve nota al pie de página es donde parece preguntarse dónde y cómo se acuña este término por primera vez: “La palabra encuadre es de origen reciente – al parecer, de 1923 - ¿contemporáneo de una mayor movilidad de la cámara? Ciertamente posterior a la fotografía (y la pintura)” (Villain, 1997: 11). Resulta particularmente inquietante que en un ensayo titulado “El encuadre cinematográfico” exista solo esta pequeña reseña al término en si mismo, sin aportar datos de la fecha que proporciona, y en definitiva planteada como pregunta abierta y no resuelta.

Stephen Heath - teórico cinematográfico y profesor en la actualidad en la Universidad de Cambridge – considera, por otro lado, que la palabra encuadre – *frame* – proviene etimológicamente de “avanzar”, “ganar espacio”, “llegar más lejos” (Heath, 1981: 10). La definición de Heath presenta una cierta cercanía con el *Das Raumen* de Martin Heidegger,

que el filósofo Kosme de Barañano define como “*espaciar, abrir camino, quitar del paso*” (Barañano, 1990: 63) y que curiosamente se opone a “*Einraumen*” que define como “*encuadrar, em-plazar, re-coger, con-tener, hacer sitio, poner en orden amueblar* (Barañano, 1990: 63).

Posiblemente uno de los grandes temas de esta investigación radique en tomar una postura crítica sobre esta polaridad: ¿encuadrar es espaciar? o ¿simplemente amueblar el interior de un contorno en forma de paralelogramo y encerrar en un marco como expone la R.A.E -?

¹⁰ Definición de la Real Academia de la Lengua, <https://dobleletra.rae.es/encuadrar>, disponible desde el 21 de Octubre de 2015.

¹¹ Directora de cine francesa. Conocida más por su trabajo teórico recogido en varios libros sobre cinematografía y artículos escritos para la revista especializada *Cahiers du Cinéma* de París. Hemos escogido a esta autora para comenzar ya que su libro es el único que se centra única y exclusivamente en destilar que es el encuadre cinematográfico. Si bien no es la obra que arroja más “luz” sobre este asunto es necesario tenerla en cuenta.

I.
Una cuestión geométrica

Ilustración en "De Pictura" Leon Battista Alberti (1435)

1.1 Un andamio con la rigidez de un monolito: el formato como estructura “a priori”.

Peter Greenaway expone en su manifiesto anteriormente citado, como “la tiranía del *frame*” – según su denominación – nos obliga a observar “las artes plásticas a través de una estructura rígida” (Greenaway, 2003)¹.

La tiranía del frame: El manifiesto para militantes del cine de Peter Greenaway.

El director recuerda que “desde que la pintura se separó de la Arquitectura al final del período Medieval, reguló sus parámetros - con escasas excepciones - para encajarse en cuatro ángulos rectos” (Greenaway, 2003)², y prosigue su análisis ampliándolo a las artes escénicas, donde explica que “el teatro copió a la pintura; la ópera y el ballet organizaron sus escenografías y coreografías para ser vistas en asociación con el escenario-espacio del arco del proscenio teatral; y a su vez el cine copió al teatro” (Greenaway, 2003)³. Para ejemplificar las escasas modificaciones que se han realizado en la historia de la representación sobre esta estructura base, Greenaway prosigue su manifiesto declarando que la televisión, a su vez copió el cine, analizando a su vez cómo la edición fotográfica está sometida de nuevo para “para ajustarse a marcos o encajar en los ángulos rectos de un libro” (Greenaway, 2003). En palabras del autor, “esta práctica, al por mayor, se ha convertido en algo tan *tradicional y ortodoxo* que ya no es cuestionada” (Greenaway, 2003).

Greenaway establece la problemática a través de la relación con la ventana arquitectónica. “En retrospectiva, es la vista a través de una ventana” (Greenaway, 2003), y recuerda una cierta incoherencia formal ya que, “el aspecto generalmente horizontal del ratio de la pantalla cinematográfica, no se habría podido conciliar arquitectónicamente con una ventana, mucho menos antes de la Edad Media”⁴ (Greenaway, 2003). Aunque la incoherencia formal es evidente, Greenaway hace hincapié en la necesidad de recordar esta analogía, ya que

el cine tradicional insiste en construir un espacio de ilusión para

1 Cita original: “We view all the plastic arts through a rigid frame” (Greenaway, 2003).

2 Cita original: “Since painting separated itself from architecture at the end of the Medieval period, it regulated its parameters, with very little exception, to fit four right-angles” (Greenaway, 2003).

3 Cita original: “And theater, with a proscenium arch, copied painting; opera and ballet arranged its scenarios and choreography to be seen in association with theatre’s proscenium arch stage-space, and cinema copied the theatre, and television copied the cinema, and then there are photographs squared up for painting-picture-frames and to fit the right angles of a book. This wholesale practice has become so traditional and orthodox, it is not questioned” (Greenaway, 2003).

4 Cita original: “Retrospectively, it is the view through a window, though we are thinking now from a contemporary window point-of-view, since the major horizontal aspect window ratio of a cinema screen could not have been matched architecturally by a window much before the middle of the nineteenth century” (Greenaway, 2003).

"La Perspective Pratique" Jean Dubreuil. Grabado del siglo XVIII

La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea, Theo Angelopoulos, 1995).

Histoire(s) du Cinéma(Jean-Luc Godard, 1989-1998)

dar a los espectadores la experiencia de “mirar a través de una ventana” – una *vigilancia*⁵ a través del marco de una ventana, hacia dentro de un universo paralelo, conectado con el espectador a través de lo que físicamente experimenta, mientras está sentado en la sala del cine (Greenaway, 2003)⁶.

Esta estructura importada de la disposición espacial en la *representación teatral*⁷ y en última instancia del *cuadro-ventana* albertiano, se presenta como una especie de *corsé* que limita las posibilidades del lenguaje visual. Ya en 1916 Paul Wegener, durante una conferencia pronunciada el 24 de Abril, bajo el título “Las posibilidades artísticas del cine”, exponía la necesidad de “liberarse del teatro y de la novela” (Wegener, 1916)⁸ para adquirir un verdadero lenguaje cinematográfico, así como Jean Epstein pedía en su famoso escrito “Buenos días, Cine” (1921), no caer en la copia de los “cadáveres impresionistas” (Epstein, 2009: 106) y prohibía la utilización del texto.

El *frame* o encuadre, aparece a través de su condición de geometría rígida, aparentemente incuestionable e impuesta; como estructura geométrica fija, previa a la propia imagen, que la soporta como esqueleto invariable.

El esqueleto invariable: un paralelogramo de cuatro segmentos.

Ya en los tratados descritos por Alberti, se comprende como esta estructura es previa a la propia imagen, cuando describe que “en primer lugar, trazo sobre la superficie por pintar, un cuadrilátero de la magnitud que quiero, hago ángulos rectos...” (Alberti, 1435)⁹.

La imagen cinematográfica o fotográfica, así como la composición de Alberti, es ante todo este paralelogramo de cuatro segmentos, antes incluso de aparecer como imagen. La incomodidad de Greenaway ante este precepto se manifiesta en la afirmación de que esta práctica se ha convertido en algo tan “*tradicional*” y “*ortodoxo*” que ya ni se cuestiona.

Toda la creación visual está organizada a través de esta primera *unidad semántica* aparentemente incuestionable. De hecho, se acepta la existencia impostada de una

5 El autor utiliza originalmente la palabra “surveillance”. Esta palabra se utiliza fundamentalmente como “vigilancia” que implica el “*control a distancia*” como las “cámaras de seguridad/surveillance cameras”.

6 Cita original: “(...) the analogy is important because traditional cinema insists on creating an illusionistic space to give audiences a window experience - a surveillance through a window frame out into a parallel universe connected to that which the audience physically experiences as it sits in the cinema” (Greenaway, 2003).

7 Preocupación que recuerda al postulado de Wim Wenders “*una imagen puede formularse como escenario o como espacio*” (Wenders, Wim, *My time with Antonioni*. Faber and Faber, Reino Unido, 2000)

8 En referencia en (Mitry, 1974: 19)

9 En referencia en (Comolli, 2010: 28).

56

57

Una de las más notables reflexiones sobre el problema geométrico de la imagen aparece siete décadas antes. En Septiembre de 1930, un grupo de reconocidos nombres de la industria cinematográfica – *The Academy of Motion Picture Arts and Science*¹², se reúnen en Hollywood para debatir sobre el nuevo formato de estandarización fílmica: el *widescreen*.

Durante estos encuentros, el director de cine ruso Sergei Eisenstein - que en ese momento se encontraba en EEUU en conversaciones con la productora *Paramount Pictures* para una posible colaboración que resultó infructuosa - es invitado a realizar una reflexión sobre el formato de la pantalla en una conferencia que más tarde se recogerá

En defensa
del cuadrado
dinámico: un
postulado
de Sergei
Eisenstein.

12 Institución conocida hoy en día de manera general por entregar los premios "Oscar" de cinematografía norteamericana.

60

61

Histoire(s) du Cinéma(Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Eisenstein expone en este artículo el problema de la herencia pictórica y las artes escénicas en las posibilidades compositivas aplicadas a la forma en cinematográfica, sentando un precedente sobre las afirmaciones, anteriormente citadas, de Peter Greenaway. En este caso, el autor ruso llega a comparar esta relación entre disciplinas, estableciendo un similar, irónicamente, con una infidelidad extramatrimonial. Para clarificar esta postura, Eisenstein analiza un anexo entregado a los integrantes de la conferencia, donde en su opinión se ofrecen “dos argumentos estéticos en defensa de la forma horizontal de la pantalla, basados en deducciones derivadas de las tradiciones formales de las artes de la pintura y la escenografía” (Eisenstein, 1931: 9). Y añade que, como tales, deberían ser eliminados de la discusión, debido a los grandes errores que inevitablemente surgen al trasladar los resultados prácticos - basados en la semejanza de las apariencias superficiales - de una rama del arte a los de otra: “Imponer la adopción de las leyes orgánicas de un arte sobre el otro es profundamente erróneo. Esta práctica tiene algo de adulterio en ella. Como dormir en la cama de la mujer de otra persona...”¹⁹ (Eisenstein,

19 Cita original: "The two aesthetic arguments in favour of the horizontal shape of the screen are based on deductions deriving from traditions in the art forms of painting and stage practice. As such they should be eliminated from discussion even without being taken into consideration for the greatest errors invariably arise from the attempt to transplant practical results based upon the resemblance of the superficial appearances of one branch of art to those of another (. . .) To enforce adoption of the laws organic to one art upon another is profoundly wrong. This practice has something of adultery in it. Like sleeping in another person's wife's bed"

Forrar una fastidiosa cariátide: enmarcar o encuadrar

¿toda obra de arte trae su propio marco a la existencia o el marco trae la obra de arte a la existencia?

23 Cita original: "Oriental picture-making has steadfastly, until it came in contact with Western practices of seeing, eschewed the frame, not finding it at all necessary to use a frame to contain and shape the world (Greenaway, 2013)."

Marcos desmontados en el Louvre durante la Segunda Guerra Mundial.

Políptico del cordero místico, Jan Van Eyck, 1432.

problema de la difusa diferenciación entre marco y encuadre tras la aparición del cine. Kemp reformula las preocupaciones de Eisenstein y Greenaway a través de una pregunta directa: ¿toda obra de arte trae su propio marco a la existencia o el marco trae la obra de arte a la existencia?²⁴ (Kemp, 1996: 14)²⁵.

Kemp asegura que la historia de la representación ha evolucionado para quedarse con la segunda proposición, afirmando que “solo entre el 400 DC y el 1400, la inversión de estas dos proposiciones era aplicable” (Kemp, 1996: 14). Tras este período, la dominante indiscutible – según Kemp – es el marco.

El teórico alemán ejemplifica este asunto, recordando que “en la producción de retablos, los fabricantes de marcos eran a menudo los principales artistas; los marcos – en palabras de Kemp - costaban más que las obras de arte que encerraban, y a menudo llamaban más la atención que las propias tablas. Kemp explica cómo en términos de la prioridad del marco en la estética pictórica, éste funcionaba bajo estas condiciones “no como un extracto - como en el caso del cine -, ni como la *frontera estética* de la imagen, sino como arte autónomo. Su tarea era la organización de la materia pictórica” (Kemp, 1996: 14)²⁶. Kemp ofrece una posible alternativa basada en el “procedimiento tautológico” (Kemp, 1996: 13) sugerido por Eisenstein. Consiste en un “cambio de formato con propósitos narrativos” (Kemp, 1996: 13), como alternativa al procedimiento occidental por el cual, una estructura *a priori* fuerza un orden compositivo concreto, sin tener en cuenta las posibilidades narrativas del sujeto representado.

Sin embargo, Kemp expone, que en términos de comunicación, esta predominancia desde

el arte cristiano y medieval del marco garantiza la conectividad de los elementos, funcionando a modo de “andamio (...) que hace posible la percepción” (Kemp, 1996: 14) en sí misma.

Esta última afirmación de Kemp sobre la percepción parece referirse, de nuevo, a cómo

24 Cita original: “every work of art brings its own frame into existence”, “the frame brings the work of art into existence”.

25 Esta pregunta de Kemp en “The Narrativity of the Frame”, se formula en un contexto en el que precisamente está reflexionando sobre el discurso de Eisenstein “Dynamic Square”. Es recomendable leer el artículo completo, ya que contiene una pequeña reseña a la historia de los “artistas del marco” que completa las ideas aquí formuladas.

26 Cita original: “For roughly a thousand years, from 400 A. D. until 1400, the inversion of Friedrich Schlegel’s dictum was applicable: “Every work of art brings its own frame into existence,” becomes “The frame brings the work of art into existence” With respect to the aesthetics of production this means the familiar phenomenon that, for example in the production of altarpieces, the makers of frames were often the leading artists, that frames cost more than the works of art they enclosed, and that they often made more of an impression than the works of art. But in terms of the priority of the frame in pictorial aesthetics, it functioned under these conditions neither as an excerpt, as in the cinema, nor as the aesthetic border of the picture, as in autonomous art. Its task was the organization of the pictorial material. The frame is the necessary presupposition for a composite art” (Kemp, 1996: 14). El énfasis es de la autora.

Consideremos las otras dos denominaciones del “rectángulo áureo”, denominaciones expresivas para la tendencia en estas proporciones: la “espiral áurea ” y el principio de “simetría dinámica”. *Son el desesperado anhelo de lo estático deseando alcanzar dinamismo.* Estas proporciones son probablemente las más adecuadas para dar máxima tensión al ojo obligándole a seguir una única dirección y lanzándolo después a seguir otra (...) *¿y por que demonios deberíamos arrastrar a nuestras espaldas en estos días de triunfo el recuerdo melancólico del incumplido deseo del estático rectángulo de convertirse en dinámico?* (Eisenstein, 1931: 14).²⁷

Contra la tiranía del encuadre

27 Cita original: "Consider the two other denominations of the "golden cut", denominations expressive for the tendency of these proportions: the "whirling square," the "principle of dynamic symmetry". They are a moan of the static hopelessly longing towards dynamism. These proportions are probably those most fitted to give the maximum tension to the eye in causing it to follow one direction and then throw itself afterwards to follow the other (...) And why the hell should we drag behind us in these days of triumph the melancholy souvenir of the unaccomplished desire of the static rectangle striving to become dynamic?" (Eisenstein, 1931: 14). El énfasis es de la autora.

Lámina 46 del tratado de Matila GhyKa “Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes” (1946); *Pi* (Darren Aronofsky, 1998)

Histoire(s) du Cinéma(Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Ilustración del artículo de Eisenstein en "Close-up"; *Mommy* (Xavier Dolan, 2014) rodada en 1:1; *Las maletas de Tulse Luper* (Tulse Luper Suitcases, Peter Greenaway, 2003, 2004 y 2005)

formas distintas" (Kemp, 1996: 11).

Es evidente que el problema de la estructura geométrica en la imagen cinematográfica se ha planteado en bastantes ocasiones, y sin embargo son significativamente escasos los avances realizados a este respecto.

Por un lado en sus conclusiones, Eisenstein propone la defensa del "Dinamic square", el formato cuadrado como una alternativa compositiva. Un camino medio donde se encuentra el anhelo del horizonte y las necesidades propias de la modernidad, que tiende hacia la verticalidad²⁸ – como "Rodchenko y Mendelsohn había demandado en la fotografía contemporánea" (Kemp, 1996: 12) -.

Peter Greenaway propone, por su parte, la destrucción del formato único estandarizado sin una alternativa clara en su manifiesto, pero que más tarde investigará de manera práctica en sus films *Las Maletas de Tulse Luper* (The Tulse Luper suitcases, Peter Greenaway, 2003-2005), o recientemente en *Eisenstein en Guanajuato* (Eisenstein in Guanajuato, Peter Greenaway, 2014), con una solución de estilo postmodernista, jugando a la superposición, yuxtaposición y collage de imágenes de formatos variables, en una interminable variedad de formas presentadas de manera simultánea. Una técnica, con semejanzas evidentes con el cubismo, como "reacción contra el subjetivismo del punto de vista" (Aumont, 1997: 71), donde "el espectador se ve casi obligado a hacer la teoría de lo que ve al mismo tiempo que lo ve" (Aumont, 1997: 72).

Sin embargo, la propuesta de Greenaway queda sometida de nuevo a las operaciones a realizar dentro de la propia estructura base, acomodando las operaciones al enmarcado fijo, al que se continua sometiendo – en lo que a su producción cinematográfica se refiere, ya que su otra producción artística es de diferente naturaleza ²⁹–, pero con la intención de explorar la "interactividad y los procesos multimedia"³⁰ (Greenaway, 2003),

28 Eisenstein defiende que la modernidad, su contemporaneidad, reclama la verticalidad "Es mi deseo entonar el himno de la masculina, viril, fuerte y activo composición vertical" (...) Porque nos convertimos en algo así como la humanidad cuando nos izamos a nosotros mismos sobre nuestras patas traseras y asumimos la posición vertical(...)No importan las premisas teóricas, solo el cuadrado podrá aportarnos la verdadera oportunidad al fin de realizar capturas decentes de tantas cosas que han estado exiliadas de la pantalla hasta hoy. Vistazos a través de las callejuelas medievales, o las grandes catedrales góticas abrumándonos. O estas reemplazadas por minaretes si se da el caso de que la ciudad retratada sea oriental. Planos decentes de tótems. El edificio de la Paramount en Nueva York, Primer cámara, o los profundos y abismales cañones de Wall street en toda su expresividad. Planos disponibles para la revista más barata pero sin embargo exiliados de la pantalla". Cita Original: "It is my desire to intone the hymn of the male, the strong, the virile, active, vertical composition! (...) But we became something like mankind only from the moment when we hoisted ourselves onto our hind legs and assumed the vertical position (...) No matter what the theoretic premises, only the square will provide us the real opportunity at last to give decent shots of so many things banished from the screen until today. Glimpses through winding medieval streets or huge Gothic cathedrals overwhelming them. Or these replaced by minarets if the town portrayed should happen to be oriental. Decent shots of totem poles. The Paramount building in New York, Primo Camera, or the profound and abysmal canyons of Wall Street in all their expressiveness shots available to the cheapest magazine yet exiled for thirty years from the screen" (Eisenstein, 1931: 8).

29 Peter Greenaway desarrolla paralelamente una carrera artística con varios proyectos performativos y expositivos que formulan, desde otras disciplinas, estas preguntas. Sobre el tema propio del encuadre. Greenaway realiza un film-instalación denominado "The Stairs" (1994), donde coloca a lo largo de toda la ciudad de Ginebra varias estructuras de escaleras desde donde poder observar un encuadre concreto elegido por el director.

La violencia del encuadre – dice Jacques Derridá - se multiplica. Primero encierra la teoría de la estética en una teoría de lo bello, esta a su vez en una teoría del gusto y la teoría del gusto en una teoría del juicio. Se trata de decisiones, que el filósofo francés denomina, extremas: “*la delimitación tiene pesadas consecuencias pero cierta coherencia interior puede ser salvada a ese precio*” (Derridá, 2001: 81).³²

impugnar las formas del lenguaje.

32 Frase de Georges Didi-Huberman en un artículo publicado en 2015 en la revista francés *Les Inrockuptibles*:
 “Regarder n’est pas une compétence, c’est une expérience dont il faut, à chaque fois, reformer, reconstruire les fondations”.
 Disponible en: <http://www.lesinrocks.com/2014/02/12/arts-scenes/tout-est-la-rien-nest-cache-11472282/>

Napoleón (Abel Gance, 1927)

En última instancia, la crítica y revisión del formato del paralelogramo como forma monolítica, universal y estandarizada, es un llamamiento a los cineastas a conquistar ciertos grados de libertad, a medirse contra “el imperio de la geometría” (Aumont, 1997: 231), para abrir las puertas de su casa³⁵ - que es el encuadre – y, en palabras de Bachelard, conquistar quizás una parte del cielo, “liberarnos de nuestras geometrías utilitarias” (Bachelard, 1986: 85). Tal y como Eisenstein enunciaba, al invitar a abrir las puertas de la casa japonesa para llegar a otros formatos en la cinematografía.

Al cuestionar este formato *a priori*, la organización del espacio en el campo visual del encuadre no se reduce ya a una acción exclusiva de *amueblar* el interior de un paralelogramo omnipresente, sino a un diálogo entre formato y contenido, que sea el que dicta la estructura sobre la que construirse.

Un ejemplo paradigmático de esta rebeldía frente al formato único y estandarizado se encuentra ya en *Napoleón* de Abel Gance en 1927.

Gance realiza un *biopic* de proporciones épicas tanto en metraje como en formato.

Para el cineasta francés, las proporciones utilizadas en ese momento en la imagen cinematográfica – 1.33:1 – no eran suficientes para resolver los problemas de narración y compositivos con los que había decidido abordar esta pieza.

Por este motivo, Gance propone una película basada en la visión panorámica de tres pantallas, que colocadas consecutivamente, simultanean en ocasiones tres discursos, y en otras forman una imagen única a modo de tríptico.

Con esto Gance no solo se convierte en el precursor de las instalaciones *multipantalla* o *polyvisión*, sino que demuestra como el formato tiene que estar adecuado al contenido que desea mostrar, y no a la inversa.

Napoleón de
Abel Gance.

En un ejercicio mucho más sutil, se encuentra la contemporánea *Mommy* (Xavier Dolan, 2014), donde el personaje principal encerrado en una situación familiar, económica y de salud mental agobiante y con pocas perspectivas de mejora, es a su vez formalmente asfixiado por el aspecto de ratio 1:1 – el anhelado por Einstein –, que enfatiza la coherencia entre forma y sentido.

Mommy de Xavier Dolan

35 Referencia al capítulo “Casa y Universo” de “Poética del Espacio” de Gastón Bachelard (Bachelard, 1986).

Esta relación se hace aún más evidente cuando, durante uno de los escasos momentos de felicidad del personaje durante el film, éste empuja los laterales del cuadrado, abriendo el encuadre hacia la horizontal, recordando que su estructura no es invariable, y reclamando su libertad

Mommy (Xavier Dolan, 2014)

II. Una cuestión de dispositivo

El desprecio (Le Mepris, Jean-Luc Godard, 1963)

2.1 La linterna del acomodador: reemplazar la realidad por su doble.

El ya mencionado ensayo de Wolfgang Kemp, “The narrativity of the frame”, expresa la necesidad de establecer una diferenciación entre una definición *formal* y una definición *estética* del encuadre. Kemp se apoya en Bazin para explicar la definición estética, recordando como para el autor francés, “Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico permite entenderlo a veces, el marco de la imagen, sino una *mirilla* que solo deja al descubierto una parte de la realidad”(Bazin, 2006: 213). Este es un ejemplo de definición estética según Kemp. Por otro lado, aporta lo que bajo su criterio se ajusta a una definición formal – citada con anterioridad -, donde a modo descriptivo se puede decir que el marco de la imagen - el encuadre - es negro, invisible, y por añadir al pensamiento de Kemp, bidimensional. Además Kemp recuerda, como se veía con anterioridad, que en términos generales, permanece invariable durante la proyección de la película y, en términos generales, durante largos períodos de la historia del cine.

El encuadre:
Una definición
formal y una
definición
estética.

Si se atiende a una definición puramente formal se puede recurrir tanto a una reflexión geométrica - como las presentadas por Greenaway y Eisenstein, como a definiciones tales como la de Jaques Aumont, crítico y teórico cinematográfico francés, conocido tras sus aportaciones en *Cahiers du Cinéma* a partir de los años sesenta: “La palabra encuadre y el verbo encuadrar aparecieron en el cine para designar ese proceso mental y material (...) por el cual se llega a una imagen que contiene un cierto campo, visto desde un cierto ángulo, con ciertos límites precisos” (Aumont, 1992: 162).¹ (Aumont, 1997*: 111)²; y también se encuentra la definición aportada por Gilles Deleuze, con terminología importada de los estudios de Henri Bergson, a los que hace referencia toda su obra sobre “Imagen-Tiempo” e “Imagen-Movimiento”, refiriéndose al encuadre como “*determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios*” (Deleuze (II), 1986: 27).³

1 Cita original: “le mot cadrage et le verbe cadrer, apparurent avec le Cinéma pour designer ce processus mental et matériel déjà à l’œuvre dans l’image picturale et photographique, et qui produit une image contenant un certain champ vu sous un certain angle, avec certaines limites précises”

2 Nota sobre la traducción anglosajona: El motivo de citar la traducción en inglés es que es significativo el cambio que se ha hecho en la traducción de “le verbe cadrer” por la palabra “centering” (centrado) que cambia significativamente el significado del párrafo y sin embargo arroja luz sobre un pensamiento muy propio de Aumont y de sumo interés, la confusión entre “encuadrar” y “centrar”.

Cita en la traducción anglosajona: “Framing (cadrage), and ‘centering’ within the frame are terms often used interchangeably in film to designate the mental and material process which guides subject-spectators to a particular field of vision, seen from a certain angle within specific limits (Aumont, 1997: 111).

Psycho (Psicosis, Alfred Hitchcock, 1960)

El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

L'appel de Cimes. René Magritte. 1948

Sin embargo parece que una definición tan estructural y superficial, podría aparecer como puramente *sintomática* (Brecht)⁴, y por tanto no incorpora la totalidad o complejidad de los problemas propios de la imagen cinematográfica; la que se podría denominar – siguiendo la terminología de Brecht – la *enfermedad*.

La pregunta de Kemp sobre si el cine, en el sentido estricto de la palabra, *no conoce el marco* (Kemp, 1996: 11) coincide nuevamente con la necesaria diferenciación citada con anterioridad de los términos marco y encuadre -. En efecto, centrando la investigación en la *perspectiva estética*, Kemp apela a la conocida definición de André Bazin que define el encuadre como *mirilla* y por consiguiente *ocultador*, que éste último afirma en su obra “¿Qué es el cine?” (2006), como se ha visto con anterioridad. Bazin continúa explicando las repercusiones que tienen ambas estructuras frente a la construcción espacial. Según el autor francés “el marco polariza ese espacio hacia adentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo (Bazin, 2006: 213).

Muchos han sido los investigadores, teóricos y cineastas, que han vuelto una y otra vez sobre esta reflexión de André Bazin para analizarla, matizarla o desmontarla, como son Deleuze, Aumont o Jean-Louis Comolli, entre otros muchos. Por ello, revisar una vez más el concepto *realidad* en André Bazin aportaría poco a los múltiples escritos que ya se han realizado sobre este tema.

El problema de *lo real* y la *transparencia* de la imagen que existe como fondo en la teoría del cine de Bazin, está de alguna manera analizado y superado - como se desvela en los escritos de Aumont - o incluso desmontado - si se atienden a las reflexiones de Jean-Louis Comolli en “Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología” (2010). De hecho constituye uno de los debates más importantes de la cinematografía moderna que ponen en conflicto la teoría del montaje, difundida por Sergei Eisenstein y defendida por otros autores como Jean-Luc Godard, en contra del “montaje prohibido” de Bazin, defensor del plano-secuencia.

Jaques Aumont hace bien en recordar que “la invención de la fotografía por parte de Niepce, se produce en el momento mismo en que Hegel clausura la historia de la pintura, dándole un final” (Aumont, 1992: 191). En este momento, describe Aumont,

³ El énfasis es de la cita original.

⁴ Bertol Brecht denuncia que “mientras uno no critique la función social del cine, toda crítica de cine no es más que una crítica de los síntomas, y es en sí misma de carácter sintomático” En referencia en (Heath, 1981: 16) Cita original: “For as long as one does not criticize the social function of cinema, all film criticism is only a criticism of symptoms and has itself a merely symptomatic character” (Heath, 1981: 16).

El cine no conoce marco: la mirilla, ¿un mediador neutro?.

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

“se confirma por primera vez que la perspectiva tiene relación con cierta estructura cultural” (Aumont, 1992: 191): cierto régimen escópico particular que empezaba a superarse en las artes plásticas gracias a las vanguardias pictóricas del S.XX. Sin embargo, la fotografía “viene a borrar esta toma de conciencia, *produciendo mecánicamente la ideología perspectivista*” (Aumont, 1992: 191), dando cabida de nuevo a teorías como las presentadas por André Bazin, que alimentan la falsa correlación entre *objetivo* y *objetividad* ya debatida por Eisenstein, y estudiada más tarde por autores como Jean-Louis Comolli y Jaques Aumont, entre otros -.

Aunque el debate de *lo real* queda claramente superado antes y después de la invención de la imagen mecánica, se presenta fundamental para abrir una reflexión *estética* sobre el problema del encuadre, sobre el impacto que éste tiene en la construcción del espacio visible cinematográfico y por último, en la construcción de pensamiento.

El reconocimiento de la *realidad natural* antes de la imagen cinematográfica, su visión del cine como máquina para mostrar una parte de la realidad, no permite a Bazin entender el encuadre como constructor activo de la imagen, sino como un mero señalador/denotador que hace presente parte de esta realidad existente *a priori*. Para Bazin, esta mirilla tiene por tanto siempre implícita en él lo que se prolonga fuera de ésta, como parte de la imagen-realidad ocultada, lo que se conoce como *fuera de campo*. Como Jean-Louis Comolli explica, “la ventana de Bazin parece no depender de un artificio, no proceder de una ficción, no inmiscuirse en las cosas que recibe; parece dejar que, por su conducto, el mundo se imprima por sí mismo sobre la superficie sensible de la película, su *transparencia aspira a ser neutral*”⁵ (Comolli, 2010: 29). Comolli prosigue su crítica afirmando que supone, en consecuencia, un mundo ya presente, ya creado, ya compuesto, que simplemente se ofrece a la vista. Cuando Bazin reitera que “el cine es la linterna del acomodador que atraviesa como un incierto cometa la noche de nuestro soñar despiertos: el espacio difuso, *sin geometría y sin fronteras* que rodea a la pantalla” (Bazin, 2006: 184), está haciendo una defensa de lo real que ya aparece reflejada en el uso de una célebre frase de Pablo Picasso: “Yo *no busco, encuentro*”, en un capítulo de la obra citada, dedicado a la película *Los misterios de Picasso* (1956) del director Henri Georges Clouzot (Bazin, 2006: 217). Si bien los escritos de Bazin se centran en el uso del plano-secuencia para “proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de lo real” (Bazin, 2006: 97), es su defensa del

5 El énfasis es de la autora.

cineasta como mediador neutro de lo natural y no como constructor, lo que interesa para reflexionar sobre su entendimiento del encuadre como mediador neutral. Bajo esta premisa se establece una relación ambigua sobre el papel de la *máquina* en relación a lo que muestra y lo que se oculta del *mundo natural*. Se puede asumir en relación a los preceptos de Bazin, que la máquina no incide más que para ocultar parcialmente el *fuera de campo*, que se va desvelando al movilizar la cámara. Pero parece difícil presuponer que un dispositivo, con unas características tan específicas, pueda ser verdaderamente un mediador neutro.

2001: *Odisea en el espacio* (2001: *space odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)
Histoire(s) du Cinéma(Jean-Luc Godard, 1989-1998)

2.2 El hacha de la lente: la teoría del aparato en el cine.

La presencia de los cuatro segmentos que se denominan encuadre es fundamentalmente la presencia de la parte que se refiere directamente al uso de un elemento ajeno, no natural, en la intermediación con el mundo natural: la máquina cinematográfica.

Casi con rotundidad se puede afirmar que toda la historia de la imagen cinematográfica, desde una perspectiva estética, pasa por presuponer la necesidad del espectador de “reemplazar el mundo exterior por su doble” (Bazin, 2006: 25), de olvidar por unas horas que esta imagen es ficción, y hacer creer al espectador que está insertado en la realidad. Jean-Louis Comolli lo explica en primera persona:

Fuera cual fuese nuestra ceguera cinéfila, terminamos por saber, sin embargo, que si íbamos a la cinemateca de Langlois, si ocupábamos nuestro lugar en las primeras filas, era para pasar al otro lado del espejo y entrar al mundo a través de los filmes, ingresar a ellos para atravesar la vida (Comolli, 2010, 26).

Para que este reemplazo del mundo exterior sea efectivo, se debe eliminar cualquier elemento que recuerde el proceso de creación y los mediadores mecánicos que han sido necesarios, perpetuando así la falsa correlación, ya citada, entre “objetivo” y “objetividad” (Aumont, 1992: 192).⁶

Es así como se puede reformular entonces el problema del encuadre como la historia de cómo ocultar el proceso de creación en sí mismo, la mano del autor, la *cocina* de la imagen. La imagen resulta tanto más efectiva en tanto que el espectador olvide su presencia en el mundo físico y se proyecte en un mundo onírico que durante la proyección cumple su función de realidad. Esta es la premisa por la que se ha regido lo que hoy se denomina de manera general el cine-espectáculo, aplicado a la fórmula desarrollada fundamentalmente en el cine de entretenimiento de las factorías hollywoodienses.

En efecto, Hollywood entendió que el mecanismo para conseguir esta ilusión de realidad autónoma pasaba casi fundamentalmente por hacer desaparecer la

La sangre de un poeta (La sang d'un poet, Jean Cocteau, 1930);
 Picasso pintando en su reflejo como si estuviera al otro lado del espejo (1949).
Alicia (Norman McLeod's, 1933);
Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)
La Historia interminable (The neverending story, Wolfgang Petersen, 1984)
Pierrot el loco (Pierrot le Fou, Jean-Luc Godard, 1965)

⁶ La cita de Aumont hace referencia directa, en términos generales, a los postulados que realiza Jean-Louis Comolli en "Cine contra espectáculo+ Técnica e Ideología" (2010), como crítica específica a las teorías de André Bazin.

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)
Sonadores (The dreamers, Bernardo Bertolucci, 2002)
El desprecio (Le Mpris, Jean-Luc Godard, 1963)

Psycho (Psicosis, Alfred Hitchcock, 1960)

presencia de la cámara en la pantalla, la máquina, a través de una operación en la que los cuatro segmentos que la delimitan, apareciesen difusos o inexistentes gracias a otros medios: los *travellings*, la narración, el punto de vista central, los personajes centrados en cuadro, las proporciones adecuadas y la escala, entre muchos otros. En ocasiones se permite el juego de planos de profundidad donde algunos objetos o figuras pasan por el primer plano de cámara desenfocados, si hemos centrado la atención en lo que está al final del plano, para incentivar a su vez la ilusión de profundidad.

Sin embargo no se permiten cortes y secciones en los cuerpos; no existe un plano general de un ser humano caminando sobre el desierto con los pies cortados y fuera de cuadro ya que se consideraría un error compositivo. Parece que no está permitido cercenar así la realidad, precisamente porque muestra las delimitaciones y limitaciones de la máquina, y en consecuencia deshace el artificio. También Pascal Bonitzer, director y crítico de cine para la revista *Cahiers du Cinéma* desde los años sesenta, reafirma esta aseveración, utilizando en este caso el primer plano como ejemplo, sosteniendo que “el primer plano es terrorista porque violenta el espacio indiferenciado (...) cabezas enormes, cabezas cortadas, *membra disjecta*” (Bonitzer, 2007: 91).

Pero esta decisión estandarizada de no cercenar no parece tanto un problema de la violencia que se ejerce sobre las cuerpos ficticios de los personajes, como de la violencia que se genera en el espectador cuando se actualiza la presencia de la máquina, al chocar contra los cuatros segmentos de la imagen. La realidad se convierte en figuración cercenada y hace visible lo que Sergei Eisenstein denominaba “el hacha de la lente” (Eisenstein, 1999: 45).

En las artes plásticas es precisamente la mano del autor, el propio trazo, uno de los temas fundamentales para la compresión y las alabanzas de uno u otro artista. La legibilidad del trazo en una obra plástica, da las pistas necesarias para poder comprender el proceso de creación del autor. Las capas superpuestas y las correcciones hablan del tiempo, de las inseguridades, de la toma de decisiones, incluso se opta en numerosas ocasiones por realizar escáneres que permitan descubrir pasos previos que el propio autor ha ocultado voluntariamente. Hay un acercamiento a la obra a través de descubrir el proceso de creación, de observar y estudiar la *mano* del artista. La desaparición de la mano del artista - del proceso de producción de una obra – en las artes mecánicas, estaba enunciada de manera premonitoria en el “Elogio de la

Un perro andaluz (Un chien andalou, Luis Buñuel, 1929); *The lonely Metropolitan*, Herbert Bayer, 1932; *La sangre de un poeta* (La sang d'un poète, Jean Cocteau, 1930)

Mano” de Focillón, que temía el día en que se llegara a “pintar a máquina”:

¡Pero cuántas hojas de dibujo muestran el análisis, la preocupación de lo irreductible! Solo esas manos viven con intensidad (...) Tal es el provenir de la mano, hasta que llegue el día en que *se pinte a máquina* (...) entonces se alcanzará la cruel inercia del cliché, obtenido por *un ojo sin mano*, y que contraría nuestra amistad al solicitarla, maravilla de la luz, monstruo pasivo. Hace pensar en un arte de otro planeta (Focillón, 1983: 12).

El texto de Focillón data de 1934, por lo que parece lógico pensar que estaba al corriente de los avances en la cinematografía como arte, y por tanto podría aparecer como una crítica directa a estos nuevos métodos de representación artística, el cine y la fotografía.

En el cine parece existir un deseo de ocultar el proceso de creación. Un buen operador de cámara es el que consigue que el espectador no perciba en ningún caso que la máquina está en funcionamiento. Wolfgang Kemp reflexiona sobre la complicidad por parte del espectador cinematográfico occidental en lo que a la ocultación de la máquina se refiere. Establece esta problemática a través de una relación histórica perdida con el marco en la representación plástica, mencionada anteriormente:

El encuadre mutilación: Borrar las huellas del proceso.

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Donnie Darko (Richard Kelly, 2001)

Aquí me inclinaría a hablar de un escenario global de la comunicación visual, que de hecho contraviene todo lo que más tarde se estableció como la tendencia principal de la producción de arte occidental y todo lo que el *cine* en el sentido literal interiorizó: la integradora, continua y unificadora naturaleza del *single frame*⁷ En el arte cristiano de la antigüedad y la Edad Media, el marco sostiene los elementos entre sí, no solo en un sentido material *como un andamio*, sino que garantiza su conexión. *Bajo estas condiciones de visualidad es inconcebible que el observador pudiera preferir no ver la*

“*estructura*” de manera que pudiera perderse en la imagen⁸

(Kemp, 1996: 14).

Classe de Lutte (Groupe Medvedkine, 1969). Extraída de “Días de cine: Chris Marker” Cita el texto: El cine no es una magia. Es una técnica y una ciencia. Una técnica real de una ciencia y puesta al servicio de una voluntad: la voluntad de los trabajadores de liberarse”.

En esa misma línea de pensamiento Comolli, en una obra posterior denominada “Corps et Cadre” (2012), recuerda que este ejercicio de ocultación requiere de la complicidad entre el creador y el espectador, que desean hacer desaparecer los límites de la imagen. Para Comolli “el encuadre⁹ es antes de todo una forma. Una forma que encuadra otras formas, las limita, las identifica. Es pues una forma activa. El encuadre es *mutilación* así como *exaltación*” (Comolli, 2012: 17). En una línea paralela al pensamiento de Kemp, Comolli denuncia que “nosotros los espectadores, que *alucinamos* las imágenes proyectadas en la pantalla, *preferimos no ver ese marco*¹⁰ *mutilante*, que no obstante no podemos dejar de ver, ya que miramos a través de él¹¹ (Comolli, 2012: 17).

Esta complicidad del espectador en la ocultación del medio, es un pensamiento del teórico francés, que responde a una continuación de su propio análisis, establecido previamente en “Cine contra espectáculo + Técnica e Ideología” (2010). En esta obra anterior, Comolli afirma que no es posible “borrar las huellas del trabajo” (Comolli, 2010: 14) y propone una concepción alternativa de transparencia a la aportada por Bazin, en la que precisamente la transparencia se identificaría por ser la que “deja ver la huella, no lo que la borra” (Comolli, 2010: 52), la huella de la máquina laborante. El artificio, según él mismo dice, es lo que “teje de realidad la supuesta transparencia” (Comolli, 2010: 52). Es quizás cierto entonces que el encuadre es un ocultador como ya postuló Bazin, pero no un ocultador de parte de la realidad, sino un ocultador de la máquina y del proceso de creación: un ocultador de su propio proceso de ocultación. Jean-Louis Baudry - escritor francés que se engloba en una tendencia teórica de los años setenta que se preocupa del cine desde la perspectiva del psicoanálisis y donde se encuentran Louis Althusser, Jean-Louis Comolli y Christian Metz, entre

8 Cita original: Here I would be inclined to speak of an aggregate stage of visual communication, that actually contravenes everything that later established itself as the main tendency of Western art production and everything that film in the literal sense internalized: the integrative, continuous, unified nature of the single picture. In Christian art of late antiquity and the Middle Ages the frame thus holds the elements together not just in a material sense like a scaffold, but also guarantees their connectedness. Under such conditions of viewing it is inconceivable that the observer might prefer not to see the frame so as to be lost in the picture. (Kemp, 1996: 14). El énfasis es de la autora.

9 En el texto original se utiliza la palabra “cadre” que es traducible por “marco” o por “encuadre”. En el contexto del párrafo parece más adecuado traducir por la palabra encuadre ya que se está hablando de “imágenes en pantalla”.

10 De nuevo, en el texto original se utiliza la palabra “cadre”. Aquí parece más esclarecedor traducirlo por “marco” o “borde” ya que hace referencia a los límites físicos que bordean la imagen.

11 Cita original: “Le cadre est d’abord une forme. Une forme qui encadre d’autres formes, les limite, les cerne. C’est donc une forme active. Le cadre est mutilation aussi bien qu’exaltation. Nous, spectateurs, qui hallucinons les images projetées sur l’écran, nous préférons ne pas voir ce cadre mutilant, que néanmoins nous ne pouvons pas ne pas voir, puisque nous voyons à travers lui.

Persona (Ingmar Bergman, 1966)

La Pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc, Carl T. Dreyer, 1928).

otros – explora las implicaciones ideológicas que tiene el denominado aparato cinematográfico. Baudry afirma que la máquina es un aparato de simulación que no permite “diferenciar percepción de representación” (Baudry, 1980: 57), y desacredita el debate de lo real alegando que la experiencia cinematográfica se parece más a una “crisis de psicosis alucinatoria” (Baudry, 1980: 58) – tesis también defendida por Christian Metz - al estar preparada para no permitir al espectador realizar esta distinción entre realidad y ficción. Una temática que resuena claramente en el film *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), contemporáneo de las investigaciones de estos autores.

Christian Metz apunta a su vez como esta falta de identificación está sobre todo sometida a los encuadres *más habituales*, los cuales define como cercanos a la horizontalidad y que terminan por parecer “no-encuadres” (Metz, 2001: 69), y considera que esta experiencia alucinatoria sólo puede ser impugnada por el uso de lo que él denomina *ángulos extraños*:

El ángulo extraño me despierta y me informa (como una cura) de lo que yo ya sabía. Y después exige que mi mirada, por un instante, ponga fin a su libre vagabundeo a través de la pantalla, y la cruce siguiendo unas líneas de fuerza muy concretas que me son impuestas. Así será el emplazamiento de mi propia presencia-ausencia en la película que por un momento se me vuelva directamente sensible, por el simple hecho de haber cambiado” (Metz, 2001: 69).

La diferencia fundamental entre las teorías de Bazin y las que pueden reflejar autores como Comolli, Baudry o Metz, parece ser el que Bazin habla desde el punto de vista del creador, del que mira a través de la cámara y sin embargo, Comolli, Baudry o Metz – influenciados por el auge de las teorías psicoanalíticas de Freud – estudian el problema de la identificación relacionada con la máquina, a través de la figura del espectador, al que Comolli considera que se ha dejado fuera de la historia general de la cinematografía. Esta preocupación por la identificación del espectador remite a su vez a la crítica que presenta el director Jean Epstein en su obra “La inteligencia de una máquina” (1960) donde advierte de que ésta no debe sustituir la “labor de síntesis

El desprecio (Le Mepris, Jean-Luc Godard, 1963)

del pensamiento" (Epstein, 1960: 96), que debe seguir depositada en el receptor de la obra, y que es anulada con una estrategia de borrar sus huellas, en lugar de mostrarse "laborante" (Comolli, 2010: 60).

Jean-Luc Godard, contemporáneo de estos teóricos anteriormente citados, y uno de los grandes defensores del cine que se denuncia como cine, "no una imagen justa sino justo una imagen", fue muy claro a este respecto: La primera escena de *El desprecio* (Le Mepris, Jean-Luc Godard, 1963) es un auténtico atentado formal y narrativo al encuadre en los términos de Bazin. En los primeros minutos del film, se muestran los railes del travelling, el micrófono, la protagonista andando perseguida por la cámara y tres asistentes; y por si fuera poco, el propio autor, Godard, explica en voz *en off* qué es esa película, quien la realiza, quienes son los actores, quien ha realizado el sonido, sus productores, los detalles técnicos, para finalizar con una cita, que se podría entender con algo de ironía al mismo Bazin: "El cine, dice André Bazin, sustituye nuestra mirada por un mundo que se ajusta a nuestros deseos"¹² (*Le Mepris*, 1963).

Con este comienzo, Jean-Luc Godard se lava las manos en el problema de lo real y realiza un postulado para preparar al espectador antes de que comience la película, avisándole de que *justamente* esto es cine y estos son sus elementos.

Sin embargo, esta escena se puede considerar, a su vez, como otro ejercicio de embuste cinematográfico ya que no es la verdadera cámara la que vemos rodando en escena; ésta, de nuevo, no está presente.

Sólo en un último momento se ve la verdadera máquina, cuando la cámara ficticia apunta directamente a la cámara que está grabando; y más aún, en un toque muy sutil, presenta las fronteras del encuadre, dejando la pértiga de sonido en un incómodo lugar entre el dentro y el fuera de cuadro, actualizando la existencia de al menos tres de los cuatro segmentos¹³ que delimitan la imagen.

¹² Cita original: "Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs". La cita está extraída de los títulos de crédito de "Le Mepris" donde Godard mismo narra esta frase.

¹³ La utilización del término "segmentos" para la definición del encuadre pertenece fundamentalmente a Noël Burch en su ensayo *Praxis del Cine* Editorial Fundamentos, Madrid, 1985 "los confines inmediatos de los cuatro primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del encuadre: son las proyecciones imaginarias en el espacio ambiente de las cuatro caras de una «pirámide» (aunque esto sea evidentemente una simplificación). El quinto segmento no puede ser definido con la misma (falsa) precisión geométrica, y sin embargo nadie pondrá en duda la existencia de un espacio-fuera-de-campo «detrás de la cámara», distinto de los segmentos de espacio alrededor del encuadre, incluso si los personajes lo alcanzan generalmente pasando justo por la derecha o la izquierda de la cámara. Por fin, el sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte" (Burch, 1985: 26)

Le mépris:
la máquina
laborante.

Kid auto races at Venice (Henry Lehrman, 1914)

Este ejercicio de metalenguaje recuerda el caso de *Kid auto races at Venice* (Henry Lehrman, 1914), estudiado en profundidad por Jean-Louis Comolli en “Técnica e Ideología + Cine y Espectáculo”¹⁴ - donde el protagonista, Charles Chaplin, insiste en meterse en el encuadre de la cámara filmada (Cámara 1) y la cámara que filma (Cámara 2), pese a los constantes esfuerzos del ayudante de cámara – cámara 1 - por sacarle del encuadre visible. El ingenioso juego que plantea Lehrman, por un lado confunde el *fuera del campo* con el *campo*, filmando lo que sería el *fuera de campo* de la cámara 1 a través de la cámara 2; y por otro lado incrementa aún más la confusión mostrando la escena a través del encuadre de la cámara 2 – que filma a la cámara 1 filmando -, y en otras ocasiones solapando el encuadre de cámara 1 con el de la cámara 2, entrando y saliendo de la posición del director de la cámara 1.

Las posibilidades metalingüísticas que ofrece este pequeño corto cinematográfico son tan ricas y complejas que hace difícil la reflexión mediante un lenguaje escrito. La reflexión que se realiza en este corto, sirve para volver a enfatizar como finalmente la cámara filmante (Cámara 2) permanece siempre oculta, apareciendo sólo quizás en las ocasiones en las que se la filma de frente y desde dentro - como en el caso citado de *Le Mepris* - que convierte por un momento la transparente ventana de lo real en *pantalla-espejo* que devuelve a la mirada su reflejo hacia fuera, hacia el patio de butacas.

No mostrar la máquina colabora en el embuste cinematográfico tanto como en defender la transparencia de la imagen Baziniana que habla de la realidad afuera, eliminando la mediación, que en último caso apunta a la toma de decisiones del ser humano que maneja la máquina, y por tanto a su responsabilidad directa en la construcción de la alucinación:

¿En la exaltación de la transparencia hay una intención de negar el papel del ser humano en la maquinaria? ¿de borrar la incidencia material de la proyección, de la pantalla, del cuadro, de la máquina? Tal vez. Filmar, proyectar, es dar apoyo a un *gesto de mediación o intercesión*, mediante el cual se conjugan sin duda la imagen y el mundo, pero a partir de su separación, no de su confusión (Comolli, 2010: 27).¹⁵

Borrar el papel del ser humano es un punto a tener en cuenta, según Comolli, para verdaderamente incidir sobre la disputa en torno al *aparato base* o *dispositivo* y

Kid auto races at Venice:

Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Donnie Darko (Richard Kelly, 2001)

sus determinaciones ideológicas. Comolli repasa su propia obra en “Técnica e Ideología” explicando que “podría reescribirse hoy (...) como el enfrentamiento de dos concepciones estéticas: La primera (que puede calificarse de ‘clásica’) supone la borrada de las huellas de elaboración de la obra, del proceso de creación, del trabajo mismo (Comolli, 2010: 40); y la segunda, la de “la máquina de cine que se muestra” (Comolli, 2010: 41). Estas dos posturas abogan por una nueva concepción de transparencia que no borre las huellas de la fase de producción. En último caso es el papel del ser humano el que está en juego entre la aparición y la desaparición de su manufactura.

Por este motivo Epstein avisa ya con anterioridad de que la máquina intenta sustituir la labor de síntesis del pensamiento, y como dice la pensadora Susan Buck-Morss, también es un objeto que *insiste en la autocorrección* y por tanto elimina una huella específicamente humana: la capacidad de cometer errores y por tanto de no ofrecer “respuestas estrictamente programadas (...) en gran medida instrucciones” (Buck-Morss, 2009: 36). El papel de la máquina, si se considera emancipado del que la controla, se reduce en gran medida a resolver estas instrucciones.

El debate sobre la realidad en el cine-espectáculo de comienzos del s.XXI está casi olvidado, e incluso rechazado. El cine de las superproducciones de los últimos años está marcado, entre otras muchas cosas, por no mostrar interés alguno en filmar la realidad. Es un cine de plató, de efectos especiales, de post-producción, de las múltiples adaptaciones de comics y personajes de la factoría Marvel, del *Remake*; del cine 3D, los mundos de Avatar, incluso del *reciclaje* de efectos especiales. Si bien la ruptura de las vanguardias pictóricas se definió por el rechazo a la figuración, en la imagen cinematográfica se ha optado por una revolución hacia una especie de *hiperfiguración*. El historiador del arte Román Gubern analiza esta progresión en su obra “Del Bisonte a la realidad virtual” (1996) donde expone que “con la imagen infográfica este naturalismo se ha volatilizado y ha sido reemplazado por una imaginación autosuficiente hecha algoritmo” (Gubern, 1996: 148).

Las necesidades del espectador contemporáneo son ver más y más lejos, como en *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) o *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) -, más grande, más pequeño o microscópico, como en los documentales sobre naturaleza, más nítido - HDR y 4k -, con vistas subjetivas de los objetos - recursos que se comenzaron a conocer gracias a la serie de televisión CSI -, con vistas imposibles al ojo humano

Una nueva concepción de transparencia: la máquina de cine que se muestra.

La Hiperfiguración: libertad para la imaginación o indigestión ocular.

Origen (Inception, Christopher Nolan, 2010)

Upside down (Juan Solanas, 2012).

a través del uso de *drones* o cámaras *go-pro's*, cámaras colocadas sobre los pájaros, como en *Nómadas del viento* (Le peuple migrateur, Jacques Perrin, 2001), o la cercanía desgarradora de *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel, 2012). Son ejemplos de cómo se va encaminando al espectador a una nueva relación con el espacio imaginario, que se puede encontrar descrita a través de posturas más positivistas, como la que podría ser la de Gubern cuando afirma que “la imagen digital ha devuelto la libertad de imaginación del pintor al ciudadano de la era fotográfica; es decir, de la era de las tecnologías icónicas del mimetismo naturalista, que son la fotografía, el cine y la televisión, técnicas que documentan más que inventan” (Gubern, 1996: 148); o a través de posturas más críticas que lo definen como un camino hacia una especie de “indigestión ocular” (Aumont, 1997) que alimenta “el frenesí que será el embrión de la anestesia” (Buck-Morss, 2005)¹⁶.

Hay un alejamiento, una superación, cada vez mayor de las capacidades del “ojo humano”; una separación absoluta de lo real y un gusto por los mundos de gravedades imposibles, como en *Origen* (Inception, Christopher Nolan, 2010) o *Upside down* (Juan Solanas, 2012).

El cine de las pantallas verdes: La máquina que se autoreferencia.

Lo real parece relegado a un cine sin recursos o al cine de autor, como el de Fatih Akim o Ken Loach que han sido denominados en ocasiones directores de *realismo sucio* por evitar el uso de todos los recursos anteriormente mencionados, además de por las temáticas que abordan. Pero la realidad del cine comercial no puede ser más antagónica a estos últimos ejemplos, un universo al más puro estilo *Terminator* (1984) donde la máquina se desarrolla y se referencia a sí misma, pero no se auto denuncia. En el cine de las *pantallas verdes* solo queda ya de real los actores - y *Avatar* (James Cameron, 2009) se ocupa también de eliminarlos. Como se anunciaba en un artículo del periódico ABC de 2008 también que “[Marylin resucitará en el cine gracias a las técnicas digitales](#)”, y finalmente se ha visto realizado en la última entrega de la saga de *Star Wars* - *Rogue one: a star wars story* (Gareth Edwards, 2016) - que ha reconstruido digitalmente el rostro de una joven princesa Leia, interpretada por Carrie Fisher, sobre el cuerpo de otra actriz, demostrando que no se necesitan ya seres humanos vivos para poder tener actores en pantalla. La representación parece así totalmente emancipada de lo real.

La mirada, dice Aumont, “se ha inmovilizado o *desmovilizado*. Por mucho que la

La naranja mecánica (The clockwork orange, Stanley Kubrick, 1971)
Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)
Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

televisión adopte los puntos de vista que quiera, no suscitará sino la ausencia de mirada (Aumont, 1997: 55). El ojo, además – continua describiendo Aumont - ya “no es un instrumento actual sino por su capacidad de leer imágenes esquematizadas, sintetizadas, hipersignificantes. Y de leerlas deprisa, bajo pena de muerte - como los juegos de vídeo y otras simulaciones” (Aumont, 1997: 55). Para ejemplificar esta situación se puede hacer una análisis de films como la saga de *Bourne* (2002 -2016) o la saga *Transformers* (2007-2017), que no sólo se vanaglorian del abuso de estos recursos, sino que parecen no perseguir si quiera la correcta visualización de ellos para impresionar al espectador. Estos films destacan por no sostener prácticamente ningún plano de más un segundo o dos, donde una cámara *ebria* se mueve a una velocidad imposible de ser procesada por el espectador, y además encadenando planos a modo de *flashes*, que recuerda más bien a la tortura del protagonista de *La naranja mecánica* (The clockwork orange, Stanley Kubrick, 1971) o a las polémicas estrategias que se utilizaron para la introducción de publicidad subliminal, que en España sólo es legislada como publicidad ilícita a partir del año 1988¹⁷.

Como recordaba Peter Greenaway, “tener ojos no implica saber mirar”¹⁸ (Greenaway, 2014), o en relación al último argumento, tener ojos no implica poder ver.

El creador, la obra, la máquina y la imagen, tiene una responsabilidad con el espectador de no ocultarse y de cuestionarse, de no eliminar las huellas de su producción para nos que no se convierta en una alucinación consensuada – en términos de Baudry -, que excluya al espectador del trabajo de síntesis que antes se otorgaba al pensamiento:

Mostrar el encuadre: recuperar la dimensión humana.

(...) totalitaria es la voluntad del poderío del espectáculo generalizado. Nada escapa a su hegemonía, ningún margen, ningún afuera, como no sea la muerte (...) *Luchar contra su dominación es librar un combate vital para salvar y poseer algo de la dimensión humana del hombre* (Comolli, 2010: 11).

Para Roman Gubern, esta imagen digital culmina en la realidad virtual, que además de apuntar la paradoja de esta denominación - si es real no puede ser virtual y

¹⁷ “A los efectos de esta Ley, será publicidad subliminal la que mediante técnicas de producción de estímulos de intensidades fronterizas con los umbrales de los sentidos o análogas, pueda actuar sobre el público destinatario sin ser conscientemente percibida” (Art 7, Ley 34/1988, de 11 de noviembre, General de Publicidad).

¹⁸ Cita original - pronunciada durante una conferencia en Aboagora, denominada “Cinemas is dead, long live the cinema” -: “Just beacuse you have eyes does not mean you can see” (Peter Greenaway, 2014).

Las maletas de Tulse Luper (Tulse Luper Suitcases, Peter Greenaway, 2003, 2004 y 2005), *Histoire(s) du Cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

viceversa -, genera un “espacio que no existe para ser habitado, sino recorrido” (Gubern, 1996: 167), un espacio de “inmersión” (Gubern, 1996: 167) que se “navega” (Gubern, 1996: 167), y que destruye definitivamente la “convención señalizadora y delimitadora del encuadre-marco (...) que sirve para señalar el territorio del espacio escópico, indicando donde empieza y donde termina la ilusión” (Gubern, 1996: 168). Este encuadre-marco, al ser eliminado permite “confundir sujeto con objeto” (Gubern, 1996: 169). El problema de la realidad virtual, como recuerda Gubern, desborda la “imagen-simulacro de Baudrillard”, para “penetrar en la cultura alucinatoria de la simulación (...) que incluye al propio sujeto y su ubicación topológica, en un espacio fingido” (Gubern, 1996: 180).

La máquina se ha emancipado de la realidad pero, como se ha visto, no de la ideología y de su labor operante. Mostrarla será entonces, como decía Comolli, “recuperar algo de la dimensión humana” que le pueda restar. En palabras de Stephen Heath – actualmente profesor doctor en la Universidad de Cambridge y heredero de los teóricos anteriormente citados – “la cuestión no es dónde está la realidad sino como funciona” (Heath, 1981: 5) y hay que exigir el derecho de saber de dónde vienen las imágenes, para no quedarse en la idea de la imagen y conocer así la ideología detrás de ésta (Heath, 1981: 4). Este saber es necesario para un acercamiento crítico – creativo - de resistencia (Heath, 1981: 9). Una manera de resolver el borrado de la huella de producción es hacer presente el encuadre como recordatorio constante del uso de la máquina como elemento de mediación, para conseguir esta desidentificación entre objetivo y objetividad.

III. Una cuestión de superficie

La Rosa Púrpura del Cairo (The purple rose of Cairo, Woody Allen, 1985)

3.1 Estrellarse contra la superficie: la bidimensionalidad de la pantalla y la película.

Como se ha visto en el capítulo anterior, el régimen escópico del perspectivismo cartesiano (Jay, 2007: 117)¹, aún vigente en la imagen cinematográfica, se rige por unas normas que pretenden garantizar la universal representabilidad. Asumiendo que esta normativa pretende perpetuar la correspondencia entre lo real y lo representado, es precisamente en la excepción a alguna de las normas, donde éstas se hacen presentes, y por tanto pueden servir para anular – al menos momentáneamente – la identificación que desdibuja los límites del espacio designado a la representación y el entorno.

En el capítulo anterior ya se mencionaba la necesidad de mostrar los elementos de tal manera que el espectador pudiera advertir el proceso de producción de la obra cinematográfica. Para ello, se apuntaba a la utilización de ángulos extraños –propuesto por Christian Metz - como recurso para auto denunciar el encuadre, y revertir el proceso de alucinación consensuada que genera la ilusión de profundidad perspectivista en los encuadres más habituales.

Para profundizar en esta desidentificación hay que atender a los elementos que constituyen la complejidad psicológica y material de lo que se engloba en el concepto de encuadre y como éste es percibido.

Desde la perspectiva material, en la imagen cinematográfica, mostrar la opacidad, la materialidad intraspasable, homogénea y lisa de la superficie de la pantalla donde se proyecta, se presenta paradójicamente, como un caso de excepción directa a la ilusión de profundidad que desactiva su propósito de manera inmediata, sin tener que recurrir a modificaciones sustanciales en el encuadre habitual.

La reflexión sobre la materialidad concreta de la superficie permite cuestionar tanto la imagen como ilusión de espacio tridimensional verosímil, como de representación pasiva observada. Como recuerda el teórico Roman Gubern, “la paradoja técnica de la perspectiva reside en que, al representar la profundidad y el relieve en una superficie plana, vincula e integra todavía más, si cabe, sus formas en la prisión de la superficie plana” (Gubern, 1996: 34).

¹ En su obra “Ojos abatidos”, Martin Jay hace un reflexión sobre el régimen escópico “privilegiado por la era moderna” al que denomina “perspectivismo cartesiano”. Jay utiliza concepto de régimen escópico - prestado de las investigaciones de Christian Metz- que refuta la universalidad de la experiencia visual y la relaciona a “reglas culturales tácitas” (Jay, 2007: 16) diferentes en cada época.

3.1.1 El campo de libre navegación: la superficie-plano suprematista.

(...) La destrucción del muro que separa el “Edén” del “Gehinnom” es pues la intención secreta que anima la “Badaliya” (...) frente a la hipócrita ficción de lo insustituible del singular, que en nuestra cultura sirve solo para garantizar su universal representabilidad (Agamben, 2006: 26).

Changer d'image (Jean-Luc Godard, 1982)

Si bien el debate final de la imagen sigue estando ligado al problema de la mimesis de lo real y la ilusión de profundidad, tanto en la pintura como en las artes mecánicas que la suceden - fotografía y cinematografía -, el lugar donde la historia de la representación bidimensional se encuentra, es precisamente en esa superficie mediadora donde todo ocurre, es un problema formal y en última instancia, material.

Continuando con las reflexiones anteriores de Jean-Louis Comolli, el autor expone, sobre este tema, que “el cine comparte con la pintura el hecho de que en él todo pasa en una superficie, en las dos dimensiones de la pantalla” (Comolli, 2010: 27). El autor remarca que la tercera dimensión, la ilusión de profundidad, la profundidad de campo misma, constituyen “la primera y principal articulación del embuste cinematográfico: la superficie vista como profundidad.” (Comolli, 2010: 27), como ya se ha visto anteriormente enunciado por Gubern.

El problema de la superficie en la representación aglutina y da lugar a los elementos concernientes a la construcción del espacio verosímil. La “eficacia de lo real” (Comolli, 2010: 124), de la apariencia tridimensional, depende de un elemento liso y homogéneo que paradójicamente no se percibe como tal: lo que se denomina, en ocasiones, “cuarta pared”².

Al utilizar este término, se perpetúa de nuevo la ilusión de existencia de una tridimensionalidad ilusoria, sin embargo, la condición material de la imagen, recuerda que es en último caso bidimensional. Objetivamente se puede reformular la cita de Comolli, asegurando que el cine comparte con la pintura, que todo en él es superficie,

² El concepto de “cuarta pared” fue creado por el director teatral francés André Antoine (1857-1943). Antoine acuñó este término precisamente para separar a los actores del público, para que olvidaran de su presencia, y de esa manera ganar naturalidad en la representación. Bertol Brecht y Antonin Artaud son los primeros que lo utilizan de modo contrario, para “romper” este muro e involucrar al espectador.

Viste à Picasso (Paul Haesaerts, 1949); Pollock (Hans Namuth, 1951)

Fotografía de la serie "Theaters" de Hiroshi Sugimoto y "Blanco sobre blanco". Kazimir Malevich (1918)

pero superficie ocultada como huella de la idiosincrasia de la máquina.

Si se asume que el problema de la superficie bidimensional, como soporte de la representación cinematográfica, aparece vinculado a la historia de la pintura, es pertinente entonces establecer el análisis en la primera mitad del s.XX, momento histórico en el que ambos medios se superponen.

Uno de los máximos defensores de la recuperación específica de la superficie-plano en este período histórico es sin duda Kazimir Malevich. Si bien otros artistas de las vanguardias se habían ocupado de traer el fondo al frente, se puede decir que Malevich se ocupa de despojarlo de materia y de limpiar la mesa de operaciones para dejar sólo la tabla al descubierto.

La investigaciones de las vanguardias pictóricas del s.XX vinieron formalmente ligadas, y no por casualidad, al rechazo de lo figurativo — la forma verosímil —. Malevich actúa en sus investigaciones como un 'cirujano' que va eliminando todo lo que considera superfluo de la imagen para intentar destilar una especie de gramática de la representación pictórica, sin estar sometida a los discursos o adoctrinamientos de lo narrativo o lo figurativo.

El pintor ruso escribe sobre este asunto, a modo de manifiesto e invitación: "seguidme, camaradas aviadores, navegad tras de mí por el abismo, (...) he vencido al forro azul del cielo (...) ante nosotros se extiende el abismo blanco y libre" (Malevich, 1919)³. El artista hace así apología de haberse liberado de la figuración; el abismo blanco al que hace referencia, se puede relacionar rápidamente con la pantalla en blanco antes de que la proyección se "apropie" y adhiera a la superficie, re-significándola con un código propio del "perspectivismo cartesiano" (Jay, 2007: 16).

El cuadrado negro y la célula de montaje: Kazimir Malevich y Sergei Eisenstein.

En el sistema suprematista, la superficie-plano es la unidad que define la existencia del espacio, contrariamente al sistema establecido en el Renacimiento, donde la construcción de la caja perspectiva precede a la existencia de los elementos pictóricos que deben colocarse obligatoriamente dentro de los límites que

³ Extracto de del texto "Suprematizm" originalmente publicado en el catálogo de la X Exposición del Estado, *Bespredmetnoie tvorchestvo i suprematizm* (creación objetiva y suprematismo), Moscú, 1919. En referencia en (Nakov, 1996: 281).

la construcción perspectiva les asigna (Nakov, 1996: 137).

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Esta afirmación del historiador ruso Nakov, resuelve en un momento concreto de la historia de la pintura, el problema frente a la imposición de la ilusión de profundidad a través de cierto código perspectivo – el denominado cartesiano –, del cual la imagen cinematográfica era partícipe de su recuperación, como se ha visto con anterioridad. La máquina construye “por defecto” una combinación de luces y formas que el cerebro inmediatamente decodifica en “espacio tridimensional”, ya que comparte las características de “visión monocular, centrada y estática” (Gubern, 1996: 33) del citado código perspectivo.

Esta operación está grabada implícitamente tanto en la propia naturaleza de la máquina, como en la de la decodificación visual por parte del espectador. Como Roman Gubern recuerda, en contra de algunos teóricos, es justo exponer que el código perspectivo cartesiano – la perspectiva albertiana – “no es una convención arbitraria, sino la solución técnica que plasma con mayor aproximación científica el modo en cómo el ser humano ve realmente el espacio tridimensional” (Gubern, 1996: 33). Quizás por ello mismo, por su eficacia, es poco común establecer un análisis desde los elementos que revelan su artificialidad. Este es precisamente el terreno donde las investigaciones de Malevich se hacen pertinentes y recuerdan, a su vez, a ciertas críticas que realizaba su contemporáneo Sergei Eisenstein en referencia al medio cinematográfico, cuando recalaba – en la conferencia de 1931 –, que “la fotografía (...) conserva en su vieja metempsychosis (...) tradiciones de este período de madurez de un arte - la pintura - y el infantilismo del arte que la sigue - la fotografía -” (Eisenstein, 1931: 10).

La relación de Malevich y sus investigaciones sobre “el cuadrado negro”⁴ suprematista (1913) - y su defensa como forma primera y síntesis de toda materia – que remite inmediatamente, por paralelismos, a la defensa del “Dinamic square” de Eisenstein (1931), no es aleatoria.

En efecto, Eisenstein y Malevich se conocen en un pueblo cercano a Moscú en el verano de 1925, fecha de la que datan los primeros escritos sobre cine que se conocen del suprematista ruso. La relación de la obra de Malevich junto con la aparición de las técnicas

Perspective was the original sin
of Western painting.

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998),
"Cuadrado negro". Kazimir Malevich (1915)

cinematográficas, y sobre todo, su relación directa con Sergei Eisenstein es importante para comprender ciertos aspectos de la revolución formal que ambos emprenden en sus respectivos campos.

Margarita Tupsyn, una de las pocas investigadoras que ha ahondado en la relación entre ambos autores, aporta datos interesantes en la exposición denominada "Malevich y el Cine", presentada en el Centro Cultural de Belém en Mayo de 2002 (Lisboa)⁵. Tupsyn establece la importancia de las investigaciones plásticas del artista en relación a la creación cinematográfica rusa del momento, sugiriendo un contagio del suprematista ruso con este nuevo medio, como posible explicación a su polémica vuelta a la figuración, así como también establece una relación directa del cuadrado negro con el concepto de fotograma cinematográfico.

En uno de los escritos originales sobre cine de Malevich, "Painterly Laws in the Problems of Cinema" (1929), descubre una posición crítica hacia la simbiosis de la pintura con el nuevo medio. Malevich hace hincapié en la falta de riesgo e innovación que, según su punto de vista, demuestra el nuevo arte del cine. El autor repite varias veces que el cine debe ser un arte que se auto-referencie y no copie los problemas propios de la pintura; algo que también denunciaría Eisenstein dos años más tarde en "Dinamic square" (1931). Malevich insta a los cineastas del momento a que busquen y trabajen con un lenguaje propio, llegando a afirmar, que "hasta que esto no exista, es mejor estudiar a los maestros de la pintura (...) Hay más modernidad en el dinamismo de Russolo que en Monty Banks gets Married⁶" (Malevich, 1929).

Tanto Eisenstein como Malevich demandan la separación y la autonomía de ambas artes y coinciden en proponer para el futuro del cine los recursos enunciados por las vanguardias constructivistas, como defensa del dinamismo por encima de todo⁷, volviendo a atar el futuro de un arte a cuestiones formales de otras disciplinas. Como Malevich reconoce, "el dinamismo por sí solo no salva el día y no libera al cine del estado ilusorio de cualquier pintura (...). Si ha habido innovaciones en el cine, estas innovaciones han permanecido por entero en la esfera de las preocupaciones pictóricas" (Malevich, 1929)⁸.

⁵ Esta exposición se pudo ver también en La Fundación la Caixa de Madrid (2003). <http://www.elcultural.com/revista/arte/Malevich-al-cuadrado/5808>

⁶ Referencia a la película "Wedding Bells" (1924) dirigida por Harry Edwards, posiblemente distribuida en la Unión Soviética bajo el título "Monty Banks gets married". En referencia en (Tupitsyn, 2002: 156).

⁷ En la conferencia "Dinamic Square" (1931), Eisenstein defiende el formato cuadrado apelado a su "viril verticalidad" y dinamismo.

⁸ (Tupitsyn, 2002: 147).

"Huyendo de la crítica" Pere Borrell del Caso (1874); *La Rosa Púrpura del Cairo* (The purple rose of Cairo, Woody Allen, 1985)

Pierrot el Loco (Pierrot Le Fou, Jean-Luc Godard, 1965)

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Como estas afirmaciones demuestran, ni los pretendidamente más arriesgados, estaban finalmente preparados para empezar un arte desde el grado cero y construir un lenguaje despojado de historia.

De esta manera, con pocas alternativas posibles, la imagen cinematográfica y fotográfica se posiciona inexorablemente en la historia del siglo XX recuperando una falsa objetividad, el lugar del trompe-l'oeil, la falsa correspondencia ya citada entre "objetivo y objetividad" descrita por Aumont (Aumont, 1992: 192).

En la historia de la representación, se pueden encontrar operaciones que llevan al límite este "trompe-l'oeil", llegando a personificar las representaciones, presentando la posibilidad de que éstas se vuelvan un sujeto y se escapen de la superficie, simulando cobrar vida. Este es el caso de la obra de Pere Borrell "Huyendo de la crítica" (1874) – que se utilizó para promocionar la exposición "Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe-l'Oeil Painting" en la National Gallery of Arts de Washington (2002) – o del protagonista de *La Rosa Púrpura del Cairo* (1985). Todos ellos casos excepcionales que ejemplifican la ruptura de la cuarta pared para sugerir la emancipación del sujeto representado, estableciendo por tanto el punto de vista personificado de los elementos figurativos, que provocan la ilusión de dejar de ser un mero objeto pasivo de observación para el espectador, y utilizan la pantalla como "un muro que está hecho para saltar" (*Histoires du Cinéma*, 1989-1998).

Sin embargo, la ruptura radical de la pantalla o la ventana que permite salir a los personajes de la superficie, es otro trampantojo que devuelve a la superficie su condición de ilusión espacial atravesable. La paradoja de este trompe l'oeil está en que la ilusión de formas liberadas de la superficie plana se consigue sólo perfeccionando hasta la maestría el propio código que las aplasta en la misma – como recordaba anteriormente Gubern –.

La pantalla – el lugar designado a la representación – no es en ningún caso algo atravesable, sino como considera Siegfried Krakauer – crítico alemán de cine y arte en la primera mitad del S.XX – "un buen cuidado fasto de las superficies" (Krakauer, 2006: 215) desde donde "desciende la superficie blanca, para que inadvertidamente, los acontecimientos de la escena espacial cedan su lugar a las ilusiones bidimensionales"

La pantalla: Un buen cuidado fasto de las superficies o un muro para saltar.

Donnie Darko (Richard Kelly, 2001)

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

(Krakauer, 2006: 217).

Este nuevo “*trompe-l’oeil*” sólo se consigue en la oscuridad de la sala de cine, porque “la película exige por sí que el mundo reflejado sea el único. Se la habría de arrancar de todo entorno tridimensional; de no ser así, fracasa como ilusión” (Krakauer, 2006: 222). Si se comprende la percepción cinematográfica como espectador en los términos expuestos por Krakauer, la sala de cine - cuando la proyección está en marcha – se convierte en una especie de agujero negro preparado para hacer desaparecer el espacio circundante, tragarse a los espectadores “ávidos de distracción” (Krakauer, 2006: 218), y expulsarlos “en la misma esfera de la superficie en la que uno ha sido forzado a echarse en falta a sí mismo” (Krakauer, 2006: 219). De esta manera, en tono metafórico, el teórico alemán critica abiertamente el proceso de identificación del espectador con el espacio verosímil de la proyección,⁹ anteriormente citado en autores como Christian Metz o Jean Baudry o Stephen Heath, entre otros.

La metáfora del agujero negro en relación a la sala de proyección que realiza Krakauer, recuerda los comentarios del protagonista de *La Mirada de Ulises* que, caminando por Delos relataba:

Cuadrados
negros,
agujeros vacíos:
La mirada de
Ulises.

Levanté mi polaroid y apreté el botón. Y cuando la fotografía se deslizó fuera de la cámara, me sorprendió ver que no había registrado nada. Cambié mi posición y lo intenté de nuevo. Nada. Fotografías de negativos vacíos del mundo, como si mi mirada no estuviera funcionando. Continué tomando una fotografía tras otra (...) los mismos cuadrados vacíos, agujeros negros, (...) sentí que me hundía en la oscuridad (La mirada de Ulises, 1995).

En esta reflexión del Ulises de Angelopoulos, el protagonista se encuentra de frente al problema mismo de acreditar la mirada - y la memoria -, a través de la capacidad para

⁹ Es necesario recordar que la experiencia de la pantalla no es de todos modos universal. Como ya exponía la Dra. Polyxeni Mantzou en su tesis doctoral, “Utilización de medios audiovisuales como modificadores del espacio arquitectónico” (2000), si bien parece que la decodificación del espacio bidimensional en tridimensional puede ser más universal, la capacidad de seguir la trama depende del nivel de aprendizaje del espectador. Para ejemplificar esta problemática, se analiza la experiencia de pueblos africanos sin entrenamiento visual frente una película de cinco minutos sobre higiene. La experiencia, como describe la autora, demostraba la incapacidad de seguir la trama de la película por parte de estos espectadores, que eran incapaces de ver los encuadres como conjunto, y describían la película solo a través de detalles (Mantzou, 2000: 37-38).

La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea, Theo Angelopoulos, 1995).

Scénario d'un film Passion (Jean- Luc Godard, 1982)

capturarla o representarla. *Ulises*, sin embargo, necesita de un elemento para saber que su mirada “no está funcionando”; requiere la huella de lo que queda, lo que denomina Nada, pero a lo que designa claramente una forma – el cuadrado -, una materialidad – la polaroid – y unas características psicológicas – el agujero negro -. Esta Nada se presenta en la forma de la superficie negra como superficie irreductible – que tantos reconocen y critican en el cuadrado negro de Malevich-. Éste, despojado de su función de reflejo de un espacio tridimensional, se auto-referencia como soporte y unidad de medida de la mirada, como asunto propio de la imagen cinematográfica, tal y como anhelaba el artista ruso.

Al final de su viaje, *el Ulises* de Angelopoulos se encuentra solo en una sala, frente a una superficie despojada: la pantalla en blanco. Ulises, mira y comienza a llorar; comprende que su mirada no falla, que aquella le devuelve el “asombro de su propia capacidad de ver” (Didi-Huberman, 2001: 63). Ulises se enfrenta, no ya a un agujero negro, sino a un haz de luz proyectada, despojada de todo menos de su condición de superficie. Eliminado el simulacro tridimensional, la superficie le retorna su propia mirada, conteniendo todas las imágenes en la memoria del protagonista y en su propia capacidad de imaginación, “esa enorme superficie blanca, la página en blanco, la famosa página en blanco de Mallarmé” (*Scénario du film Passion*, 1982).

La pensadora Susan Buck-Morss da un paso más, al asegurar que esta “empobrecida, lúgubre, superficial, esta superficie hecha de imagen es todo lo que tenemos como experiencia compartida” (Buck-Morss, 2009: 42) y pone al frente de la vanguardia de los estudios visuales, no al que rechaza, ni al que busca ubicarse detrás de la superficie, sino a los que la habitan y trabajan en pro de su reorientación (Buck-Morss, 2009: 42)

3.1.2 Sur-face de l'écran: Un pensamiento que forma o una forma que piensa.

*(...) Encuéntrenlo sorprendente, aunque no sea singular
Inexplicable, aunque sea ordinario
Incomprensible, aunque sea la regla.
Incluso el acto más pequeño, simple en apariencia
¡Obsérvenlo con desconfianza! Sobre todo lo acostumbrado
¡Examinen la necesidad!
Se lo rogamos encarecidamente:
¡Que no les parezca natural lo que se produce sin cesar!
Que en esta época de confusión sangrienta
De desorden instituido, de arbitrario planificado
De humanidad deshumanizada,
Nada se pretenda natural, a fin de que nada
Se diga inmutable.”*

La excepción y la regla (1930) - Bertolt Brecht-

“La innovación de una superficie lisa y cerrada hizo posible la transparencia posterior del plano pictórico sin el que la representación del espacio tridimensional no habría sido posible” (Shapiro, 1969: 224). Sin embargo, esta norma permanece ahora como pacto soterrado de universalización que alimenta una mirada sobre-habituada. Esta es la convención señalizadora y delimitadora del encuadre que sirve para señalar el territorio del espacio escópico (Gubern, 1996: 168) del que anteriormente hablaba Gubern, pero completada por Shapiro al recordar la imperativa necesidad de que esta superficie sea lisa y homogénea a partir de un momento concreto de la historia de la representación. Como recuerda Gubern “las imágenes comenzaron siendo públicas - en las superficies de las rocas o las paredes de las cuevas – y pasaron muchos milenios hasta que se produjo, en las teocracias del Medio Oriente, el fenómeno de su apropiación privada” (Gubern, 1996: 27). En esa misma línea de pensamiento comienza el famoso artículo del historiador Meyer Shapiro «Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual: espacio y vehículo de las imágenes-signos» que data de 1969. Shapiro vuelve a enfatizar

Sur-face de
l'écran:

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Frame (Richard Serra, 1969)

Gerry (Gus Van Sant, 2002), *One Week* (Buster Keaton, 1920), *Contact* (Robert Zemeckis, 1997)

ya en las primeras líneas que “se da por sentado la necesidad indispensable de una forma lisa y rectangular de una hoja de papel donde se escribe o dibuja” y recuerda que un “estudiante arte prehistórico sabrá que la superficie homogénea y regular es un avanzado artefacto que presupone un desarrollo largo en las artes” (Shapiro, 1969: 223) al que Shapiro relaciona con el desarrollo de las herramientas pulimentadas neolíticas. Si ambos autores se esfuerzan en recordar esta superficie como una herramienta desarrollada en un período concreto de la historia de la representación, es precisamente, como anteriormente se citaba, un elemento que se da por sentado en numerosas ocasiones y en consecuencia se realizan pocas investigaciones crítico-prácticas que lo pongan de relevancia.

Retomando bajo este contexto la necesidad de reorientar la imagen, como demandaba Buck-Morss anteriormente, como una manera de revisar los fundamentos bajo los cuales se construye la imagen, es presentar un comportamiento inesperado dentro del modelo estandarizado de la representación, creando una “anomalía dentro del paradigma”¹⁰. Mostrar esta anomalía es “quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer respecto a ello asombro y curiosidad (...): una manera de abrir cualquier regla preestablecida al poder crítico de la excepción” (Brecht)¹¹. La regla preestablecida sobre la condición de superficie, sustentada por toda la carga histórica de la representación, es la ilusión de profundidad y la transparencia del plano al negar de su opacidad:

(...) la idea de que la superficie de la tela está dotada -casi orgánicamente - de una vida propia, que está viva. Pero es justamente un fantasma que no puede tomar cuerpo sino en la abstracción, y que ha vivido siempre como una pequeña máquina de guerra contra la representación y la carga diegética, incluso en el cine.

De modo que, ante la imagen representativa, es difícil sujetarse verdaderamente a la superficie. Investirse en ella como se haría en el espacio (Aumont, 1997, 113).

¹⁰ “El descubrimiento comienza con la percepción de la anomalía; o sea, con el reconocimiento de que en cierto modo la naturaleza ha violado las expectativas, inducidas por el paradigma, que rigen a la ciencia normal” (Kuhn, 2004: 103).

¹¹ En referencia en (Didi-Huberman, 2008: 80).

Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)

"Los embajadores" de Hans Holbein el Joven (1533)

Para sujetarse a la superficie, se puede despojar al encuadre – el territorio designado a la percepción - de toda referencia que no sea su condición material primera, como la pantalla-luz de *La mirada de Ulises* o los experimentos del artista visual Richard Serra en su video-ensayo *Frame* donde el artista se limita a medir los contornos de otra proyección en blanco (1969) - .

Estos experimentos recuerdan lo que el cineasta Robert Bresson propone en sus escritos sobre cinematografía, cuando pide a los cineastas someterse a la realidad de la pantalla y pensar ante todo en lo esencial, en el fin último, que es solo una superficie. "El fin es la pantalla, sólo una superficie. Somete tu película a la realidad de la pantalla" (Bresson, 1975: 117). A diferencia de Godard, Bresson no anima a saltar el muro, sino a someterse a su realidad bidimensional y agarrarse a la superficie para mostrarla: "La superficialidad de la pantalla, la predominancia de las dos dimensiones a costa de la profundidad que desaparece, hace que el espectador se sitúe frente a la pantalla como ante el mundo, que se posicione cara a cara" (Mantzou, 2000: 41), *sur- face*.

La idiosincrasia de la superficie, además de lisa y homogénea, se caracteriza por ocultar a través de la ilusión de profundidad, lo que Jaques Aumont describe como su "infinita delgadez" (Aumont, 1997: 113). Es casi imposible encontrar en toda la historia de la representación anterior a la imagen cinematográfica – salvo casos excepcionales de anamorfosis oblicua como "Los embajadores" de Hans Holbein el Joven (1533) - el trampantojo de utilizar la propia superficie en escorzo, como ocurre al mostrar, en el caso de la pantalla, "la infinita delgadez de la película" (Aumont, 1997: 113). Por la utilización de este recurso se hizo enormemente famosa la escena de Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), donde una pantalla en escorzo mostraba la frase "The End". Si bien es cierto que la referencia a la pantalla en perspectiva es apuntada, aunque no de manera tan radical en otros films, el escorzo de Welles funciona como oxímoron: muestra la delgadez de la pantalla – representada – a la par que niega la delgadez de la pantalla en la que la proyección se posa - la pantalla de proyección –, descubriendo su casi unidimensionalidad, al llevar a esta superficie hasta el punto de vista de su canto.

La infinita delgadez de la pantalla: Los embajadores de Hans Holbein y Ciudadano Kane

Au Secours (Abel Gance, 1929); *Videodrome* (David Cronenberg, 1983)

Los Olvidados (Luis Buñuel, 1950); *La dama de Shanghai* (The lady of Shanghai, Orson Welles, 1947); *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001)

Una de las reflexiones de mayor interés sobre la obra desde el punto de vista de canto es realizada por el filósofo Eugenio Tρίας en su ensayo “Los límites del mundo” (1985). Térias utiliza la obra “El gran vidrio” de Marcel Duchamp, descrita a través una “visión frontal cuya mejor ejemplificación la daría la visión de un canto de puerta” (Térias, 1985: 244). Esta visión sirve al filósofo para ejemplificar el problema del límite – que se desarrollará más adelante en esta investigación –, pertinente ahora para establecer una definición de superficie como “pura bidimensionalidad topológica” (Térias, 1985: 244), descubierta a través de “la pura línea vertical cuyo barrido produce la superficie móvil” (Térias, 1985: 244) y que Térias asemeja – para clarificar – a la visión del canto de una puerta. Hacer arte, aclara el autor, puede definirse como “ese desvelar, mostrar, sacar a luz lo topológico” (Térias, 1985: 245).

Otros modos de desactivar la ilusión de profundidad se aprecian en la obra *Au Secours* (Abel Gance, 1929). El director francés descubre la superficie de la imagen, estirando y contrayendo la proyección, como si se tratara de una epidermis elástica, flotando sobre un fondo negro. Un recurso donde la proyección continúa en marcha, pero muestra su condición bidimensional – frente a la de ventana transparente – deslizándose y arrugándose sobre el soporte.

Una epidermis elástica: *Au Secours* y *Videodrome*

El sometimiento de la película a la realidad de la pantalla es todavía más evidente y radical cuando se muestra en el encuentro con su tope natural, haciendo presente la superficie lisa y homogénea, donde la ilusión de profundidad se enfrenta con su propia bidimensionalidad como muro, pues “su deriva sería necesariamente inacabable si no existiera siempre el recurso de reconducirla a su tope natural: la superficie - del cuadro o de la pantalla - primero y último dato material que nunca se olvida” (Aumont 1997, 113) -. Esta situación arriesgada que caracteriza la imagen cinematográfica - en comparación a otras artes bidimensionales -, radica en atreverse a chocar frontalmente con la superficie del plano, para terminar definitivamente con su transparencia y permeabilidad.

El choque frontal que devuelve la imagen a su condición primera de superficie, es precisamente su incapacidad para romper la cuarta pared. La transparencia de Bazin o la ventana albertiana se ven inevitablemente cuestionadas por la propia imagen, al estrellarse contra el plano de proyección o el objetivo de la cámara.

El dato material: *Donnie Darko*, *La dama de Shanghai* y *Los Olvidados*.

Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

Una de las escenas paradigmáticas en las que puede apreciarse esta singularidad, es la del *Orfeo* (Orphée, Jean Cocteau, 1950). Orfeo presencia cómo su propia muerte -personificada en una mujer -atraviesa un espejo, mientras él intenta inútilmente seguirla al otro lado, arremetiendo a golpes contra este espejo-pantalla, donde la ha visto desaparecer. El desdoblamiento¹² está presente en todo momento mediante un diálogo entre la imagen y el reflejo, así como entre el espacio de representación – proyección - y el otro lado.

Este desdoblamiento resulta especialmente complejo, en lo que a la dialéctica entre lo real y lo representado-proyectado se refiere, cuando Orfeo consigue entrar en el otro mundo para buscar a su amada. Cocteau representa el otro lado convirtiendo a Orfeo en imagen proyectada dentro de la propia película. Heurtebise, el ángel que le guía en el camino, aparece delante de esta proyección, inmóvil, mientras Orfeo camina por la pantalla proyectada que Heurtebise tiene detrás, desdoblado el espacio. El personaje vivo – Orfeo - se convierte, al atravesar el espejo, en proyección bidimensional que camina en la superficie de una pantalla dentro de la pantalla, relacionando la imagen proyectada con el sujeto vivo. Esta operación recuerda a las palabras que años más tarde enunciaría Godard al afirmar que “en la televisión, no ven nada; no ven nada porque le dan la espalda a las imágenes, no están de cara a las imágenes, les dan la espalda, la imagen está detrás, no pueden verla. Es la imagen la que los ve” (*Scénario du film Passion*, 1982), la que mira.

Así, el muro ya no es una superficie para atravesar, sino que se presenta con “un poder de la mirada prestado a lo mirado mismo por el mirante” (Didi-Huberman, 2010: 94).

Lo que vemos no vale - no vive - a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver solo se despliega al abrirse en dos. Ineluctable paradoja (Didi-Huberman, 2010: 13).

¹² Susan Sontag en “Estilos Radicales” escribe un artículo analizando la película de Bergman, “Persona”. En este análisis centra el problema de la película en el desdoblamiento: “El tema es el del desdoblamiento; las variaciones son aquellas que emanan de las principales posibilidades de dicho tema (tanto en el plano formal como el psicológico), o sea, la duplicación, la inversión, el intercambio recíproco, la fusión y la fisión, y la repetición” (Sontag, 1984: 147) La relación entre el “Orfeo” de Cocteau y “Persona” es tremendamente estrecha y se analizará más adelante.

El desdoblamiento en el Orfeo de Cocteau: la imagen personificada.

Lo que consigue el *Orfeo* de Cocteau es presentar el punto de vista de la superficie como muro intraspasable, para después, a través de una metáfora visual, invertir el lugar del espectador, convirtiendo a la pantalla en el protagonista que observa. La pantalla ahora es una superficie activa que observa a los espectadores de la sala.

Persona (Ingmar Bergman, 1966)

Persona de Bergman: la superficie observante.

Ingmar Bergman toma el relevo de esta cuestión filosófica que plantea Cocteau en su más conocida obra: *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

El director sueco expresa la quintaesencia de esta singularidad que da capacidad de mirada al mundo bidimensional de las imágenes a través de un plano-contraplano que se posiciona por primera vez, no delante, ni detrás, ni fuera de campo, sino en el lugar exacto desde donde las imágenes observan al espectador.

Sobre un fondo neutro, un niño se acerca al objetivo, a la superficie y posando su mano sobre ésta, hace patente este muro infranqueable. Sobre este recurso, ya utilizado en numerosas ocasiones en la historia de la cinematografía, Bergman añade una imagen consecutiva que determina el cambio radical de punto de vista. En la siguiente escena, con la mano del niño como referente de caché/continuidad, se muestra el rostro proyectado de una persona, una imagen. Este cambio de plano permite comprender que, de hecho, es esta imagen la que está mirando al niño en la anterior escena, posicionando al espectador por primera vez, en la mirada de una superficie-observante. Para Godard esta imagen-observante constituye incluso una forma capaz de pensamiento, “un pensamiento que forma, una forma que piensa” (*Historie(s) du Cinéma*, 1989-1998) -.

Histories du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Si al *Ulises* de Angelopoulos le miraba su propia mirada, al niño – alter-ego de Bergman¹³ – le mira la superficie proyectada: mirar se convierte por tanto en un acto dialéctico en el que participan el espectador y la superficie a partes iguales. Como recordaba el sociólogo francés Georges Didi-Huberman, esta es una manera más completa para conocer, para establecer una reflexión crítica sobre la representación, puesto que, en sus palabras, “para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse” (Didi-Huberman, 2008: 12). Para implicarse en profundidad hay que

Distanciamiento y extrañamiento: pensar con las manos.

¹³ Bergman escribe los borradores del guión de *Persona* en un hospital en el que ha sido ingresado por problemas de salud. El niño, según sus propias palabras, es su alterego, imitando su situación durante su estancia en el hospital.

El show de Truman (The Truman show, Andrew Niccol, 1998)

"Noli me tangere", Fresco de Fra Angelico, 1442; "La incredulidad de Santo Tomás", Caravaggio, 1602.

hace un ejercicio de empatía con la imagen, hay que tomar su lugar para comprender como funciona su dialéctica con el espectador. Si se quiere establecer un pensamiento crítico sobre qué es una imagen y cómo afecta al espectador, ¿qué mejor manera que tomar el lugar de su punto de vista?

Llegados a este punto, sería casi imposible no recordar la famosa escena de *El show de Truman* (The Truman show, Andrew Niccol, 1998). El personaje de Niccol vive dentro de una ilusión representada, un enorme plató de televisión desde donde es observado por el mundo entero, comparada en numerosas ocasiones al mito de la caverna de Platón – decide alejarse hacia el horizonte, sospechando la condición escenográfica y de ilusión donde vive y persiguiendo su libertad. El personaje de Truman es en este caso representación en sí mismo, sólo que no lo sabe; y sólo descubre finalmente la prueba de esta ilusión escenográfica, al chocar frontalmente con la superficie pintada. En esta golpe frontal, la ilusión de profundidad desaparece para hacer presente el límite del embuste. Truman descubre así la frontera que delimita el terreno de lo designado a la representación donde él ha sido asignado dentro. El protagonista acaricia la superficie para comprobar su materialidad y la superficie le devuelve la prueba del artificio y una puerta de salida.

Ahora bien, para “hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión” (Didi-Huberman, 2008: 77), es necesario un distanciamiento desde donde se reformulen sus normas. “En este sentido, el distanciamiento es una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de mirada crítica sobre la historia (...) consistente en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado” (Brecht).¹⁴

Paradójicamente este distanciamiento - extrañamiento - de la imagen se produce en el acercamiento a su superficie, en el contacto directo con ella. La imagen bidimensional, una forma de representación fundamentada en el sentido de la vista, un sentido habituado a la distancia, en el imperativo de un *noli me tangere* para sostener su ilusión, requiere del sentido del tacto para hacer presente su materia intraspasable, siempre de frente,

Para saber
hay que tomar
posición: El
choque frontal.

¹⁴ En referencia en (Didi-Huberman, 2008: 79)

Laberinto (Labyrinth, Jim Henson, 1986)

De izquierda a derecha y de arriba a abajo:
Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998); *Orfeo* (Orphée, Jean Cocteau, 1950); *Histoires du Cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989-1998); *Scénario d'un film* *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982); *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962).

sur-face¹⁵, y a ser posible con las manos, como se avisa al Orfeo de Cocteau antes de atravesar el espejo, o como enunciaba Godard en *Histoire(s) du Cinéma*.

Este cambio en el uso de los sentidos de la vista y el tacto es necesario para acreditar la condición material de la imagen. A través de la inversión del sentido predominante desde el Renacimiento – la vista – se puede conseguir lo que Didi-Huberman denomina el “momento crítico por excelencia – corazón de la dialéctica -. El choque, continúa explicando el autor, aparecerá al principio “como un lapsus o como lo ‘inexpresable’, que no será siempre pero que, durante un instante, forzará el orden del discurso al silencio del aura” (Didi-Huberman, 2010: 115). El aura – entendida aquí como la ilusión de profundidad o lo que anteriormente se ha denominado alucinación consensuada del espacio tridimensional – se desactiva mostrando la imagen tal y como es: esta imagen-superficie que es toda nuestra experiencia compartida (Buck-Morss, 2009: 42).

¹⁵ Susan Buck-Morss utiliza también este juego de palabras en francés en el que surface –superficie- se puede descomponer en sur (en) y face (cara), “en la cara”.

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998); El show de Truman (The Truman show, Andrew Niccol, 1998); *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).

El choque frontal con la superficie de la pantalla cinematográfica, desactiva su propósito fundamental asociado a la ilusión de profundidad porque, precisamente, en lugar de eliminarla, la hace aún más presente - muestra sus normas y estrategias - y la “somete al poder crítico de la excepción” (Didi-Huberman, 2010: 80). Esta operación sirve para cuestionar “el modelo de superficie, como representación abstracta de la razón” (Buck-Morss, 2005: 215). Si Malevich defiende la “libre navegación de las superficies en el plano” (Nakov, 1996: 130), para afirmar que la verdadera misión de la humanidad es “superar el peso óseo que ata nuestro espíritu a la tierra” (Shatskikh, 2010: 91), deja el problema de la representación tendiendo a infinito, convirtiendo el plano de representación en un “campo”¹⁶ de libre navegación y multiplicando la ilusión del espacio tridimensional hasta una escala inabarcable. Bergman, Cocteau o Godard parecen advertir en las imágenes sin embargo, que “no sabemos nada en la inmersión pura, en el en-sí, en el mantillo del demasiado-cerca. Tampoco sabremos nada la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo demasiado-lejos. Para saber hay que tomar posición” (Didi-Huberman, 2008: 12). Las anomalías o excepciones permiten recordar que, en efecto, existe una norma: la imperativa necesidad de una superficie lisa y homogénea para la representación bidimensional propia de las artes mecánicas – y anteriormente de las artes plásticas -. Haciendo presente este a priori – así como anteriormente se citaba el a priori formal de un paralelogramo - se pueda re-orientar y construir la imagen en el punto donde, como pedía Buck-Morss, pueda quizás emerger una “nueva cultura” (Buck-Morss, 2009: 42).

¹⁶ En el prólogo de “Escritos: Malévich” (1996), Nakov realiza un análisis sobre la relación del espacio suprematista y el concepto de “Campo”, apoyándose en el trabajo de científicos como Minkowski, Lorentz y más tarde Einstein, así como en los postulados filosóficos de Uspenski.

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

3.2 La superficie – evidencia de la película y el frame en llamas: el dato fenomenológico y el dato material de la película.

Susan Buck-Morss retoma la idea de la “infinita delgadez de la película” en su ensayo “Estudios visuales e imaginación global” (2009), enunciando que “las fotografías fueron primero concebidas como una *delgada capa* de la superficie de los objetos” (Buck-Morss, 2009: 26).

La reflexión de Buck-Morss sobre la imagen-superficie va más allá de una revisión materialista del soporte, para extender el problema a su condición fenomenológica. Esta superficie trata más bien de cómo esta delgada película registra a su vez la superficie de los objetos filmados.

Para desarrollar esta cuestión, la autora considera indispensable desarrollar la necesidad de la autonomía de la imagen respecto a la disciplina de la Historia del Arte, basada en liberarla de los conceptos de autoría, propiedad y significado, lo que será denominado por Buck-Morss como “Estudios Visuales”.

Buck-Morss establece una diferenciación novedosa para establecer definitivamente una separación de las artes mecánicas con las artes plásticas – como anteriormente anhelaban Malevich y Eisenstein -. La tesis de la autora establece que las artes plásticas son un fenómeno subjetivo de representación donde el artista construye la intencionalidad de lo representado. Por otro lado, concluye que lo que se capta en un film – ya sea fotográfico o cinematográfico – no *representa* sino que *evidencia*, por lo que la intencionalidad del artista es suplantada por la “intencionalidad del mundo” (Buck-Morss, 2009: 27).

Una delgada película: el dato fenomenológico.

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

La evidencia, prosigue la autora, no tiene que ver con su estatus de prueba jurídica ni presupone su objetividad, sino que constituye “la visibilidad, la habilidad de algo para simplemente ser visto” (Buck-Morss, 2009: 29). Esta evidencia de su apariencia genera un “trazo” sobre el soporte, que registra la superficie de los objetos e indica “la prioridad del mundo material” (Buck-Morss, 2009: 29).

Si bien Buck-Morss presenta una visión en cierta manera materialista – frente a la formal de Eisenstein y Greenaway, o la psicológica de Christina Metz y Jean-Louis Comolli entre otros - para resolver el problema anteriormente analizado de la identificación con la realidad, aporta un punto de vista significativamente distinto, al excluir definitivamente las artes mecánicas de su capacidad de representación.

El trazo: la superficie-evidencia.

"Atlas Mnemosyne" de Aby Warburg.

La sangre de un poeta (La sang d'un poet, Jean Cocteau, 1930)

La Chinoise (Jean-Luc Godard, 1967)

Esta diferenciación las separa de las otras artes bidimensionales, abriendo un contexto donde la imagen-superficie se puede finalmente investigar a través de los problemas propios de ésta misma. “La imagen visual como una película extraída de los objetos es reconocida como algo que tiene su propio estatus, así como su propia presencia material” (Buck-Morss, 2009: 29), capaz de “nombrarse a si misma, proponer su propia leyenda, su propio título” (Buck-Morss, 2009: 29), liberada de disciplinas – fundamentalmente de la Historia del Arte que, en palabras de la autora, se dedica como disciplina a clasificar e intentar dar o devolver autoría única a las imágenes -.

Buck-Morss plantea esta emancipación definitiva de la imagen-superficie en la era de la globalización y del “arte en la era de su reproducibilidad técnica” – ensayo del filósofo Walter Benjamin que inaugura el nuevo estatus de la imagen bidimensional en 1936 -. Esta nueva era de la imagen escapa a las relaciones de propiedad privada (Buck-Morss, 2009: 37) que mantenían cierto control, por parte de corporaciones, de su contenido y significado. Ahora, según Buck-Morss, las imágenes se mueven en la esfera pública – Google, por ejemplo -, susceptibles de ser re-significadas por cualquier usuario, ensambladas, cortadas, intervenidas. La *toma* es la evidencia y el significado se rehace en manos de quién y cómo lo use - este es el famoso caso del “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg o, en lo específicamente cinematográfico, la obra anteriormente citada *Historie(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard (1989-1998) -. Las imágenes, para Buck-Morss, son una herramienta “para pensar” (Buck-Morss, 2009: 37), así como lo es también para Godard cuando enuncia “un pensamiento que forma” (*Historie(s) du Cinéma*, 1988-1998) .

La reflexión de Buck-Morss recoge la “responsabilidad” (Buck-Morss, 2009: 38) de la imagen en la construcción del pensamiento – anteriormente citada -, y para ello la libera de propiedad, autoría, contexto histórico y disciplina. La evidencia, el *trazo*, proporciona el detonante para la reflexión, y a partir de ese momento el significado es responsabilidad de quien topa con ello. Este pensamiento, como ella misma reconoce, entra en conflicto con la necesidad de mostrar el proceso de producción - defendido por los autores anteriormente citados -. Si el proceso de producción puede ser modificado, o está simplemente sujeto a su estatuto de “evidencia”, poco importa su deber de mostrarse. Sin embargo, la autora aclara que si bien “con la orientación

La era de la
globalización: una
imagen emancipada.

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

afirmativa de la Estética III¹, uno “corre el riesgo de ser víctima de las ilusiones de la sociedad del espectáculo”, lo cual advertían los autores que pedían mostrar el proceso de producción – “vale la pena correr el riesgo si la promesa es la iluminación” (Buck-Morss, 2009: 33). Por otro lado, si bien es una postura interesante para defender la separación de las artes, así como la defensa de la disciplina de los Estudios Visuales como estética autónoma, es cierto que términos estrictamente científicos no se puede afirmar en ningún caso que la evidencia-trazo que queda registrada en la película, no es *representación*. En efecto, la definición científica de representación es aplicable en cuanto hay un cambio de dimensiones, por lo que cualquier evidencia bidimensional sería una representación de una realidad tridimensional.

En cualquier caso, para Buck-Morss, el verdadero poder de las imágenes recogidos en la Estética III es su “capacidad de generar significado, y no simplemente de transmitirlo (...) Luchar por unirlos de nuevo a sus fuentes no sólo es imposible (pues esto, en efecto, produce un nuevo significado); es además no entender lo que es verdaderamente poderoso de ellas” (Buck-Morss, 2009: 40).

*la pantalla transforma la vivencia de los espacios,
ocupa el lugar que antes ocupaba la chimenea,
sustituyendo el centelleo con sus efectos audiovisuales por otro, cuyo ardor no
arde.
(Mantzou, 2000: 39).*

El frame en llamas:
El dato material.

La evidencia materialista y fenomenológica de esta doble condición de superficie, es ilustrada por Buck-Morss a través de la obra “Historia del fotógrafo pirómano” de *Wonder Beirut* (1997-2006) - realizado por los artistas libaneses Joana Hadjithomas y Khalil Joreige. Estos artistas realizan una historia ficticia de un fotógrafo libanés en un contexto de guerra, que tras ser destruido su estudio, rescata los negativos. Posteriormente el ficticio fotógrafo decide dañar y quemar los negativos que había conseguido salvar intactos, convirtiéndolos en “en una documentación fluctuante de la experiencia psicológica de la guerra urbana” (Buck-Morss, 2009: 43). La superficie como evidencia se hace aún más patente cuando el “trazo-imagen” (Buck-Morss, 2009: 40), se desmaterializa bajo la influencia de las llamas. Al arder, el material-superficie se muestra literalmente como esa delgada y frágil película –

¹ Susan Buck-Morss separa en tres niveles de Estética las distintas maneras en la que los estudios visuales se han ocupado de la imagen, otorgando a la Estética III el contexto de estudio específico de la imagen, la Estética II el debate abierto por Hegel sobre la realidad de los objetos detrás de su apariencia, y la Estética I englobada en la Historia del Arte fundamentada en la teoría del juicio de Immanuel Kant y ampliada por Clement Greenberg entre otros.

"Historia del fotógrafo pirómano" de *Wonder Beirut* (1997-2006)

Maria Callas, concierto de Hamburgo 1959 (58:44')

Persona (Ingmar Bergman, 1966) *Histoires du Cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

emulsión – que nada tiene ya de ventana, transparencia o espejo. Sólo queda el síntoma de su “cuerpo” químico – susceptible de combustión - y un haz de luz blanco enmarcado como recuerdo de su ausencia. “El material ya no desaparece detrás de la intención o significado de la imagen” (Buck-Morss, 2005: 204). Al contrario, su materialidad, su fragilidad, su condición efímera al arder, aporta un significado en sí mismo – en cierta manera parecido a los encuentros del Ulises de Angelopoulos tanto con la superficie negra como con la superficie blanca, anteriormente citados -.

Otro interesante caso sobre esta superficie-evidencia en llamas ocurre de manera azarosa en 1959.

En ese año, una cámara filma uno de los últimos grandes conciertos de la diva María Callas, que había ya comenzando el declive de su carrera como una de las mejores voces de ópera que había dado la historia. En ese momento es ya conocido cómo su biografía personal es la principal causante de ese declive: La diva, consumida – literalmente – por mantener la atención de su pareja, el empresario griego Aristóteles Onassis, había decidido perder su exceso de peso, dejándola inevitablemente sin voz.

Como si de un presagio se tratara, en un momento culminante de su interpretación de “Macbeth”, la película comienza a arder justo en la zona de su garganta, avisando de su futuro – el futuro de su voz –, y convirtiéndose quizás en metáfora del futuro del cine o de su condición irreductible de superficie.

Víctor Erice dirá años más tarde que “lo propio de toda idea visionaria no es otra cosa, al fin y al cabo, que fracasar – arder - socialmente, para así, libre de toda atadura, proyectar sobre el mundo lo que en su aliento hay de imperecedero” (Erice, 2010: 270).

La responsabilidad de la imagen superficie en el ámbito cinematográfico, desprovista ya de autoría, realidad y profundidad es en último caso, como Víctor Erice explica citando a Val del Omar, no “entretener al espectador aumentando su cuota de diversión²; todo lo contrario, en palabras de Val del Omar: ‘conmocionarle’, ‘enajenarle’, ‘aproximarle³’, incluso ‘pegarle fuego’, única manera de llevarlo hasta el infinito, liberándolo de la fuerza de la gravedad” (Erice, 2010: 260).

² Se ha modificado la cita original que Víctor Erice formula como una pregunta: ¿Entretener al espectador aumentando su cuota de diversión? Todo lo contrario. En palabras de Val del Omar: “conmocionarle”, “enajenarle”, “aproximarle”, incluso “pegarle fuego”, única manera de “llevarlo hasta el infinito” liberándolo “de la fuerza de la gravedad”? (Erice, 2010: 260).

³ Aproximar es una palabra inventada por el propio Val del Omar que tiene que ver con aproximar al prójimo.

3.3 Flatland: camino de la abstracción.

«Se paciente, pues el mundo es ancho y extenso» –Planilandia-

3.3.1 Una malla sobre la superficie: Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni.

Una vez desgranado el problema de la superficie, es interesante prestar atención a dos autores, que han representado con maestría las posibilidades del espacio de representación, moviéndose en la superficie de éste, no ya como golpes frontales a la cuarta pared, ni como pieles elásticas o finalmente destruidos por las llamas. Son ejemplos que pertenecen a una primera fase de experimentación extrema cuya legítima finalidad es devolver la imagen a su justa bidimensionalidad en un ejercicio agresivo de *shock* perceptivo que pueda devolver al espectador la conciencia bidimensional de la imagen.

Pero la tarea de la crítica no es la destrucción, sino la reflexión, la puesta en cuestión y en ocasiones, aunque no siempre, la superación. Como recordaba Buck-Morss anteriormente la tarea es enriquecerla – la imagen - y ser conscientes de lo qué es y su poder.

Yasujiro Ozu y Michelangelo Antonioni trabajan desde este lugar; aceptan la bidimensionalidad, y trabajan con ella a través de un ejercicio de *recesión* de la profundidad, donde las formas – objetos, figuras, ente otros - lejos de desaparecer, se deslizan sobre los ejes “x” e “y” cartesianos. Esta manera de articular el espacio recuerda a los movimientos deslizantes sobre el plano de los protagonistas de “Flatland” (1884) - descritos por Edwin Abbot en su obra literaria con el mismo nombre -. Utilizando este texto, se puede decir que las obras de estos dos autores – por escoger los que resultan más representativos en dos momentos particulares de la historia cinematográfica – se podrían presentar de esta manera:

Imaginad una vasta hoja de papel en la que líneas rectas, triángulos, cuadrados, pentágonos, hexágonos y otras figuras, en vez de permanecer fijas en sus lugares, se moviesen libremente, en o sobre la superficie, pero sin la capacidad de elevarse por encima ni de hundirse por debajo de ella, de una

"Flatland" Edwin Abbot (1884)

Try to distinguish here which one is the Earth and which one is the cloth,

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

Fushimi Inari, Morimura Ray (1995);

Villa imperial Katsura, Kyoto (Fotografía de Ishimoto Yasujiro).

forma muy parecida a las sombras (aunque unas sombras duras y de bordes luminosos) y tendríais entonces una noción bastante correcta de mi patria y de mis compatriotas (Abbot, 1999: 11).

Estos autores se distinguen por su similitud con la abstracción de ciertas vanguardias, especialmente con el neoplasticismo de Piet Mondrian. Este proceso de abstracción está sometido a la sutil recesión del eje “z” cartesiano. La similitud específica con el neoplasticismo se advierte en la utilización de una malla geométrica para definir el espacio casi como si se dictara en coordenadas cartográficas – y que, como se desarrollará posteriormente, sujeta los eventos temporales que ocurren dentro de estos mapas -.

Es cierto que muchas de las que hoy se denominan vanguardias del s.XX han trabajado la comprensión del espacio, convocando el *fondo*¹, confundido con la palabra *espacio* durante numerosos largos períodos de la historia de la representación, al frente. Sin embargo, la relación con otras vanguardias es de distinta naturaleza. Por ejemplo, las piezas o formas geométricas de los suprematistas *flotan* sobre un espacio indiferenciado que adquiere la categoría de “cosmos navegable” o “campo” – términos que utiliza a su vez Clement Greenberg para sintetizar las masas de color u horizontes de Mark Rothko y Barnett Newman (Greenberg, 1979: 206) – por nombrar a algunos. Sin embargo, el espacio de representación escogido por los neoplasticistas se presenta, no como este *cosmos*, sino como una malla aplastada donde la escena sucede, utilizando juegos espaciales, definidos por múltiples formas geométricas en el interior del espacio designado a la representación. Estas referencias *cartográficas* que proporcionan las mallas, no solo *tejen* el espacio, sino que repiten - casi a modo de parodia - la estructura del enmarcado de la imagen – designada a conformar un territorio escópico finito – a modo de fractal, consiguiendo por repetición y saturación el efecto contrario – una sensación de infinitud -.

Se pueden intuir indicios claros de este tipo de imagen en el cine de Antonioni, quizás especialmente en *El desierto rojo* (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964). Pero antes que nada hay que remitirse a los primeros ejercicios de *planimetría*

Tejer el espacio:
graduaciones
geométricas.

¹ Referencia a la frase de Navarro Baldeweg que define el cubismo como una “suma de horizontes convocados” (Navarro Baldeweg, 2003: 27)

Cuentos de Tokio (Tokyo Monogatari, Yasujiro Ozu, 1953)

Piet Mondrian, "Tableau I" (1927); Casa Schröder, Gerrit Rietveld, 1924.

realizados en el cine japonés por cineastas como Yasujiro Ozu², que dan nombre a los primeros planos *sin sensación de profundidad espacial*, denominados coloquialmente como “*plano japonés*”.

Este plano-escena de *Cuentos de Tokio* (Tokyo Monogatari, Yasujiro Ozu, 1953), se caracteriza por utilizar la cámara fija y construir el espacio a través de los diferentes paneles³ - denominados *Shoji* - que separan el interior de una casa de arquitectura tradicional japonesa. Su particularidad, además de utilizar el punto de vista bajo - colocando la cámara casi siempre por debajo del sujeto principal⁴ - reside en rodar con una amplia profundidad de campo en el objetivo, de tal manera que los diferentes niveles de profundidad se unifican dentro de la imagen proyectada - impidiendo la diferenciación de lo que está delante y lo que está detrás -. Además de esto, el autor japonés insiste en el uso de una vista frontal – perpendicular al plano de proyección - y un foco – enfoque - que homogeneiza el espacio, consiguiendo una perfecta sensación de planimetría en el espacio. En el caso específico de esta escena de *Cuentos de Tokio* (1953), la combinación del punto de vista fijo, la amplitud de profundidad de campo y las geometrías del interior de la casa japonesa, dan lugar a un plano abstracto, donde el juego de profundidades, es sólo descubierto con la aparición y desaparición de los personajes, delante y detrás de los *shoji* que sirven como coordenadas.

Kathe Geist, historiadora del arte y de la cinematografía y especialista en cine japonés, describe los espacios aplanados de Ozu como una forma cinematográfica con un “sentido *Ma*⁵ del espacio que no existe de manera autónoma sino como una creación del Tiempo” (Geist, 1994: 291). Esta relación con el tiempo es posible a través del deslizamiento de los personajes, que pasean dentro la malla articulando el espacio, actualizando ante la mirada del espectador el tejido bidimensional con reminiscencias de su profundidad -. Ozu, expone Geist, “se mueve deliberadamente

Cuentos de Tokio:
El cuerpo como
articulador del
espacio.

² El director Kenji Mizoguchi es también conocido por usar estos recursos, aunque la investigación se centra en Yasujiro Ozu por su relación especial como posible precursor de las obras de Michelangelo Antonioni - tema que se ha tratado en numerosas ocasiones -.

³ Paneles (Shoji) que intrigaban compositivamente a Eisenstein, “los paneles deslizantes de las paredes una típica casa japonesa abriéndose a un horizonte infinito” (Eisenstein, 1931) (ver capítulo “Un problema geométrico”).

⁴ En la mayoría de las ocasiones que se habla de este recurso de cámara baja en Ozu, se utiliza la expresión “ángulo bajo” - así lo hace Noël Burch en “To the distant observer” - Sin embargo, los estudios de David Bordwell y Christine Thompson critican esta terminología, aclarando, de manera muy acertada, que el “ángulo” de la cámara no es bajo, sino que la altura de la cámara es siempre por debajo del sujeto principal - “The most common description of Ozu’s construction of space is the erroneous claim that his shots are always from a low camera angle. In fact, his films *usually* use a low camera *height* (that is, lower than the subject photographed)” (Bordwell, Thompson, 1976:44) -, por lo que será de distinta altura si se filma un elemento en el cielo, que si se filma un niño sentado en el tatami - solo en este último caso la cámara podrá posarse directamente en el suelo -.

⁵ “*Ma*” en el pensamiento Taoísta y Budista es una forma de denominar el espacio entendido como *Intervalo, pausa, abertura*.

más allá de esto para jugar con nuestra percepción de 'lo plano' versus 'profundidad espacial' (...) el sujeto tiende simplemente a ser *empujando hacia delante, casi en el espacio del espectador*" (Geist, 1994: 291)⁶, haciendo más evidente la "tensión entre bidimensionalidad y tridimensionalidad (...) cuando existe una evidente *recesión en el espacio*, en el caso donde ya no es posible empujar el objeto más adelante"⁷ (Geist, 1994: 291) .

Esta articulación del espacio a través de los personajes es fundamental para entender a ambos autores – tanto a Ozu como a Antonioni – ya que son autores que se han destacado en ocasiones por atender a las cuestiones *escenográficas-arquitectónicas* en detrimento de la acción - designada generalmente a la aparición de personajes -. Geist explica esta problemática utilizando un término que se ha aplicado a ambos autores en numerosas ocasiones: el "empty shot" o "el encuadre vacío". Sin entrar en profundidad en esta larga problemática – que se desarrolla posteriormente en esta investigación -; es oportuno apuntar - en palabras de la autora - que "el encuadre vacío no está, por supuesto, completamente vacío, pero en términos del estilo cinematográfico clásico está vaciado de referencias: ningún personaje aparece dentro de cuadro y la localización y motivación de ellos es a menudo indefinida" (Geist, 1994: 287) . Noël Burch - uno de los referentes en estética cinematográfica y especialista en cine oriental - acuña el término "*pillow shot*"⁸ para explicar este tipo de tomas en el cine de Yasujiro Ozu. Estas tomas "suspenden el fluido diegético" (Burch, 1979: 160) y funcionan a modo de intervalo – denominado *Ma* -, por lo que analizar estos "empty shots" como tomas autónomas, sería incorrecto o incompleto. Años más tarde se expondrá la misma problemática en referencia al cine de Michelangelo Antonioni – el cual el propio Burch toma como ejemplo en su explicación de los *pillow shots* (Burch, 1997: 161) - donde Giuseppe Perella y Michele Manzini – en su monográfico sobre el cineasta italiano "Architetture della visione" (1986) – incidirán de nuevo en este asunto denominando tomas similares de Antonioni, como "sistema de esperas"

Pillow shots y sistema de esperas: primeros apuntes sobre el espacio vacío.

Cuentos de Tokio (Tokyo Monogatari, Yasujiro Ozu, 1953)

Entrevista a Andrei Tarkovsky en *Tempo di Viaggio* (Andrei Tarkovsky y Tonino Guerra, 1983)

6 El énfasis es de la autora.

7 Cita original: "Ozu's flattened spaces are articulated by the individuals that move through them. A "Ma" sense of space not existing in its own right but as the creation of time, of the action that takes place within it, is thus created. But Ozu moves beyond this to play deliberately with our perception of flat versus deep space (...) subject tend simply to be pushed forward, almost in the viewer's space. The tension between two and three-dimensionality becomes more pronounced when there is an obvious recession into space, in which case it is no longer possible simply to push an object forward" (Geist, 1994: 291). El énfasis es de la autora.

8 El término "pillow shot" es aplicado por Burch a tomas con esta naturaleza o condición de intervalo, pero mayoritariamente a una forma específica del cineasta japonés en la que esa toma hace la función de naturaleza muerta, casi siempre centrando la atención en un objeto. Burch mismo aclara que los paisajes pueden a su vez ser entendidos de la misma manera. Burch explica a su vez como escoge el término, estableciendo un paralelismo con el *Makurakoto* o *Pillow-word* utilizado en la poesía tradicional japonesa (Burch, 1979: 160).

Nagaban-format Surimono (bold lines indicate folds)
Picture section (to face outwards after folding)

Lower Section with Inverted Text
(text upright after folding behind picture section above)

Ejemplo poema Surimono

Ejemplo poema Ukiyo-e

(Perella, Manzini, 1986: 42). Si bien los *pillow shots* o *empty shots* en el cine de Ozu suelen aparecer como tomas autónomas, que funcionan a modo de intervalo, en términos de montaje – una toma a modo casi de naturaleza muerta entre dos tomas con acción narrativa –; comparten el sentido de intervalo de los empty shots de Antonioni que, con el encuadre fijo y sin cortar la secuencia, suspenden el comienzo de la acción, para luego tomar medida con la entrada de los personajes en escena, de un modo parecido a la escena ejemplificada de *Cuentos de Tokio* de Ozu. Además de esta problemática entre el cuerpo, el espacio y el vacío – que se desarrollará más adelante –, es la utilización de la recesión de una de las dimensiones, “z”, a favor de la dimensión tiempo, lo que hace sus obras significativamente interesantes para un punto de vista aún más en profundidad sobre el problema de la superficie.

Varios autores – tales como Kathe Geist, David Bordwell, Kristin Thompson o el reconocido Noël Burch – establecen una relación entre la forma de disponer el espacio de Ozu con la tradición pictórica de *Ukiyo-e* del periodo Edo en Japón. Si bien esta relación se hace patente en otros recursos de importancia – primeros planos de objetos, puntos de vista, entre otros – es quizás la tradición de *Surimono* la que parece tener más impacto en esta comprensión del espacio de representación a través de mallas geométricas.

Como recuerda Geist, el soporte de representación en Japón se diferenciaba de las artes occidentales por tener una concepción del espacio “dual” (Geist, 1994: 285), debido a que a menudo compartían lugar la *pintura* con la *caligrafía*. No era, en palabras de la autora, “un espacio inviolable” (Geist, 1994: 285). Geist recuerda que la tradición japonesa, lejos de abandonar esta concepción dual que “hacía la naturaleza bidimensional de la superficie aún más evidente” (Geist, 1994: 285), se desarrolla y avanza, sofisticándose en una experimentación que “muestra y expone las contradicciones inherentes en la creación de una ilusión tridimensional sobre una superficie bidimensional” (Geist, 1994: 285)⁹. La autora también concluye que una investigación de estas características no se da en el arte occidental hasta el modernismo (Geist, 1994: 285) -.

La palabra *Ukiyo-e* significa literalmente “pintura flotante del mundo” y si bien juega con esta doble condición de pintura y caligrafía, la hace precisamente de modo

Ukiyo-e y
Surimono como
antecedentes:
la recesión del
eje z.

⁹ Cita original: “In Japan, however, painters did not shift from a dual-purpose narrative space to a unified one, but became increasingly sophisticated in exploring and exposing the contradictions inherent in creating an illusion of three dimensions on to a two-dimensional surface” (Geist, 1994: 291).

Ilustraciones para paneles *Shoji*.

flotante, más cercano a la concepción espacial de *cosmos* citada anteriormente.

La tradición de *Surimono*, que significa “cosa impresa”, representa por otro lado una tradición pictórica basada en pliegues geométricos realizados a priori en el papel, que en si mismos forman una malla geométrica - una estructura, sobre la que comenzar la representación -.

Esta tradición también se advierte de otra manera en la disposición de las pinturas de pergamino horizontales, y se relaciona a su vez con la adaptación de las pinturas a los paneles *shoji* o *fusuma*.

Por otro lado, Noël Burch establece además una reflexión a través de la propia tipología del interior de la casa japonesa, la cual define como “ausente de mobiliario” y organizada a través de “rectángulos dispuestos de manera asimétrica - la expresión más pura de la bidimensionalidad -” (Burch, 1979: 118), los *shoji* de nuevo.

Ambas teorías parecen verosímiles y capaces de coexistir, aunque sin embargo entran en conflicto con los anteriores postulados presentados de Eisenstein y Greenaway, que descreditaban el uso de *marcos* en la representación japonesa por su ausencia de *puertas* y *ventanas*, que eliminaba el concepto de *marco* en la experiencia. De cualquier manera, estas reflexiones pueden coexistir a su vez ya que en términos generales, Eisenstein y Greenaway hablan de la percepción del *exterior* a través de la casa, y Burch y Geist reflexionan sobre el interior. Esta aparente contradicción es recogida más recientemente por la investigadora Kathi Holt-Damant en una conferencia denominada “Constructs of space: German Expressionism, Mies van der Rohe and Yasujiro Ozu” (2003):

Los interiores del Tatami se fijan contra una malla, muros pantalla deslizantes que construyen un “espacio aplanado” típico de la pintura de pergamino japonesa. La tipología de espacios externos, muestran el entorno urbano y el paisaje natural como un espacio abierto y continuo en el plano. Ozu coloca objetos arquitectónicos, actores y elementos industriales dentro de estos campos de visión, generando un contraste entre lo doméstico y lo urbano (Holt-Damant, 2003: 7).¹⁰

¹⁰ Cita original: “Tatami mat interiors are set against the grided, sliding screen walls that construct a ‘flattened space’ typical in Japanese scroll painting. The external space type shows urban space and the countryside to be an open and continuous spatial plane. Ozu would locate architectural objects, actors and industrial elements within these fields of vision, contrasting domesticity with urbanization” (Holt-Damant, 2003: 7).

El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962); *El desierto rojo* (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964); *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

INTERIOR

El desierto rojo (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964); *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962); *El desierto rojo* (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964); *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966).

EXTERIOR URBANO

El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962); *El desierto rojo* (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964); *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962); *La Noche* (La Notte, Michelangelo Antonioni, 1961).

EXTERIOR PAISAJE

El desierto rojo (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964); *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

Michelangelo Antonioni continua las investigaciones de Yasujiro Ozu. La malla reticular aparece también constante en la mayoría de su películas, consiguiendo de nuevo esta recesión del eje “z” hacia delante. Sin embargo, en la obra del autor italiano, no se realiza ya una disposición de masas geométricas que remiten a esta malla, sino que parece disponer la malla a posteriori, superpuesta a la escena, planificando la superficie – valga la redundancia - como si hubiera quedado encerrada en una cárcel.

Esta relación tiene que ver con la conexión psicológica que el director italiano atribuye a lo arquitectónico en el espacio de representación. En las obras de Antonioni, la concepción de fondo o escenario como territorio para el desarrollo de los acontecimientos, es sustituida por una relación metafórica que funciona a modo de reflejo del estado anímico de los personajes. La arquitectura de la imagen funciona a como narrador en *off* que desvela su psicología. En la mayoría de los casos, los personajes principales del cineasta italiano, se sienten aprisionados en el entorno urbano - como expone Miguel Ángel Barroso en su obra “Técnicamente dulce”, cuando describe a la protagonista de *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962) como “una mujer que percibe lo disonante, el desfase, que siente la inadaptación. Tras ella (...) un pasado que oprime, que huele a moho” (Barroso, 2006).

Así como Ozu establece una diferenciación entre interior – lo doméstico – con lo exterior – el paisaje natural y urbano -, el director italiano a su vez explora distintas estrategias compositivas para otorgar esta concepción psicológica a la representación así como clarificar por contraste los diferentes medios del entorno.

La ciudad aparece de manera constante como esta realidad bidimensional en forma de malla-cárcel - con constantes referencias a la modificación de la experiencia urbana por causa de la industrialización y el modernismo -, los interiores domésticos son – a la manera de Ozu – mallas preceptivas a la arquitectura de la casa – donde objetos, puertas y marcos constriñen los cuerpos de sus habitantes – y por último los paisajes exteriores, que se presentan como espacios abiertos que se encaminan hacia una abstracción, en este caso, cualitativamente diferente – cercanos incluso a las obras de Mark Rothko y a una concepción del espacio, en este caso, más cercana al calificativo de *campo*-.

Ambos directores insisten en la cámara fija: Ozu con un sentido más cercano y Antonioni, en muchas ocasiones a través del teleobjetivo.

Todos estos recursos trabajan de distinta manera la concepción del espacio en la

Interior y exterior:
el carácter psicológico del espacio.

El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962).

Alora qui: El eclipse de Antonioni.

superficie. Sin embargo, si hay una escena paradigmática en el cine de Antonioni que pone de relevancia el problema de la superficie de manera clara y directa, es en *El eclipse*. La protagonista, Vittoria – encarnada por Monica Vitti – está en la casa de su excéntrica vecina que ha estado viviendo en África. La vecina explica a Vittoria, mostrándole un poster, el lugar donde vivía con su marido en una granja. La mano de Vittoria apunta dentro de la imagen, preguntando si ese es el lugar donde residían. La vecina contesta que “no, un poco más la izquierda”, a lo que Vittoria responde posando su dedo sobre la superficie intraspasable de la pared, poniendo de relevancia no sólo la superficie de la imagen, sino su inevitable condición bidimensional intraspasable, y de alguna manera su doble condición de limitada e ilimitada, al trascender sus bordes.

El camino de ambos autores, tanto de Ozu como de Antonioni, se encuentra durante un período concreto de la obra de ambos, en esta reflexión geométrico-analítica del espacio de representación como superficie.

Las montañas encantadas: graduaciones físicas.

El camino de Antonioni, sin embargo, se va desarrollando en lo sucesivo hacia un particular interés por una abstracción, más cercana a los expresionistas americanos. La última escena de *El desierto rojo* hace un progresivo desenfoque de la imagen, llegando finalmente a la abstracción pura del color. Una superficie que “ya no os objeto de divisiones geométricas, sino de *graduaciones físicas*”¹¹ (Deleuze, 2008[II]: 29).

Esta imagen es de notable semejanza a la obra pictórica que el artista desarrolla posteriormente, recogida hoy en el museo de Michelangelo Antonioni en Ferrara¹². Estas composiciones, conocidas bajo los títulos de “Las Montaña encantadas”, demuestran el interés del autor por este medio de comunicación plástica. El análisis de estas obras queda recogido en un ensayo denominado “La intuición del hielo: Michelangelo Antonioni y las montañas encantadas”, una compilación de escritos de varios autores publicada por MAIA ediciones a raíz de la exposición realizada en la Fundación Luis Seoane de A Coruña en el año 2010.

En los últimos años de vida del autor italiano, tras sufrir un ictus que le priva del

El desierto rojo (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964)

¹¹ Frase utilizada por Gilles Deleuze en “*Imagen-Movimiento*” sobre el cineasta Wegner Murnau, pero que recontextualizamos en el cine de Antonioni y las obras de Mark Rothko en este escrito. El énfasis es de la autora.

¹² En 1985 Michelangelo Antonioni sufre un ictus que le priva de la capacidad de hablar y le paraliza la mitad del cuerpo. Aún así continua su trabajo apoyado en la realización por el cinematógrafo Wim Wenders y su esposa Enrica Antonioni, consiguiendo dirigir *Más allá de las nubes* (Al di là delle nuvole, 1995), un episodio de *Eros* (junto a realizadores como Won Kar-Wai y Steven Soderberg) y su última obra *Lo sguardo de Michelangelo* (2004). El documental de Enrica muestra al cineasta en ejercicio admirable de voluntad realizando las pinturas, privado del habla y de la movilidad, señalando y dirigiendo a su “enfermera/asistente” para poder colorear las formas y colores que él establecía.

Con Michelangelo (Enrica Antonioni, 2008)

habla y le paraliza la mitad del cuerpo – inhabilitándole para continuar su labor cinematográfica, Antonioni se dedica casi en exclusivo a la pintura. Una labor que realiza en la esfera de lo privado y que recoge su mujer – Enrica Antonioni – en un emotivo documental – “Con Michelangelo”¹³ -, presentado por ella misma en el contexto de la Documenta de Madrid 2008¹⁴, escasamente un año más tarde de la muerte del cineasta italiano.

¹³ Antonioni, Enrica “Con Michelangelo” Italia, 2005.

¹⁴ “Sesión Antonioni” (presentada por Enrica Antonioni). DOCUMENTA MADRID 08, Madrid, 2008. Presentado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

IV.
Una cuestión de horizontes

Olympiada (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936).

4.1 Experimentos contra la gravedad: el ojo centrifugado y en caída libre.

“ese círculo, horizonte implacable”

(Antonioni, 1978:11).

La invención de la cámara fotográfica aparece como un síntoma más del progreso iniciado en la Revolución Industrial. El mundo se ve afectado positivamente por el auge de las máquinas y las posibilidades que éstas ofrecen para explorar límites y fronteras, hasta entonces inaccesibles. El concepto distancia geográfica se reduce con la llegada de la locomotora; los procesos industriales de producción reconfiguran el trabajo, y en definitiva se presenta un nuevo mundo movilizad y que contrae cada vez más las concepciones previas de velocidad y tiempo. Un nuevo mundo construido sobre las bases del racionalismo y la innovación tecnológica y científica. Sin embargo, desde una perspectiva socio-cultural, es oportuno recordar que este momento histórico, así como la aparición de la cámara cinematográfica, es a su vez contemporáneo del derrumbe de las certidumbres, tal y como resume Jean-Louis Comolli:

Simultáneamente a la aparición de la cámara cinematográfica, aparecen y convergen los signos inquietantes de una serie de descubrimientos que amenazan tanto el racionalismo como el humanismo contemporáneos: Charcot hace comparecer a sus histéricas en el estrado de la Salpêtrière, las hace fotografiar y filmar; Freud publica *La interpretación de lo sueños* (1900); Proust hace entrar en escena el recuerdo involuntario (*En busca del tiempo perdido* aparece entre 1908 y 1922); Einstein publica su *Teoría de la relatividad especial* y general en 1905¹(...), en 1900, Max Planck desarrolla un primer estado de la teoría cuántica.

Causa o efecto, el cine está asociado al derrumbe de las certidumbres de un mundo presentado hasta ese momento como sólidamente positivo (Comolli, 2010: 66).

¹ Einstein no publica la *Teoría de la relatividad especial* y general en 1905 como dice Comolli, pero si publica en ese año un artículo denominado “*Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento*” donde aparecen los principios fundamentales de la Teoría de la Relatividad Especial o Restringida. La teoría de la Relatividad General se publica en 1915, no siendo aceptada por la comunidad científica hasta después de los experimentos que Arthur Eddington realizó fotografiando un eclipse de sol desde la Isla de Príncipe (África) en 1919, en los que se comprueban las previsiones einsteinianas con una espectacular exactitud.

Histoires du Cinema (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

El mundo, tanto en la realidad como en sus formas de representación, no sólo se distinguía por ser sólidamente positivo, sino por estar sujeto a la leyes de la gravedad que regían la vida cotidiana del ser humano. Estas contingencias gravitacionales del ser humano aparecen, en su mayoría, representadas a través de la perpendicularidad, para establecer una línea de tierra horizontal – el suelo - sobre el que todos los elementos que tienen materia condensada, cuerpo y peso, simulan reposo. Se podría añadir que la representación perspectiva cartesiana está, en términos generales, atada a las coordenadas “x, y, z”- siendo x e y las asignadas usualmente al plano horizontal terrestre.

Sin embargo, el momento histórico de principios del s.XX, se caracteriza por el auge del movimiento y, en consecuencia, por una vacilación definitiva del “sujeto cartesiano” (Comolli, 2010: 67). Los avances iniciados en el s.XIX con la aparición de la locomotora de Georges Stephenson en 1830, que culminarán más adelante con el primer vuelo de avión de los hermanos Wright (1903), movilizan no sólo la mirada (Aumont, 1997: 31), sino que acortan el concepto de distancia y localización, cambian el punto de vista y desafían los conceptos clásicos de gravedad. El mundo se “ve afectado por un temblor” (Comolli, 2010: 66), representado por el desafío a la gravedad y la inclusión de nuevos puntos de vista, “donde los valores sólo existen en la medida en que son cambiantes; donde nada es, sino que deviene, donde un fenómeno sin velocidad es inconcebible” (Epstein, 1930)².

En este contexto, la máquina cinematográfica aparece en un primer momento como el experimento más dual de los tres – locomotora, avión y cine - : por un lado es capaz de capturar el vertiginoso movimiento del presente - no hay que olvidar que es precisamente la entrada de una locomotora filmada por los hermanos Lumière la que inaugura la experiencia cinematográfica -; pero al mismo tiempo es un objeto pesado, fijo, anclado a un trípode y con ángulos de giro muy restringidos, y no será hasta 1938 cuando aparecerán las primeras máquinas lo suficientemente ligeras como para sostenerse con la mano - la *Arriflex* alemana, o más tarde, la *Caméflex* francesa en 1947, diseñada para ser llevada sobre el hombro -.

Esta doble condición hace todavía más sugerente el camino de experimentación en la liberación del movimiento, que se establece ya en los primeros años de vida de esta

² Afirmación del director francés Jean Epstein, en un artículo bajo el título “El cinematógrafo continuo”, publicado en la revista “Cinéa-Ciné” (Noviembre, 1930). En referencia en (Alsina, Romaguera, 1993: 487).

Llegada del tren a la estación de La Ciotat (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Louis Lumière y Auguste Lumière, 1895);
El hombre de la cabeza de goma (L'homme à la tête de caoutchouc, Georges Méliès, 1901).

Ixion. José de Ribera, 1632, *Tiempos Modernos* (Modern times, Charles Chaplin, 1936)

disciplina, impulsados por un espíritu de transgresión y superación de los códigos heredados de otras artes como la pintura, a través de las investigaciones de autores del impresionismo francés cinematográfico, así como del expresionismo alemán, entre otros.

Como detalla Mitry en su ensayo "Historia del Cine Experimental", si bien sería incorrecto hablar de cine experimental antes de 1922 (Mitry, 1974: 43), las obras de Abel Gance o Marcel L'Herbier ya en 1915 y 1918 constituyen prefacios de lo que vendría después.

4.1.1 El ojo centrifugado: Ixión y la pesadilla del movimiento perpetuo.

Yo soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad, humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, (...) Este soy yo, aparato, que me he lanzado a lo largo de la resultante, bordeando el caos de los movimientos, fijando el movimiento a partir del movimiento surgido de las más complicadas combinaciones(...) liberado de los marcos del tiempo y del espacio, yuxtapongo todos los puntos del universo allí donde los haya fijado. Mi vía conduce a la creación de una nueva percepción del mundo. Por esta razón yo descifro de una forma nueva un mundo que os es desconocido (Dziga Vertov, 1923)³.

En el camino de la experimentación aparecen inmediatamente los primeros registros que cuestionan estas contingencias gravitacionales, destruyendo la convención de un horizonte lineal y de una mirada que se apoya en el suelo. Los autores que se inclinan por este camino se ven atraídos por un nuevo mundo en movimiento, encontrando una de sus máximas expresiones en el giro circular de la cámara, que aparece ya en tomas de *The Soul of the Cypress* (Dudley Murphy, 1921), *Coeur Fidèle* (Jean Epstein, 1923), *Variété* (Edwald André Dupont, 1925), *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *El hombre de la cámara* (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929), por citar algunas representativas.

Estos casos someten al espectador a la asimilación de un proceso ininteligible de una toma en perpetuo movimiento circular. Es decir, una toma donde la cámara da vueltas en círculo, sin dejar al espectador fijar una línea de horizonte, como si estuviera observando el centrifugado de una lavadora.

Edificio La Rotonda de Robert Mitchell construido específicamente para albergar los Panoramas de Robert Barker, colocado en la rotonda de Leicester Square, 1801 (Sección); Interior de un panorama; Folletos de Panoramas de Robert Barker S.XIX.

La falta de costumbre de miradas con este grado de libertad añadido, ha llevado a establecer denominaciones para este tipo de tomas, tales como “pesadilla del movimiento perpetuo” (Bonitzer, 2007: 58), o el “movimiento histórico”⁴ (Bonitzer, 2007: 60) -, castigando al espectador, como si se tratara de *Ixión*, a girar eternamente sobre un eje⁵.

Los antecedentes de esta mirada en movimiento circular se remontan a los panoramas del S.XIX.

Los Panoramas como antecedente

Los panoramas pertenecían al género de las artes visuales como espectáculo y entretenimiento de principios de siglo. Como recuerda el Arquitecto Jorge Gorostiza, la palabra panorama se contruye con los términos griegos “*pan*: vista y *orao*: totalidad (...) se anunciaba como el cuadro sin límite” (Gorostiza, 2007: 238)⁶. El sistema consistía en realizar una imagen de 360° a una escala arquitectónica, que pretendía dar al espectador una experiencia “immersiva” (Tomas, 2003: 83).

Con esta finalidad se construyeron edificios denominados *Rotondas*, diseñados específicamente para albergar estas imágenes. La documentación que se conserva de estas estructuras es fundamentalmente de los diseños realizados por su inventor y poseedor de la patente, Robert Barker. La rotonda de Barker fue construida en *Leicester Square* – Londres -, donde permaneció habilitada para su función original entre 1799 y 1863⁷. Jacques Aumont describe las experiencias de los panoramas gigantes del S.XIX, avisando de que “la panorámica circular *alimenta incesantemente la mirada, pero la encierra definitivamente*. Actualiza así esa amenaza potencial de perspectiva: cerrar el espacio, acabarlo, reducirlo” (Aumont, 1997: 39). Tanto es así que se ha documentado que la Reina de Inglaterra, tras visitar la exposición inaugural - “La gran flota atracada en Spithead en 1791” -, se quejó en privado de haberse sentido *mareada por la visión de tanta agua* (Barnard, 2012: 10). Esta anécdota contrasta con el texto

4 Bonitzer utiliza el término “histórico” prestado de las reflexiones de Gilles Deleuze sobre la obra del pintor Francis Bacon (Deleuze, 2002: 51-63).

5 *Ixión* es una figura de la mitología griega. Progenitor de la raza de los centauros, *Ixión* intentó suplantar a Júpiter en el lecho de Juno, por lo que fue castigado a girar eternamente atado a una rueda, para expiar sus desmanes.

6 Se recomienda leer la explicación completa sobre la experiencias de los panoramas, descrita en el capítulo “El espacio del espectador de Gorostiza, Jorge (2007) *La profundidad de la pantalla* Santa Cruz de Tenerife: Colegio oficial de Arquitectos de Canarias, pp.237-244.

7 Aunque Barker colocó una primera estructura efímera en este mismo lugar, a partir de 1799 se construye el edificio realizado por el Arquitecto Robert Mitchell – bajo las directrices de la patente de Barker - que permanecerá con su uso original hasta 1863.

Retrato fotográfico de M.C. Escher mirando una esfera, *La tempestad* (La tempestaire, Jean Epstein, 1947) e ilustración de “Ouroboros”. Período Medieval. Símbolo relacionado con el infinito.

de presentación que se publicó en la guía de curiosidades “*The Picture of London, for 1803: Being a Correct Guide to All the Curiosities, Amusements, Exhibitions, Public Establishments, and Remarkable Objects, in and Near London*”, donde John Feltham describía el panorama de Barker como “un triunfo de la perspectiva (...) donde la ilusión es tan completa que el espectador bien puede imaginarse estando presente en el escenario real” (Feltham, 1804: 258).⁸

La introducción de la visión panorámica cambia el horizonte clásico por un horizonte circular infinito, por lo que más que un triunfo y perfeccionamiento de la perspectiva, genera una nueva manera de acercamiento a lo visual, que encierra definitivamente la mirada en el movimiento perpetuo.

El cine retoma y reinterpreta este horizonte circular, con el uso de la cámara en movimiento centrífugo, que no solo construye una mirada encerrada en un horizonte circular, sino que en el caso del cine, destruye además la convención de suelo estable, transgrediendo las coordenadas habituales de gravitación en la imagen, que mantenían, incluso en los panoramas, la representación del suelo, vinculada al segmento inferior del encuadre – la línea de tierra -.

The soul of a Cypress (Dudley Murphy, 1921)

Coeur Fidèle (Jean Epstein, 1923)

La mayoría de las primeras tomas que empiezan utilizando esta cámara en movimiento centrífugo, se emplean para poner de manifiesto una significación psicológica de los personajes en relación a la historia: un marido celoso en *Variété* de Dupont, un hombre que se lanza hacia su muerte en un acantilado en *The soul of a Cypress* de Murphy⁹ o el caso conocido y paradigmático de traslado de la visión panorámica al lenguaje cinematográfico realizado por Epstein en *Coeur Fidèle* (1923), sobre el cual el propio autor escribe: “La feria poco a poco se enredaría. Lo trágico así centrifugado multiplicaría por diez su fotogenia añadiendo la del vértigo y la de la rotación” (Epstein, 1921) ¹⁰.

A diferencia de otras reinterpretaciones de la mirada panorámica a través de la imagen cinematográfica, como pudiera ser el caso del tríptico de *Napoleón*

Coeur Fidèle:
el panorama
cinematográfico

⁸ Cita original: “may be fairly entitled the triumph of perspective. (...)in which the illusion is so complete, that the spectator may fairly imagine he is present at the display of the real scenery” (Feltham, 1804: 258).

⁹ Dudley Murphy y Man Ray se conocen en 1924 en París. Murphy le ofrece una colaboración, impresionado por los trabajos cinematográficos de Ray. Sin embargo, como relata Man Ray en sus memorias, esa colaboración no se llegará nunca a realizar, debido a que Murphy finalmente se asocia con Fernand Léger para la realización de *Ballet Mécanique* (1924).

¹⁰ En referencia en Epstein, Jean (2009) “Buenos días, Cine”, en *Archivos de la Filmoteca*, n°63, p.108. Originalmente publicado bajo el título “Bonjour Cinéma” en Editions de la Sirène, París, 1921.

Emak Bakia (Man Ray, 1921)

(Napoléon, Abel Gance, 1927), Epstein ofrece la experiencia visual del espectador encerrado en ese movimiento perpetuo y horizonte circular.

En la paradigmática escena del tióvivo de *Coeur Fidèle*, Marie – la protagonista –, es primero observada por la cámara dentro de la noria, inmóvil, subrayando su condición de espectador-eje, sobre el cual el paisaje gira, sin principio, ni fin y en constante movimiento. Sin embargo Epstein conserva aquí el sentido lineal de la panorámica de Barker, es decir, el horizonte es circular sobre un eje fijo que sigue haciendo la distinción entre suelo y cielo, y al servicio de una narrativa descriptiva del estado anímico del personaje (Mity, 1974: 91)¹¹.

Tres años más tarde, en 1926, Man Ray termina su film *Emak Bakia*, donde también explora con la cámara este tipo de toma centrífuga. Este caso se distingue de los anteriores, por ser un ejercicio destinado a explorar las propias posibilidades del aparato y del lenguaje visual, sin estar vinculado a un guion o personaje. Un espíritu de experimentación relacionado con el automatismo en el arte, que otros autores como él suscriben, inspirados por el Manifiesto Surrealista de André Bretón (1924) – que invita a la creación a través de la “exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral” (Bretón, 1929)¹² - y las teorías de Freud que incitan a la trasgresión de toda prohibición¹³.

De hecho, años más tarde en su memorias, “Autorretrato” (1963), Man Ray relata el rodaje de la película, explicando sus exploraciones sobre este tipo de toma centrífuga, realizadas con dicho espíritu transgresor. El autor describe la escena mencionada como una de las más interesantes, y relata haber sentido “la emoción de muchos cineastas al arriesgarse con una toma complicada” (Ray, 1963: 270)¹⁴.

Man Ray: Emak Bakia

11 Mity describe asociación con lo psicológico en *Coeur Fidèle* como un doble movimiento que “lleva a las imágenes hacia un torbellino frenético, a la vez realista por su expresión directa, y simbólico por la identificación de este movimiento con la psicología de los personajes, de la imagen al pensamiento” (Mity, 1974: 91).

12 En referencia en (Bretón, 2001: 44).

13 En referencia en (Gubern, 1996: 36). Gubern explora la transgresión de las normas habituales de representación perspectiva, apoyándose de nuevo en las teorías de Sigmund Freud: “El ejemplo de la perspectiva ilustra a la perfección el relativismo cultural de las normas y convenciones icónicas, mostrando que lo que en una cultura es canónico, en otra distinta puede ser transgresión. De hecho, allí donde existe una normativa, allí existe invitación a transgredirla, y Freud ya ilustró a la perfección que toda prohibición invita a su transgresión”.

14 Cita original: “The risk I was taking gave me thrill that most movie makers must experience when doing a difficult shot”.

Emak Bakia (Man Ray, 1921)

Una toma no sólo arriesgada por un cambio sustancial de los códigos conocidos hasta el momento, sino por estar precisamente sujeta a un grado de azar en lo que al registro respecta¹⁵. Más tarde describe otros experimentos de la misma naturaleza, pero – en palabras del autor – “más cuidadosamente planeados (...) como el cielo invertido para volver el mar cielo y el cielo mar” (Ray, 1963: 270). El autor llega incluso a reconocer su intención de “molestar a algunos espectadores” (Ray, 1963: 270) con estas tomas, y describe su propósito de investigar la idea de un “futuro liberado del efecto tridimensional” (Ray, 1963: 272) - confirmando la intención transgresora de los códigos habituales de representación -.

Si bien estos experimentos consiguen una ruptura con los códigos perspectivos que construyen la ilusión de profundidad, lo hacen quizás de una manera secundaria. La cámara en movimiento centrífugo viene a imponerse sobre la inmovilidad del punto de vista fijo y subraya la autonomía del aparato que no necesita del control o del ojo *per se* del autor - ni del espectador -, inaugurando una línea de investigación que irá progresivamente separando la intencionalidad del autor del registro final. Esta separación funciona como reflejo de una nueva mentalidad, empoderada –y quizás liberada - por la incertidumbre y la revaloración del progreso a través de lo mecánico que marca el contexto histórico del momento.

Si bien el experimento de Man Ray en *Emak Bakia* data de 1926, se puede considerar que el autor que realiza una considerable aportación a nivel teórico y práctico sobre la autonomía de la cámara es Dziga Vertov. Sus experimentos visuales - a los que también denomina en ocasiones “cine-poemas” (Vertov, 1973: 18), como hacía Man Ray – son tan transgresores como su pensamiento. En su texto del “Cine-ojo” (1923) – del que existe una primera versión ya en 1919 bajo el nombre “Manifiesto sobre el desarme del cinematógrafo teatral” (1919) y otra posterior titulada “Nosotros” (1922) –, escribe que “el cine es igualmente el arte de imaginar los movimientos de las cosas en el espacio, respondiendo a los imperativos de la ciencia, es la encarnación del sueño

Dziga Vertov:
El hombre de la cámara

¹⁵ Man Ray describe en sus memorias como lanza la cámara en marcha unos nueve metros hacia el cielo, hasta que cae por sí sola con la intención de obtener el registro de una colisión: Cita original: “This gave me an idea – Why not show a collision? I stepped out of the car, followed the herd while winding up the camera and set it in movement, then threw it thirty feet up into the air, catching it again”.

El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929)

El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929)

del inventor, sea sabio, artista, ingeniero u obrero” (Vertov, 1973: 19). Vertov defiende la supremacía de la cámara sobre las capacidades de visión del ser humano, y para ello concluye que el ojo debe someterse a la “voluntad de la cámara” (Vertov, 1973: 25) - invirtiendo su clásica correspondencia - para así liberarlo de la “inmovilidad humana” (Vertov, 1973: 26), algo que ya de alguna manera Epstein proponía en “Bonjour Cinéma” (1921) cuando expresaba: “Ahora hay una lente, un diafragma, una cámara oscura, un sistema óptico. El artista queda limitado a activar un resorte. Y su intención misma se erosiona contra los azares. (...) Este ojo ve —pensadlo— ondas imperceptibles para nosotros” (Epstein, 2009: 103).

Este espíritu de investigación lo recoge Vertov en los títulos de crédito de su obra más famosa, *El hombre de la cámara* (1929), donde se presenta, a sí mismo, como “autor-supervisor experimentador”¹⁶, haciendo hincapié en el carácter pionero – a medio camino entre la investigación científica y artística - de los artistas cinematográficos de la época.

El hombre de la cámara de Vertov es un elogio constante a esta revolución de la máquina y el movimiento; es, según las palabras del propio Vertov, “Teoría de la Relatividad en la pantalla” (Vertov, 1973: 19). De una manera quizás exagerada, la cámara explora todas las posibilidades de movimiento que le eran posibles en ese momento. La sucesión de imágenes de trenes, tranvías, coches, carros y sistemas de engranajes de fábricas, entre otros, es incansable. Una verdadera clasificación y registro sistemático de todo elemento que gire, como estandarte del progreso. Este archivo de rotaciones desemboca en una secuencia donde es la cámara la que gira, no sólo recordando el horizonte centrífugo antes mencionado, sino además, haciendo al espectador partícipe de esa sensación de mareo descrita en los espectadores de los panoramas de Barker y presentada cinematográficamente por Epstein en la ya mencionada escena de *Coeur Fidèle*. La escena donde la cámara rota en movimiento circular, se intercala con planos de un ojo visiblemente afectado por el movimiento. Vertov parece querer reconocer que este exceso de movimiento y giro gravitatorio es una vorágine visual, difícil de asimilar por el ojo humano. Una crítica que Vertov mismo

El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929)

Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959)

Grabado del Zootropo de Étienne Jules Marey, 1887; publicidad del catálogo de Milton Bradley, 1889.

recoge en sus artículos, donde sus films son tachados de incomprensibles (Alsina, Romaguera, 1993: 43).

La autonomía de la cámara que defiende se manifestó visualmente, a su vez, en una escena, donde la propia cámara, por sí sola, se monta sobre su trípode, mira a los espectadores, observa su entorno y decide, desafiante, abandonar la escena. Una escena paradigmática de la emancipación de la máquina. Ambos autores citados, Man Ray y Dziga Vertov, representan dos modalidades de este nuevo cambio de pensamiento. Man Ray, más influido por las teorías de Sigmund Freud y el automatismo surrealista, y Dziga Vertov por los postulados de Einstein, convergen en el estudio formal de esta imagen en rotación, centrífuga, como nuevo paradigma visual que defiende la autonomía de la cámara y la búsqueda del desafío gravitacional. Al fin y al cabo, “*Dziga*” es una onomatopeya que alude al sonido del giro de la cámara en rotación, que Vertov – cuyo nombre real era David Abelevich Kaufman - acuña como nombre propio, derivado del verbo en ruso que significa girar o rotar (Vertov, 1984: XVIII).¹⁷

Hacia el comienzo de los años sesenta, otra interesante experiencia sobre la cámara centrífuga se encuentra en *Los cuatrocientos golpes* (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959). El director francés realiza una reflexión metafórica de este problema, introduciendo directamente a su protagonista – y al espectador con él - dentro una centrifugadora, que se presenta como analogía de la génesis misma de la imagen cinematográfica: el *zootropo*.

El *zootropo*, creado por William George Horner en 1834, con una estructura también basada en el giro, invierte la posición del observador. Por oposición a las panorámicas de Barker - donde el propio espectador estaba obligado a girar paseando por la rotonda - este nuevo invento, saca al espectador al exterior de la estructura circular y por primera vez le obliga a observar el movimiento desde una estructura fija, la ranura – génesis del encuadre -, desde

Los
cuatrocientos
golpes de
Truffaut

¹⁷ Cita original: “ (...) his abandonment of his name Denis Kaufman: Dziga Vertov, adopted at the very threshold of his working life, is derived from the verb which means to spin and rotate, the onomatopoeia of the first name, as Vertov intimated, reproduces the repetitive sound of a camera crank turning (dziga, dziga, dziga, ...)”.

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

La région centrale (Michael Snow, 1971)

Michael Snow en el rodaje de la película.

la que divisar el movimiento de las figuras interiores como si se observara un *timelapse*.

Con reminiscencias claras a *Coeur Fidèle*, Truffaut recupera la visión subjetiva del movimiento circular en el interior de estas máquinas en constante rotación. A través del niño protagonista, el espectador no solo se introduce en el corazón mismo del movimiento, el eje, sino que se coloca en el punto de vista de las imágenes, dentro del propio *zootropo*.

Si Marie en *Coeur Fidèle* aparece como una metáfora de ese espectador inmóvil – eje fijo - frente a un paisaje exterior que rota a su alrededor; el niño de Truffaut, sin ningún punto de anclaje dentro de la centrifugadora, aparece como un cuerpo desbaratado, retorcido, probando sin éxito la diferencia entre arriba y abajo, sufriendo el castigo de *Ixión*: una pérdida absoluta de referentes cardinales a favor de la aceleración continua, que añade la desconfiguración de los ejes de gravitación que los experimentos de Man Ray o Vertov ya habían enunciado.

Truffaut establece en esta escena un puente entre la rotación panorámica – en constante movimiento pero aún con un horizonte lineal - y las consecuencias de este nuevo horizonte centrifugado en todas las trayectorias de una esfera, que provocan una mezcla constante de “vértigo y embriaguez” (Mity, 1974: 91), que va destruyendo la convención clásica de suelo estable, donde arriba y abajo se entremezclan, y los cuerpos comienzan a flotar de alguna manera ingravidos y desprovistos de suelo, y que en el caso de Man Ray, solo reposan en la colisión.

Diez años más tarde y al otro lado del Atlántico, el autor Michael Snow realiza *La région centrale* (1971), una obra exclusivamente dedicada a este movimiento centrífugo.

En su escrito de presentación para el “*Canadian film development corporation*” (1969), Snow afirma que el interés de su proyecto cinematográfico nace de la toma de conciencia por parte del autor de que “el movimiento de la cámara como entidad expresiva independiente está completamente inexplorado”

Michel Snow:
un adiós a la
Tierra.

La région centrale (Michael Snow, 1971)

(Snow, 1994: 53).¹⁸

Esta afirmación resulta inexacta, si finalmente se atiende a los ejemplos anteriormente mencionados¹⁹, así como la explícita inspiración que el director canadiense recoge en sus escritos, donde expresa su admiración por las obras de Vertov.

Sin embargo, si para Vertov el *ojo-máquina* supone un ser humano perfeccionado –liberado de sus limitaciones, con el consiguiente positivismo de la época hacia la tecnología y el progreso -, el experimento de Snow expone su necesidad de registrar una “especie de adiós a la tierra”²⁰ (Snow, 1994: 56). Si bien es cierto que Vertov y Snow vuelven a converger en el horizonte circular para hablar de la autonomía de la máquina, la obra de Vertov está plagada de referencias al dinamismo de la vida urbana, con su consecuente velocidad extrema en las tomas y sus recursos de montaje. Sin embargo, *La Région centrale* rueda un paisaje natural desértico, con una cámara que gira mecánicamente con un ritmo lento y cronométrico, carente de aceleración, y presentada en un plano-secuencia. Este movimiento preciso, constante, sin modificación alguna en el ritmo, es precisamente lo que remite a la perfección matemática de la máquina, imposible, a priori, para el ser humano.

El director canadiense explica en sus escritos que “en completa oposición a lo que la mayoría de las películas aportan, este film no presentará únicamente el drama humano sino el drama mecánico y natural también”²¹ (Snow, 1994: 56), separando los tres elementos – humano, mecánico y natural - como materia prima del lenguaje visual, de manera independiente.

Snow comienza a interesarse por los movimientos circulares de cámara en una obra previa denominada “Standard time” (1967). Sobre esta obra, el autor explica que “si uno se involucra completamente en la realidad de estos movimientos circulares, es uno mismo el que gira rodeado por el entorno; o por el contrario, uno se ve convertido

18 Cita original: “I realized that the movement of the camera as a separate expressive entity in film is completely unexplored” (Snow, 1994: 53).

19 Cabe recordar que ya Epstein comentaba en “Bonjour Cinema” (1921) sobre la fotogenia de la “danza del paisaje” a través de la ventana de un vagón (Epstein, 2009: 108), que podría remitir a la propuesta visual de filmar el paisaje de Snow, a través del encuadre cinematográfico.

20 Cita original: “But this will feel like a record of the last wilderness on earth, a film to be taken into outer space as a souvenir of what nature once was. I want to convey a feeling of absolute aloneness, a kind of Goodbye to Earth which I believe we are living through” (Snow, 1994: 56).

21 Cita original: “In complete opposition of what most films convey, this film will not present only human drama but mechanical and natural drama as well” (Snow, 1994: 53).

La région centrale (Michael Snow, 1971)

Ilustración para el *camera activating machine* de *La Région Centrale* (1970).
Source: MSF-TLA, 10-5, "Camera Activating Machine [La Région Centrale]" 1969-71. © Michael Snow. Courtesy of the Art Gallery of Ontario (ilustración tomada del libro de Tomas 2013).

en un centro fijo sobre el que todo lo demás gira a su alrededor" (Snow, 1994: 57)²².

La investigación sobre este centro parece ser el detonante para *La région centrale*.

El centro, para el realizador canadiense, es algo "misterioso" (Snow, 1994: 57) que desaparece en los movimientos de la cámara; está ahí pero no se logra ver: es el grado "cero, el centro absoluto" (Snow, 1994: 58), que se consigue, según el propio autor, al ir reduciendo dimensiones espaciales.

El misterioso centro de Snow desvela la doble condición de una imagen centrífuga, que es inevitablemente centrípeta a su vez. El eje invisible, ya no es Marie dentro del Tiovivo de *Coeur Fidèle*, sino el espectador sentado inmóvil frente a la pantalla, donde la imagen gira, como lo era el espectador del *zootropo*. A fin de cuentas, la percepción del movimiento es relacional, por lo que es imperativo un espectador inmóvil para que la imagen pueda percibirse en continua rotación. Como aclara el propio autor, "lo más importante es la máquina fijada a la tierra así como lo estamos nosotros en nuestras sillas" (Snow, 1972, 2)²³

La obra de Snow se ancla a través del espectador, para explorar este movimiento centrifugo; no ya como un horizonte circular, ni como un elogio a la velocidad y la aceleración, sino como un ensayo de todas las infinitas direcciones implícitas en una esfera, que responde a una exploración del "comportamiento de las órbitas de un planeta"²⁴ (Snow, 1994: 58), hasta que finalmente, en palabras del autor, no hay gravedad y el film se convierte en una "tira cósmica"²⁵ (Snow, 1994: 58).

El aparato diseñado por el artista canadiense no sólo era capaz de simular el comportamiento de las órbitas ya mencionadas, sino que además se controlaba de manera remota, a través de un instrumento denominado el "*camera activating machine*"²⁶. El cineasta diseña una *máquina para activar la máquina*, que pretende dejar al autor totalmente fuera del proceso de registro,

22 Cita original: "if you become completely involved in the reality of this circular movements it's you who is spinning around surrounded by everything, or, conversely, you are a stationary center and it's all revolving around you" (Snow, 1994: 57).

23 En referencia en (Tomas, 2003: 119). Cita original: "Yet the most important thing is the machine fixed to the earth as we are in our chairs" (MSF-TLA, 47-4, "Structural Cinema, Vancouver Art Gallery, 1972; re: *La Région Centrale*" John Shipman, *La Région Centrale Think*, September, 1972, 2).

24 Cita original: "You see, the camera moves around an invisible point completely in 360 degrees, not only horizontally but in every direction and on every plane of a sphere. Not only does it move in predirected orbits and spirals but it itself also turns, rolls and spins" (Snow, 1994: 58).

25 Cita original: "Eventually there's no gravity. The film is a cosmic strip" (Snow, 1994: 58).

26 Tomas, *op. cit.*, p. 78.

Emak Bakia (Man Ray, 1921)

Donnie Darko (Richard Kelly, 2001)

Irreversible (Irréversible, Gaspar Noé, 2002)

Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

justificando su afirmación de haber “filmado un paisaje salvaje, pero sin haberlo colonizado”²⁷ (Snow, 1994: 59). El *ojo-máquina* de Vertov es ahora trascendido por el *ojo-informatizado* de Snow.

Sin embargo, como se puede ver en el detallado análisis realizado por David Tomas – artista y antropólogo en la Universidad de Quebec – esta situación no se corresponde con la realidad, ya que en último caso, los movimientos de la cámara estaba meticulosamente “orquestados”²⁸ (Tomas, 2013: 90) por Snow, además de ser posteriormente editados por él mismo. Por tanto, la autonomía del movimiento informatizado, incluso activándolo de manera remota, queda sometida finalmente a las instrucciones del autor y su posterior trabajo de edición y selección.

Bajo esta premisa, se puede inferir que sólo la obra de Man Ray es verdaderamente un ensayo sobre la autonomía absoluta de la cámara, ya que no sólo está liberada de condicionante psicológicos de un personaje como ocurre en las propuestas de Dudley, Dupont, Epstein o Truffaut, sino que su única intervención como director es precisamente el gesto - previo al registro - de activar la máquina y lanzarla por los aires.

Por otro lado, la relación entre las obras de Vertov y Snow, incluso plagadas de contradicciones sobre la inevitable relación ser humano-cámara, reside tanto en la transgresión de la especificidad gravitacional característica del ser humano, como en la sospecha del futuro de una máquina emancipada, que se ejemplifica a través de una *mirada centrifugada*. Para David Tomas, estas obras abren el desenlace final que culminará en la era de la imagen “post-humana”, con las cámaras de vigilancia, los drones y las imágenes realizadas por algoritmos, entre otros; es decir una “*machine célibataire*” (Hedges, 1996: 100), divorciada de lo inmediatamente humano y sometida al poder de la aceleración a través de la ejecución de normas e instrucciones .

Ya no hay “punto de vista, ni distancia, ni horizonte, ni cuadro, ni siquiera verticalidad; sólo queda esa aceleración hiperbólica, semejante a una catástrofe” (Bonitzer, 2007: 59), que sostiene la mirada en el eje de rotación y la encierra.

Con el salto de la activación remota de la toma y la informatización del

27 Cita original: “In this film I recorded the visit of some of our minds and bodies and machinery to a wild place but I didn’t colonize it”. (Snow, 1994: 59).

28 Cita original: “the camera movements appear to be autonomous, then this was only because they were the effects of a carefully orchestrated illusion” (Tomas, 2013:90).

El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929); *2001: Odisea en el espacio* (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968)

movimiento, Snow se separa definitivamente de sus antecesores, inaugurando una nueva mirada mecanizada, deshumanizada, “un ojo frío, perfectamente despojado de la referencia a lo humano”²⁹ (Aumont, 1997: 50) - que terminará, entre otras cosas, al servicio de los sistemas de vigilancia -. En estos años, segunda mitad del S.XX, “sencillamente también el ojo variable ha entrado en la posmodernidad” (Aumont, 1997: 50).

La visión más crítica de esta autonomía de la máquina se puede encontrar, tres años antes del experimento de Snow, ejemplificada en el personaje de *Hal 9000* de *2001: una odisea espacial* (2001: Space odyssey, Stanley Kubrick, 1968)³⁰.

Hal 9000 representa los peligros de la autonomía absoluta de la máquina, cuando llega a su límite en forma de inteligencia artificial.

El ordenador central, responsable de todas las funciones de una nave espacial con misión a Júpiter, se rebela contra los dos astronautas – Dave y Frank - con los que Durante el viaje, *Hal* parece desarrollar una conciencia, comenzando a discrepar y sospechar de las decisiones de los astronautas. Su conciencia de sí mismo como máquina perfecta no admite la posibilidad de fallo, explicándoles a los tripulantes, que es incapaz de cometer errores, ya que el error es una característica específicamente humana. Sin embargo, a mitad de la misión hace un informe incorrecto de un problema en una antena exterior. Su incapacidad para dar una explicación a este diagnóstico erróneo le genera lo que parece percibirse como una cierta inseguridad. *Hal* desarrolla a su vez el instinto de autoconservación cuando parece comprender los planes de Dave y Frank para desconectar sus funciones cerebrales.

Lo que parece subyacer en el rol de estos tres personajes dentro de la nave es quizás, una cierta inmadurez en la capacidad de autocontrol de la inteligencia artificial, así como su insuficiencia para priorizar la vida de los astronautas por

La máquina
emancipada:
Hal 9000

²⁹ Referencia directa de Jacques Aumont al trabajo de Michael Snow entre otros.

³⁰ En 1964 Kubrick escribe una carta al escritor y científico británico Arthur C. Clarke, expresando su admiración por el relato corto de éste, *The Sentinel* (1948), y ofreciéndole una propuesta para escribir una novela, que debía servir como base para la realización posterior de la película *2001: una odisea espacial* (2001: Space odyssey, Stanley Kubrick, 1968). En la práctica, la novela y la película terminaron realizándose de manera simultánea.

Juegos de Guerra (WarGames, John Badham, 1983)

encima de la ejecución de una norma previamente programada.

En este caso, el entrenamiento posiblemente ha dado la capacidad a los astronautas de no verse afectados emocionalmente en la toma de decisiones, manteniendo una inquietante calma frente a las determinaciones que *Hal* está tomando, y que claramente ponen en peligro sus vidas.

Sin embargo, la máquina muestra un comportamiento emocional todavía inmaduro, sometido a miedos y dudas, sin posibilidad de autocontrol. La metáfora que usa Stanley Kubrick, sirve para desmontar este escenario social anteriormente mencionado, donde la máquina superaría las limitaciones del ser humano y constituiría, como escribía Vertov, un artefacto que le liberaría de sus imperfecciones. Lo psicológico, decía Vertov, impide “al ser humano ser tan preciso como un cronómetro, refrena su aspiración de parecerse a la máquina” (Vertov, 1973: 16) -. En *2001* lo psicológico es precisamente lo que permite al ser humano simular acciones medidas propias del cronómetro, y sin embargo nubla la capacidad de pensamiento racional de la máquina.

Tal vez ese deseo de superar las imperfecciones del ser humano apoyándose en la máquina, expuesto por Vertov y compartido por muchos contemporáneos del artista, tenga también que ver con el derrumbe de las certidumbres ya mencionado y con la desconfianza en un ser humano capaz de provocar acontecimientos tan catastróficos como los que sucedieron durante la primera guerra mundial.

Sin embargo, ya en la segunda mitad del S.XX - en plena Guerra Fría entre el bloque Occidental y el bloque del Este - en *2001: Odisea en el espacio*, se opta por explorar la tesis contraria; exponiendo una crítica a la autonomía absoluta de la máquina y restableciendo de alguna manera la confianza en la capacidad de autocontrol del ser humano, que se presentaba indispensable en la escalada de tensión entre EE.UU y la Unión Soviética, precisamente con la carrera espacial como uno de sus estandartes. Esta inversión de la confianza hacia la máquina será recurrente en los años venideros, en películas como *Tron* (Steven Lisberger, 1982), *Juegos de Guerra* (WarGames, John Badham, 1983) o *Terminator* (James Cameron, 1984), entre otras.

Aparato diseñado para 2001: *Odisea en el espacio* (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968).

Kubrick en la centrifugadora

2001: *Odisea en el espacio* (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968). El primer día de la creación (Crónicas de Nuremberg, 1493), Documental "Click: 360° special" producido por la BBC (2016)¹.

Si *La región centrale* y *2001: Odisea en el espacio* parecen, por tanto, defender tesis contrarias, comparten, sin embargo, investigaciones técnicas y ensayos sobre el punto de vista del macrocosmos y el movimiento en órbitas para explorar en profundidad el movimiento centrífugo en la imagen.

Para resolver visualmente esta exigencia, Snow y Kubrick comparten similitudes en el diseño de artefactos. Si bien el director canadiense patenta el diseño de una máquina capaz de cubrir las infinitas direcciones implícitas en una esfera controlado de manera remota y programada, Kubrick ya había diseñado para el rodaje de *2001* - con ayuda de la NASA - un aparato con ciertas semejanzas en cuanto a posibilidades de movimiento se refiere, aunque controlado aún de manera manual.

En *2001: Odisea en el espacio* el director se ve obligado constantemente a solventar las necesidades de un espacio habitacional con gravedad para el ser humano y la naturaleza misma del espacio exterior, haciendo coexistir formas de geometría rectilínea y curvilínea. Esta difícil conciliación geométrica se percibe durante toda la película, donde ambas idiosincrasias gravitacionales conviven simultáneamente. En la paradigmática escena de Frank corriendo en la centrifugadora de la nave - ejemplo arquitectónico que bien podría recordar ahora la rotunda de los panoramas de Barker o la centrifugadora de Truffaut, el espectador pierde la capacidad de saber si el corredor sube, baja, o corre de lado.

Se asiste, por tanto, a la materialización del postulado de Aumont – anteriormente citado – donde la panorámica circular alimenta pero encierra definitivamente la mirada. El movimiento es continuo e infinito, y la multiplicidad de puntos de vista que propone acaba por dar una sensación de desorientación que finalmente deja al espectador falto de un suelo objetivo. De la misma manera que el espectador en *Leicester Square* recorría la rotunda de Barker, Frank corre por este espacio circular, en movimiento, a la par que inmóvil, dependiendo del punto de vista del habitáculo o del corredor, del eje o del movimiento: un perfecto ejemplo de relatividad aplicada.

Esta doble condición geométrica, no sólo hace referencia a los elementos

2001: *Odisea en el espacio* (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968).

2001: *Odisea en el espacio* (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968).

dentro de la nave, sino a la relación directa con el encuadre. Kubrick se ve inevitablemente frente a la necesidad de resolver continuamente una estética formulada fundamentalmente en las geometrías curvas, dentro de un paralelogramo estático que es en definitiva el rectángulo cinematográfico.

Esta incongruencia, solo se resuelve en los últimos momentos de la película donde el monolito – representante principal de este conflicto geométrico – se funde con la pantalla en un zoom.

A través de la estructura del encuadre, se comprende que finalmente la cámara centrífuga es sólo movimiento aparente, caos aparente, que en realidad construye un sistema de representación “perfectamente cerrado y hermético” (Bonitzer, 2007: 58 y finalmente estático, como lo eran los espectadores sentados en sus butacas para Michael Snow.

La relación con el encuadre no se le escapó a Snow en su análisis sobre *La région centrale*, donde explica que la contrapartida de este movimiento liberado donde la gravedad ha desaparecido, está en última instancia sometido a la estructura a priori del rectángulo. Snow entiende la forma del rectángulo como la forma necesaria para dejar que la imagen fluya en su interior, entendiendo el verdadero carácter relacional que subyace en el concepto de movimiento. La experiencia de Snow, así como las anteriormente mencionadas, están diseñadas para crear una “experiencia cinematográfica, eso quiere decir, frontal, rectangular, basada en el encuadre como elemento de conexión visual con la imagen” (Tomas, 2013: 87).

Todas estas experiencias suponen, sin embargo, una sensación de cierta zozobra por parte del espectador. El ser humano, necesita de “una fijación” (Godard, 1983)³¹, una región central donde anclarse y finalmente un suelo que pisar. En esta línea de pensamiento Michelangelo Antonioni dirá: “Se ha dicho que la historia de la Astronomía es la historia de horizontes que se alejan. Pero para la vida humana, el horizonte es siempre el mismo” (Antonioni, 1978: 11)³².

Antonioni: un propuesta para recuperar los horizontes.

³¹ En referencia en (Villain, 1997: 34)

³² Cita original: “On a dit que l’histoire de l’astronomie est une histoire d’horizons qui s’éloignent. Mais pour la vie humaine, l’horizon est resté le même” (Antonioni, 1978: 11).

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

Si no se corre el peligro de confundir representación o ficción con realidad – como se ha visto en el capítulo sobre la máquina de la presente investigación -.

Esta reflexión del director italiano pertenece a las notas de una película - que no llegará jamás a realizar - publicadas en 1978 en la revista “*Cahiers du Cinema*”.

En estas notas, el cineasta italiano se interesa también en el horizonte circular, no como un horizonte metafórico, sino, al contrario, como el límite físico de lo visible.

En el artículo titulado “El horizonte de los eventos (Notas para una película a realizar o no realizar)”, Antonioni utiliza el doble significado de “horizonte de eventos” en francés – entendido como el límite absoluto de la visibilidad delante de un agujero negro, así como la definición forense del lugar de un accidente – para desarrollar sus ideas.

A través de un personaje que se ve involucrado en la escena de un avión estrellado, Antonioni relata las características de este personaje como un hombre que “ha estado recientemente en contacto con físicos, astrónomos, astrofísicos, cosmólogos”³³ (Antonioni, 1978: 11). Este hombre, describe Antonioni, se ha interesado por “objetos invisibles que curvan el espacio y pliegan el tiempo. Fragmentos de materia primordial encerrados en un círculo de energía, de donde nada se escapa a menos que supere la velocidad inaccesible de la luz” (Antonioni, 1978: 11)³⁴, y lo que le llama más la atención es que en la definición de ese círculo – horizonte de eventos – se utilice el mismo sustantivo que para designar tanto los fenómenos de alcance cósmico que ni siquiera podemos observar, como la convergencia de hechos que han reunido a varias personas en torno a un accidente de aviación (Antonioni, 1978: 11).

Para Antonioni la gran incógnita consiste en que “ese círculo, horizonte implacable” (Antonioni, 1978:11) obtenga la denominación paradójica de “horizonte” – límite visual de la superficie terrestre, donde parecen juntarse el cielo y la tierra -

³³ Cita original: “Dans le cadre de son travail, cet homme a eu récemment des contacts avec des physiciens, des astronomes, des astrophysiciens, des cosmologues” (Antonioni, 1978:11).

³⁴ Cita original: Il a entendu parler de mers galactiques, magnitude absolue, vent solaire, pulsar, quasar, rayons cosmiques, molécules interstellaires et naturellement de trous noirs. Objets invisibles qui courbent l'espace et plient le temps, fragments de matière primordiale enfermés dans un cercle d'énergie, d'où rien ne sort à moins d'atteindre et de dépasser la vitesse inaccessible de la lumière. Ce qui le frappe le plus maintenant, c'est la définition de ce cercle, de cet horizon implacable. On l'appelle l'horizon des événements” (Antonioni, 1978:11).

El Eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962). La escena de este accidente de coche en *El Eclipse* tiene una inmensa similitud con la descrita por Antonioni en "L'horizon des événements" (1978).

Interstellar (Christopher Nolan, 2014)

cuando representa el límite físico de lo visible en el macrocosmos, "que queda de este modo aislado del mundo" (Antonioni, 1978: 11).

El director italiano no sólo tiene la intuición de que el horizonte circular pertenece a la comprensión espacial del Macrocosmos – al que no afectan los aspectos posicionales de la relación del ser humano con su entorno inmediato - sino que además representa el límite último de lo visible, y el fin de una concepción exclusivamente materialista del universo. En sus propias palabras, "la materia se ha convertido en una sombra, no solamente en la física, gracias a la relatividad y al concepto de incertidumbre de la cuántica, sino también en la realidad cotidiana"³⁵. La preocupación de Antonioni por la *desmaterialización* es recogida a su vez en una entrevista para la televisión pública italiana RAI 1 (1985)³⁶ donde el autor plantea el futuro del arte cinematográfico, que describe como un cine "electrónico y digital"³⁷ y donde la pantalla plana pueda ser sustituida por "la pantalla circular y el holograma"³⁸. Antonioni sin embargo, finaliza su texto de "*Cahiers du Cinema*" con una pregunta en que transmite una importante inquietud: "Esto ya se ha dicho: pero si el ser humano debe llegar algún día más allá de lo que es capaz de comprender, ¿cuál será el final del cielo?" (Antonioni, 1978: 11).

El director italiano, en definitiva, da un aviso sobre la necesidad de recuperar un sistema de referencias locales en la representación y con ello la escala del mesocosmos – en la que se produce la relación del ser humano con su espacio existencial – rescatando las convenciones de horizonte y suelo estable, destruidos en parte por la cámara centrífuga.

Los experimentos de cámara centrífuga exploran un nuevo horizonte circular que presenta las posibilidades de mundos ingravidos y de las órbitas del macrocosmos. Esta mirada experimental, parece quedar sujeta finalmente a una ambición, quizás desmesurada, de encontrar puntos de vista inéditos (Aumont, 1997: 50), con el ánimo de exploración propio de los cineastas pioneros. Sin embargo, estos

Breves notas
sobre la
actualidad: La
desmaterialización
del suelo.

³⁵ *Ibid.*, p. 11: Cita original: "(...) mais la matière est devenu une ombre non seulement en physique à cause de la relativité et du concept d'incertitude des quanta, mais aussi dans la réalité quotidienne".

³⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GzdsSnidUd0>

³⁷ Rondi, *op. cit.*, Cita original: "Il cinema del futuro sarà il cinema elettronico, non c'è dubbio (...) il cinema digitale".

³⁸ Cita original: "si parla già di cinema digitale ma già sappiamo (...) che si può creare uno spettacolo di ombre all'interno di uno schermo circolare (...) una specie di ologramma".

2001: *Odisea en el espacio* (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968); Imágenes utilizadas por Antonioni en su artículo "L'horizon des événements" (1978) que incluyen fotogramas de 2001 y *La mujer en la luna* (Frau im Mond, Fritz Lang, 1929)

2001: *Odisea en el espacio* (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968); *Los cuatrocientos golpes* (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959).

experimentos van construyendo una línea de investigación que progresivamente irá desvinculado al autor de la toma, relegando al autor a un mero instrumento para activar un resorte, como ya avisaba Epstein o, incrementando aún más la distancia, haciéndolo de manera remota, como propuso Snow.

Sin embargo, la intencionalidad continúa presente en la construcción de un mundo visual que revaloriza lo mecánico, y más tarde lo informático. El sueño de la modernidad de utilizar la máquina como un instrumento protésico que amplíe y perfeccione la capacidad del ser humano para comprender su propio entorno - como quería Vertov y recupera en cierta manera Antonioni en los años setenta -, invierte sus papeles para relegar al ser humano a instrumento de activación del aparato. Un triunfo de la era posmoderna, "disolviendo las fronteras (...) creando un espacio homogéneo en su diversidad" (Amman, 2005: 31), que desemboca hoy día en el uso de captación de imágenes a través de satélites, la utilización de drones, desoyendo el aviso del director italiano, y objeto de análisis por parte de la artista y ensayista Hito Steyerl, que considera estas imágenes satélite como la máxima expresión de la desaparición del suelo estable, donde el espectador queda abocado a "una libertad que es aterradora, totalmente desterritorializadora y ya siempre desconocida" (Steyerl, 2012: 78). El resultado es un lenguaje que se autorreferencia, de la máquina para la máquina, del dato y la instrucción informática. Un instrumento emancipado que separa cada vez más la relación entre la mirada y lo legible, a favor de un cambio de horizontes sometido a la aceleración y asociado al concepto de progreso. Con respecto al espectador, esta imagen centrifugada, va construyendo un nuevo lenguaje que ignora o destruye todas las convenciones de horizonte y de suelo estable conocidas, donde lejos de comprender mejor su entorno a través de la representación, queda sometido a la mirada de una máquina que libera imágenes ininteligibles.

Desde su asiento, el espectador de la mirada centrífuga queda vagando en el movimiento de rotación constante, sin suelo, sintiéndose atrapado en una caída en barrena, sin capacidad de control o participación.

Esta nuevas perspectivas tienen una consecuencia desestabilizadora en el

Olympiada (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936).

espectador actual que progresivamente ha perdido su capacidad de distinguir lo vertical de lo horizontal o cualquier punto de referencia en la representación. Un ser humano, en definitiva, *en caída libre*³⁹, que al modo de la cámara centrífuga como precedente, queda encerrado como *Ixión* en una condena de movimiento perpetuo, y a su semejanza, construyendo imágenes ilegibles, propias de un momento actual en el que se afirma su “condición dominante de falta de suelo” (Steyerl, 2012: 78).

4.1.2 Caer o Flotar: desde la visión aérea hasta el satélite.

*“pero que ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo”*⁴⁰ (Aguaespejo Granadino, 1955)

“falling men, floating feathers” (Greenaway, 1997, 34)

“- ¿que es esa cosa que está allí?”

- No es una cosa. Vuela. Es un avión. Mi avión.

Me sentí orgullosos de decirle que yo volaba. Entonces exclamó:

-¡Cómo! ¿Te caíste del cielo?

-Si – respondí con modestia.

-¡Ah! Qué divertido.”

*-El Principito- Antoine Saint-Exupéry*⁴¹

El *derrumbe de las certidumbres* aparece reflejado en la representación cinematográfica como la transgresión de los códigos de representación gravitacionales, presentado a modo de premonición, de un ser humano “falto de suelo” (Steyerl, 2012: 78) y el “abandono de un paradigma estable de orientación” (Steyerl, 2012: 79) y localización. Los experimentos con la cámara centrífuga que destruyen la convención de

³⁹ Referencia al título del artículo de Hito Steyerl.

⁴⁰ Frase extraída de *Aguaespejo Granadino* (Jose Val del Omar, 1955)

⁴¹ Antoine Saint-Exupéry representa ese tipo de soñador de la aviación sugerido en los escritos de Morin y Greenaway, así como la figura de la “encarnación heroica del antiguo mito de la libertad icaria” (Jay, 2007, 164). Saint-Exupéry comienza la aviación como porteador de correo postal, realiza “vuelos de prueba” y combate en la primera guerra mundial como aviador y ejerciendo funciones de “diplomático” entre Europa y EE. UU. Su avión desaparece después de despegar de Córcega en una misión para el desembarco en Provenza. Posiblemente pudo ser derribado por el ejército alemán, aunque no hay información real para esclarecer el caso. En el año 1998 un pescador encuentra una pulsera con su nombre grabado y dos años más tarde se encontrarán los restos de su avión en las costas de Marsella.

Birdman (Alejandro. G. Iñárritu, 2014)

Fotografía de Eliot Elisofon (1952) capturando a Marcel Duchamp imitando su propia obra "Desnudo bajando la escalera"
Edward Muybridge. "Animal Locomotion" Plate 156 (1887); estudio cronofotográfico de Etienne Jules Marey (1887).

un horizonte paralelo a la línea de tierra hacen desaparecer las coordenadas gravitacionales; sin embargo, para justificar este nuevo horizonte circular, es necesario colocar inevitablemente al espectador flotando en el espacio exterior, a favor de un sentimiento positivista de superación de la "inmovilidad humana", donde el ser humano se ve liberado de sus contingencias gravitacionales.

Antonioni ya advertía que el horizonte del ser humano es siempre el mismo; y no sólo esto, sino que históricamente era una herramienta fundamental para poder orientarse en la tierra.

En su análisis sobre las consecuencias de este ser humano privado de horizonte estable, Hito Steyerl recuerda cómo los sextantes para la navegación – que miden la posición del marinero relacionando un astro con el horizonte – hacen del horizonte estable un útil indispensable para la localización y orientación.

De la misma manera, la representación perspectiva, tiene por objeto proveer al espectador de unas coordenadas de localización, no solo en lo representado, sino en relación al lugar desde donde observa el espectador, en relación a su entorno real.

Eliminando esta herramienta de orientación se entra en una nueva relación basada en la deslocalización del cuerpo del espectador, que queda en desequilibrio y a la deriva.

El siglo XX arranca con varios instrumentos representativos que cambian radicalmente la concepción del ser humano de horizonte estable y de punto de vista. Dos de los más significativos serán la máquina cinematográfica y el avión, dos instrumentos que se pueden vincular por el deseo universal del ser humano de conquistar los cielos: la "nostalgia inextinguible de la altura" (Bachelard, 1993: 120). La relación entre la aviación y el cine data de los orígenes de ambas tecnologías, que aparecen relacionadas de manera recurrente en la historia del cine. Edgard Morin le dedica específicamente el primer capítulo de su libro "El cine o el hombre imaginario" donde comienza con el postulado: "el agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas" (Morin, 2001: 13): el avión y la cámara cinematográfica. El avión, explica Morin, consigue el sueño del ser humano de "arrancarse de la tierra" (Morin, 2001: 13); mientras, la cámara cinematográfica, es destinada a su dominio del análisis científico, "el ojo objetivo (...) el ojo de laboratorio" (Morin, 2001: 14), ocupado de reflejar la realidad de la tierra y enfocado, sobre todo en

La aviación:
¿Dios o Ícaro?

Rompiendo las olas (Breaking the waves, Lars Von Trier, 1996); Soy Cuba (Mihail Kalatozov, 1964),

seen from an airplane,

which one is the black skin
and which one is the Earth

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

un primer momento, a la “descomposición del movimiento” (Morin, 2001: 14).

Morin relaciona estos artefactos, a caballo entre la ciencia y el terreno de los soñadores, recordando una célebre cita de André Bazin: “los fanáticos, los maniáticos, los pioneros desinteresados y capaces (...) de quemar sus muebles por unos segundos de imágenes temblorosas, no son industriales ni sabios, sino *poseos de su imaginación*” (Bazin, 2006: 38)⁴². La relación del cine y el movimiento había jugado ya un papel primordial en un cambio de paradigma visual que arrancaba con la modernidad y la industrialización, y expresado a través de la velocidad. Sin embargo es el avión el que proporciona además un cambio sustancial del punto de vista, con la conquista de la visión cenital. Morin recuerda que mientras el cinematógrafo se desarrolla, “el espacio aéreo se había civilizado, nacionalizado, navegabilizado” (Morin, 2001: 14); y se convierte en el canal para el descubrimiento de “*la visión del ojo de Dios*” (Steyerl, 2012: 80). Según Martin Jay, este aumento del interés por la visión aérea “fue una exaltación compensatoria” (Jay, 2007 :164) en respuesta a la Primera Guerra mundial. Volando en las alturas, los aviadores podían “elevarse por encima de la confusión de los combatientes que luchaban en tierra” (Jay, 2007 :164) y donde, a salvo desde el aire, “el laberinto de las trincheras podía verse como una alfombra estampada” (Jay, 2007 :164). La conquista vertical encarnaba por un lado, el “mito de la libertad Icaria” (Jay, 2007 :164) - el primer aviador en búsqueda de la conquista del cielo -, pero ofrecía un nuevo “paisaje de inteligibilidad inesperada” (Jay, 2007 :164), donde los combates quedaban sintetizados en un mapa bidimensional observado a salvo desde la distancia, que aumentaba una sensación de desapego con la realidad que ocurría en tierra. Una sensación parecida a la que Jacques Aumont recuerda, evocando una carta de Carl Gustav Carus a su amigo Caspar David Friedrich donde, utilizado la famosa pintura del artista alemán *Viajero sobre un mar de dudas* 1818, habla del “sobrecogimiento que se apodera del viajero al contemplar el mundo desde su cima, de su pérdida en el espacio sin fin y, literalmente, de la desaparición de su yo, de la disolución en un todo asociado a la divinidad” (Aumont, 1997: 45). Paul Virilio también dedica una buena parte de su libro “Guerra y Cine: logística de la percepción”⁴³ a la relación cine, aviación, guerra. En su capítulo “Cine no es yo veo, es yo

La conquista del
espacio vertical:
La visión aérea.

42 El énfasis es de la autora.

43 Título Original: “Guerre et Cinema: Logistique de la Perception”. En la actualidad no hay versión en castellano.

Fotografías aéreas de la primera guerra mundial dispuestas a modo de mapa/© IWM (Q 8533); Fotografía aérea de un bombardeo de aviadores ingleses en la primera guerra mundial/ © IWM (O 27521); Experimentos de fotografía aérea realizados por Samuel F. Perkins atando un fotógrafo a varias cometas (Credito:Leslie Jones/Boston Public Library); Escuela de fotografía aérea en EE.UU (1918). La primera fotografía aérea conocida data de 1889. Fue realizada por Arthur Batut, inventor de la fotografía con cometas. Su libro primer libro "Kite aerial photography" fue publicado en 1890.

El diario italiano *La Domenica* ilustra en 1908 el fracaso de Orville Wright y de Thomas Selfridge en uno de sus experimentos (el primer accidente mortal de aviación); "La caída de Ícaro ". Jacob Peeter Gooy (1636-38).

Nikitka, el Ícaro ruso Aleksandr Deineka (1940), *La caída de Ícaro* Jacob Peeter Goowy 1636-1638, Escultura de Ángel caído en calle Mayor, Madrid.

vuelo"⁴⁴, recuerda que la aviación supuso un cambio en la forma de mirar, basada en la distancia, la manipulación de las dimensiones espaciales -poniendo incluso el ejemplos donde desde el aire, el combate se "estetiza" (Virilio, 1989: 19) -, además de servir el propósito de documentación visual, como precedente de los sistemas de vigilancia y control –que hoy en día recaen sobre los satélites - para aportar información a las tropas en batalla, e incluso decidir el alineamiento y la estrategia de ofensiva (Virilio, 1989: 17). Sin embargo esta seguridad, adquirida por la distancia física con la batalla, no era solo ilusoria, sino transitoria, ya que en la mayoría de los casos terminaba inevitablemente en la caída. Martin Jay recuerda que a finales de la Primera Guerra Mundial habían muerto unos cincuenta mil aeronautas, en su mayoría derribados o estrellados (Jay, 2007: 164), lo que en palabras del autor, enfatiza el paralelismo con el destino de Ícaro.

Con la aparición de la aviación, y la conquista vertical del espacio, "las oportunidades de caer, bajar en picado y chocar, aumentan" (Steyerl, 2012: 87). En esta misma línea de pensamiento -que traslada la idea de vuelo como liberación, a la de su inexorable destino en la "caída icaria" - construye Peter Greenaway su exposición "Flying over water" – presentada en la Fundació Joan Miró de Barcelona en 1997 -. La exposición en palabras del autor representa el "fracaso ubicuo y definitivo del sueño imposible de volar" (Greenaway, 1997: 101), y toma de nuevo como referente el mito de Ícaro. En el catálogo de esta exposición, Greenaway comienza recordando que "las alas voladoras de Leonardo, el globo de Montgolfier, los aeroplanos de los hermanos Wright, los helicópteros, los paracaídas, el Concorde, la misión Apolo, el ala delta, no son la respuesta. Todas ellas son máquinas condenadas por último a caer en la tierra"⁴⁵ (Greenaway, 1997: 16). Al igual que Jay, Peter Greenaway expone que si bien el "*deseo de volar es universal*" (Greenaway, 1997: 16), todas las máquinas creadas para ello cumplirán su destino final, cayendo a la tierra. El cineasta subraya la imposibilidad del sueño del ser humano de volar, recordando que "la gravedad ha conformado nuestra anatomía para que tengamos los pies anclados en el suelo" (Greenaway, 1997: 100), convirtiendo al soñador de Morin en un accidentado aviador o náufrago icario, que inevitablemente

El mito de Ícaro:
Caer o flotar.

44 Título Original: "Le cinéma, ce n'est pas je vois, c'est je vole".

45 Cita original: "Leonardo's flying wings, Montgolfier's balloon, the Wright brothers aeroplanes, helicopters, parachutes, Concorde, the Apollo Mission, hang-gliding are not the answer. These are all machines condemned ultimately to fall to earth"

"Ícaro" Henri Matisse (1947) y *Olympiada* (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936).

It's all about Love (Thomas Vinterberg, 2003)

encuentra su devenir en el suelo; y que de no ser así, representaría, como en *It's all about Love* (2003) de Thomas Vinterberg, un mundo en verdadera descomposición, donde los seres humanos, privados de gravedad, se atan los pies en un desesperado intento de permanecer en tierra.⁴⁶ *It's all about love* (Thomas Vinterberg, 2003).

La representación más singular de este mito es quizás la realizada por Henri Matisse en 1947. En oposición a la manera clásica de representar Ícaro boca abajo - respetando los códigos clásicos de representación gravitatoria -, Matisse deslocaliza la caída del héroe, presentado un Ícaro cabeza-arriba y eliminando toda referencia a un referente de estabilización, al suelo. Más que caer, el Ícaro de Matisse parece flotar *suspendido* en un cielo estrellado.

La idiosincrasia de la caída es que en definitiva es "relacional" (Steyerl, 2012:78), por lo que una representación que elimina la línea de horizonte o referencia alguna a un suelo estable, deja la caída en un estado de suspensión, que recuerda a las famosas imágenes de los saltadores de *Olympiada* realizados por Leni Riefenstahl para los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936. Es importante aclarar que la innovación tecnológica de una cámara subacuática para poder rodar estas escenas de *Olympiada* se atribuye a su operador de cámara, Hans Ertl⁴⁷. En su estudio "Leni Riefenstahl and Olympia" (1986), Graham Cooper, recoge las necesidades técnicas que Ertl tuvo que realizar para poder conseguir perseguir con la cámara la continuidad del salto y la caída, describiendo como Ertl comenzaba a rodar el salto exterior al agua, y se sumergía simultáneamente con el nadador para capturar la trayectoria completa del salto (Riefenstahl, 1969: 465)⁴⁸. Enfatizaba además las reacción de los cuerpos a la caída rodando en muchos casos a cámara lenta – 32 y 48 *frames* por segundo - para poder capturar con precisión los movimientos del cuerpo (Graham, 1986: 115) - técnica que Ertl había desarrollado rodando escenas de saltos de ski para los juegos olímpicos de invierno

Olympiada: el ser humano pájaro.

46 En la película de Thomas Vinterberg *It's all about Love* (2003), el director presenta este mundo en plena descomposición: Los teledirigidos alertan de un suceso de pérdida de gravedad en Uganda. Sus habitantes, denominados, "la gente voladora de Uganda", se atan los pies al suelo para poder mantenerse en Tierra. Uno de ellos es entrevistado, expresando su malestar frente a las verdaderas consecuencias de un ser humano privado de la gravedad y estabilidad del suelo: "no lo entiendo, no se lo que está pasando. No quiero volar. No somos ángeles, somos seres humanos" (*It's all about love*, Thomas Vinterberg, 2003).

47 Riefenstahl aclara en numerosas entrevistas que todas sus producciones están bajo su estricto control, y si bien reconoce estas innovaciones técnicas a portadas por Ertl, también es cierto que lo hace en un contexto en el que aclara que ella misma formó a estos operadores, por lo que se vuelve a atribuir el mérito único. Disponible en *El poder de las imágenes*, Ray Müller, 1993.

48 En la entrevista de Michael Delahaye "Leni y el lobo" (pg. 453-473) apareció primero publicada en *Cahiers du Cinema* n.170 (Sept, 1965) y más tarde traducida al inglés en *Cahiers du Cinema in english*, n.5 (1966). Se puede encontrar también en "Interview with Film directors" de Andrew Sarris, (1969), del que existe una versión en castellano - "Entrevista con directores de cine" (1971), pero que no ha incluido esta entrevista.

Olympiada (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936).

de 1936 y que él mismo denominó “Drehschwenk”⁴⁹ (Graham, 1986:116) -. Esta técnica presentaba una imagen desorientadora, ya que “el espectador no conseguía establecer su posición en relación al saltador” (Graham, 1986:116). En palabras de Ertl, se conseguía trasladar el “deseo de volar, a un código visual” (Graham, 1986:117), convirtiendo a los saltadores en pájaros, como le había pedido Riefenstahl. Si bien los primeros saltos exploran esta multiplicidad de puntos de vista arriesgados, Ertl persigue con la cámara la trayectoria natural de la caída, terminado siempre el salto en su colisión contra el agua. Sin embargo, hacia el final de la escena, Riefenstahl – durante la labor de edición - invierte la secuencia temporal de uno de los saltos, empezando por la caída y terminando en el trampolín. Esta inversión transforma la caída en vuelo, y a partir de entonces, continua mostrando los saltos a través de un punto de vista inferior que recorta las figuras sobre el cielo – aumentando la sensación de flotación – y, cortando el plano antes de que se produzca la referencia a la línea de tierra o – en este caso – la colisión con el agua. El resultado es una serie de figuras que vuelan sin posibilidad de caer. La caída es sustituida por un falso vuelo suspendido, en continua caída y en continua flotación - parecido al concepto de caída libre utilizado por Einstein en su teoría de la Relatividad para explicar las trayectorias orbitales de los planetas. Este espectáculo en suspensión, según Steyerl, no hace más que distraer y enmascarar la inevitable caída, tanto es así que subraya como “sociedades enteras podrían estar cayendo a nuestro alrededor, igual que nosotros. Y puede de hecho parecer la estasis perfecta” (Steyerl, 2012:78), sin que el espectador sea consciente. De entre los muchos aspectos controvertidos de esta cineasta se puede añadir éste: por un lado enmascarar la caída de su contexto social distrayendo al público con la suspensión híbrida de un ser humano-pájaro; así como por dejar oficializado un paradigma visual de un ser humano sin suelo. Sólo al final de su vida se puede vislumbrar en las palabras de la cineasta alemana esta profunda contradicción entre sus saltadores-pájaro y lo que realmente acontecía fuera de sus películas: “una época que no se puede describir: tan triste, tan cruel. Todos los ideales se fueron por tierra. Nadie podía entender por qué. Fue una caída. Una caída vertiginosa” (*El poder de las imágenes*, Ray Müller, 1993)⁵⁰. Olympia quiso de alguna manera evitar la imagen bélica de Alemania y del Nacional

⁴⁹ “Drehschwenk” se podría traducir como pivote rotativo.

⁵⁰ Disponible en : https://www.youtube.com/watch?v=l_MtOfswCWM

“Perro semi hundido” . Francisco de Goya y Lucientes (1820-1823), Fotograma de *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), “La Caída de Ícaro” Cornelis van Haarlem (1588), *La Perla* (Emilio Fernández, 1947), Leni Riefenstahl rodando bajo el agua en 1980, (Impressionen unter wasser, 2002).

Socialismo, uno de los “últimos esfuerzos del gobierno nazi para presentar una cara amable al mundo” (Bordwell, 1995: 106). Esta postura defendida por varios estudiosos del tema – Graham Cooper, David B. Hinton o David Bordwell que hace verdadero hincapié sobre este asunto en su análisis de la película – expresan como estos fondos neutros de cielo, entre otros recursos, intentan precisamente disolver la problemática de las razas y las nacionalidades. En los saltos, “el énfasis en las personas desaparece una vez más y vemos una serie de cuerpos abstractos, similares a los pájaros volando por el aire” (Bordwell, 1995: 106); el interés, continua Bordwell, reside por completo en la “maestría del cuerpo y en la sensación de vuelo” (Bordwell, 1995 : 111). Leni Riefenstahl se defiende una y otra vez, en sus memorias y en diversas entrevistas, alegando que sus películas no contenían narrativa alguna y por tanto no podían contener la ideología del partido de Hitler, aunque este las hubiera financiado. Sin embargo este espectáculo de vuelos, belleza y superación, enmascaraba con un espíritu de conciliación, las estrategias bélicas que ya estaban en marcha en ese momento;⁵¹ por no subrayar que considerar el lenguaje visual sin diálogo o texto, como un lenguaje libre de ideología es hoy en día, a todas luces, inconcebible.

Esta falsa conquista de los cielos, es todavía más evidente cuando la manera de construir este punto de vista es paradójicamente sumergirse en el subsuelo: el contrapicado. Vuelo y naufragio parecen indisolubles, el picado y el contrapicado. Así como Ícaro es tanto el primer aviador como el primer náufrago - su vuelo se justifica en la caída al mar -, los saltadores de Olympia eran filmados desde los subterráneo y lo subacuático – motivo por el que Ertl tuvo que diseñar específicamente la mencionada cámara subacuática, la primera de la historia cinematográfica -. La propia Leni Riefenstahl termina sus días bajo el agua, rodando escenas submarinas.

“[...] un nuevo sistema que condensó la solución a la totalidad de síntomas diferenciales que apuntaba la sociedad moderna, en una única forma; más aún, en una única línea: la oblicua” (Fullando, 2012:21)

Vuelo y naufragio: el contrapicado.

La Fonction Oblique y Desserto Rosso: la segunda mitad del S.XX

Este sentimiento de desorientación y desaparición de un suelo, toma

51 Si bien *Olympiada* hace hincapié en la cooperación entre naciones, sin incidir sobre las nacionalidades; no muestra como ya en ese momento ningún atleta judío participó en los juegos, sin “motivo aparente” (Cooper, 1986: 5); o el evidente malestar de Hitler frente a los triunfos de Jesse Owens, y su desaprobación a que tomara relevancia en la primera parte del film (Bordwell, 1995:109).

One Week (Buster Keaton, 1920).

Los Miserables (Les Misérables, Tom Hooper, 2012).

El Desierto Rojo (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964); Grupo E.A.T Experiments in Art and; Technology años 70 en el Pepsi-Cola Pavillion Project, Osaka, 1970; Claude Parent que junto a Paul Virilio proponen el llamado "tercer orden de la arquitectura" basado en el plano inclinado (Fotografía de Emmanuel Goulet).

forma durante la segunda mitad del S.XX, en el plano inclinado. Uno de los casos representativos de esta situación es presentado por el cineasta italiano Michelangelo Antonioni, a través del personaje de Giuliana en su película *El Desierto Rojo* (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964). Giuliana personifica el paradigma de esta nueva situación: una mujer presa de un proceso de neurosis generado por los cambios de su entorno, incapaz de aceptar la velocidad de los cambios de un mundo cada vez más industrializado - que además, en palabras de autor, preconiza la discusión sobre el problema ecológico (Antonioni, 2002: 267) – y presa del pánico generado por la inestabilidad. Durante una conversación con un hombre al que acaba de conocer, Giuliana intenta explicar el vértigo que le supone el futuro: “Le faltaba la tierra, tenía la impresión de *deslizarse sobre un plano inclinado*, de estar siempre apunto de ahogarse, y de no tener nada” (*El desierto rojo*, 1964). Durante una entrevista realizada por Jean-Luc Godard para el número 160 de *Cahiers du Cinema* (Nov,1964), Antonioni expone que la crisis que representa Giuliana no es sólo el problema de la *adaptación*, sino también el de un “sistema de valores (educación, moral y fe) que ya no vale, no la sostiene” (Antonioni, 1971: 27). Una inevitable consecuencia del sistema de valores que se había desmoronado tras las dos grandes guerras a principios de siglo. Esta progresiva desaparición de los sistemas de referencia generando inestabilidad con el “plano inclinado”, tambalean los cuerpos antes de su caída; una visión significativamente diferente a los *hombres-pájaro* de Riefenstahl, que si bien habían perdido el suelo como referencia, flotaban o volaban, omitiendo las consecuencias de esta pérdida fundamental de estabilidad sobre los cuerpos. Otras corrientes, sin embargo, abrazan la inestabilidad, intentado integrarla como una propuesta de futuro. En el mismo año en el que se estrena *El desierto rojo* (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964), es el año en el que Claude Parent y Paul Virilio enuncian la hipótesis de la *Function Oblique* que “preconiza la fijación de la vida de los hombres sobre planos inclinados” (Parent, 1970: 5)⁵², y que dos años más tarde se formaliza en el primer número de la revista-manifiesto “Architecture Principe” (1966). El manifiesto defiende “el final de la vertical como eje de elevación y el final de la horizontal como plano permanente, en beneficio del eje oblicuo y el plano

52 Cita original: “L’hypothèse de la “Fonction oblique” préconisant la fixation de la vie des hommes sur les plans inclinés” (Parent, 1970: 5).

El Gabinete del Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) y Pabellón de la Bienal de Venecia 1970 de Claude Parent.

El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929); *El tercer hombre* (The third man, Carol Reed, 1949); *Haz lo que debes* (Do the right thing, Spike Lee, 1984); *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955)

inclinado” (Virilio, Parent, 1964)⁵³, e incide en la necesidad de aumentar la relación física del cuerpo y el suelo, haciéndolo participar activamente de la sensación de gravedad, utilizando el peso del cuerpo “en el sentido de una pérdida de equilibrio constante controlada” (Parent, 2009: 21), y que defiende el desvanecimiento definitivo de la “idea de confort” (Parent, 2009: 33) – un precepto más que discutible, fuera de lo estrictamente poético, y cuyas consecuencias anunciaba Giuliana en *El desierto Rojo* -. Aventurarse a afirmar un contagio directo entre la imagen cinematográfica y los postulados de la *Función Oblicua* De Virilio y Parent es complicado de demostrar. Sin embargo se puede afirmar que es precisamente en la imagen cinematográfica - *El hombre de la cámara* de Vertov, *El tercer hombre* de Carol Reed o *Mr. Arkadin* de Orson Welles – entre muchos otros – donde sin duda alguna este precepto estaba ya asimilado a través de la inclinación del eje del encuadre sobre la línea horizontal de tierra ⁵⁴ - lo que hoy se conoce como Plano holandés -. También es conocido que Paul Virilio se dedica más tarde en profundidad al estudio de la estética visual en obras como “La Estética de la desaparición” (1991), “La máquina de visión” (1994) o “Guerra y Cine: la logística de la percepción” (1989) – entre muchos otros -; así como, por otro lado, es conocido que otro cineasta contemporáneo a Virilio y Parent, Eric Rohmer, se declaraba públicamente defensor de las ideas de la *Function Oblique* (Rohmer, 1972)⁵⁵ - además de haber dedicado a la pareja de arquitectos una entrevista⁵⁶ en la serie “Civilisations” (1969) -; por lo que un contagio general de ambas disciplinas se pudo sin duda establecer. Lo que parece definitivo es que esta pérdida de estabilidad a favor de la inclinación del eje de tierra aparece como reflejo de un momento socio-cultural en todos los ámbitos - científicos, artísticos, entre otros -, que precedido por la imagen cinematográfica, muestra las consecuencias de un ser humano privado de suelo y de referentes.

El caso de *Gregory's Girl* (Bill Forsyth, 1981), algo posterior, es muy representativo de este asunto. En una sencilla escena en tono de comedia, el protagonista explica a la chica que tiene recostada a su lado, cómo los seres humanos están sujetos “únicamente por una fuerza misteriosa llamada gravedad” (*Gregory's girl*, 1981); y continua explicando

El caso de
Gregory's Girl

⁵³ En referencia en (Elliot, 2001: 218)

⁵⁴ Investigaciones que sin duda no hubiera sido posibles sin la influencia de las vanguardias plásticas - recordando con especial hincapié el desafío de Theo Van Doesburg a Piet Mondrian introduciendo la diagonal; y que a su vez trazan una línea de continuidad histórica hacia el pasado que se extiende hasta “la Turquía del VII milenio a.C.” (Parent, 2009: 6).

⁵⁵ En referencia en (Cardullo, 2012: 52)

⁵⁶ La entrevista citada es “Entretien sur le béton” (Eric Rohmer, 1969)

Gregory's Girl (Bill Forsyth, 1981).

que mucha gente entra en pánico cuando se hacen conscientes de ello y se sienten como si cayeran fuera⁵⁷ (Gregory's girl, 1981) – avisando, como ya hacía Antonioni, de la proximidad de un futuro que más tarde será el escenario descrito por Steyerl -. Mientras el protagonista explica esta condición de gravitación, la cámara va girando suavemente, inclinado el suelo hasta quedar prácticamente vertical, dando la sensación de que los personajes pueden caer en el abismo, en este caso de fuera del encuadre, que hasta entonces tenía como labor, “contener y sostener” (Derridá, 2001: 89)⁵⁸ una representación, que comienza a desbordarse. El plano inclinado, vincula la relación del cuerpo con la línea de tierra, establece una asociación relacional del cuerpo con la gravedad, generando “una especie de desequilibrio, de cosas que se desploman, de caídas” (Deleuze, 2008: 23), donde el vuelo ya no es posible, sino solo el tambaleo de los cuerpos y la caída.

Bajo esta misma premisa, aparece la exposición, comisariada por Rene Daalder, “Gravity Art” (2008)⁵⁹, donde se recopilan una serie de ensayos visuales de los años 60, bajo el denominador común de la investigación sobre la acción de esta fuerza de la naturaleza – la gravedad –, en su relación directa con el cuerpo, y que consigue su máxima expresión en la caída. En su manifiesto de presentación, Daalder escribe que espera que los asistentes “serán invitados a revisar su propia relación conflictiva con la más misteriosa fuerza de la naturaleza; por un lado invisible, y por el otro revelándose en cada paso que damos”⁶⁰ (Daalder, 2008). En esta exposición, las obras de Bas Jan Ader toman una especial relevancia, siendo la caída su denominador común – *Fall I*, *Fall II*, *Broken Fall (geometric)* o *Broken Fall (organic)* -. Dichas obras cambian el sentimiento de “espacionauta” (Nancy, 2003: 37), flotando amablemente en gravedad cero, por algo más parecido a la noción clásica de *Ícaro*, abocado a la caída y colisión final, incapaz de escapar a sus contingencias gravitacionales y expresado a través de la oblicuidad. Precisamente, la herramienta de medida que utiliza Galileo para medir

Broken Fall
Geotric: Gravity
Art.

Cartel de exposición en Telic de “Gravity Art” (curador: René Daalder), L.A., 2008. En portada la imagen de la pieza de Jas Ban Ader “Broken Fall. Geometric” 1972; Sigurdur Gudmundsson “Study for Horizon” (‘Estudio para un horizonte’, 1975). Jas Ban Ader “Broken Fall. Geometric”, 1972.

57 La expresión original es “fall off”, que se podría entender como deslizarse fuera de la superficie – terrestre en este caso – hasta caer.

58 Derridá no está hablando del “encuadre” cinematográfico, nos habla de “marco” y sobre todo de “contextualizar” el pensamiento (pensamiento de Kant en este caso particular).

59 La exposición integraba a artistas entre los años 60 y 70 tales como Vito Acconci, Bas Jan Ader, Monsieur Moo, Johanna Billing, Lonnie van Brummelen, Daniel Devlin, Gino de Dominicis, Hege Dons Samset, David Horvitz, Friedrich Kunath, Gavin Maitland, Ari Marcopoulos, Liza May Post, Willem de Ridder, Pipilotti Rist, Fernando Sanchez, Wim Schippers y Wim Vanderlinden, Richard Serra, Pascual Sisto, Stelarc, Marco Schuler, Joel Tauber, Jacob Tonski, Tsui Kuang-Yu, Marijke van Warmerdam, Guido van der Werve y Erik Wesselo.

60 Cita original: “ Soon they will be joined by visitors from the outside world, who will hopefully be inspired to revisit their own conflicted relationship with this most mysterious force of nature that is at once invisible and yet revealed by every move we make” (Daalder, 2008). Disponible en: <http://www.basjanader.com/dp/statement.pdf>

Isaac Newton's Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica Volumen 3, De mundi systemate; Fresco de Giuseppe Bezzuoli, 1841. Tribuna di Galileo, Florencia.

El enemigo de las rubias (The Lodger. Alfred Hitchcock, 1927); *Olympiada* (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936), *Las estatuas también mueren* (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

la aceleración de la caída libre, es el plano inclinado; que en definitiva se utiliza para demostrar la influencia de la gravedad sobre los cuerpos.

En 2012, la artista y ensayista, Hito Steyerl⁶¹ publica un artículo donde considera consolidada esta relación del ser humano y la pérdida de suelo, afirmando, en cierta manera, la premonición visual de Riefenstahl o la preocupación más tarde de Antonioni personificada en el personaje de Giuliana. Steyerl abre su artículo, “In free fall”, con la afirmación – mencionada en el final del capítulo anterior - : “Imagine que está cayendo pero no hay suelo. Muchos filósofos contemporáneos han señalado que el momento actual se distingue por una condición dominante de falta de suelo” (Steyerl, 2012: 78). De este modo, Steyerl comienza una reflexión sobre los peligros y ventajas de un sujeto “*falto de suelo*”, liberado de sus contingencias gravitacionales. La artista vuelve a incidir nuevamente sobre el trasfondo ideológico de la perspectiva lineal que, según sus palabras, “reduce la individualidad del observador al someterlo a las leyes supuestamente objetivas de la representación” (Steyerl, 2012:84) y se utiliza como herramienta que “favorece la dominación occidental y la de sus conceptos” (Steyerl, 2012:84). Sin embargo apunta al efecto desorientador de manejar “imágenes en caída libre” y plantea el debate de la posibilidad de alcanzar un cierto grado de libertad en la construcción de un nuevo paradigma visual, que elimina la concepción del suelo como superficie estable. Esta libertad, según la artista, deviene en la confrontación de sobrevivir al vértigo de situarse constantemente en caída libre, lo que denomina “el impacto repentino de *lo abierto*”⁶² (Steyerl, 2012: 93), y que años antes había analizado Gaston Bachelard en su ensayo “El aire y los sueños”, donde exponía que el abismo de la caída no es lo visto, no se debe al miedo, sino que son interdependientes: “mi caída crea el abismo, en vez de ser el abismo la causa de mi caída” (Bachelard, 1993: 121).

El escenario que describe Steyerl, de desarraigo, desorientación y vértigo, que desborda “el sistema métrico del biografía de un ser humano” (Pardo, 1991: 31), marcado por un espectador sin suelo, desorientado y en consecuencia en constante caída libre; es diametralmente opuesto al sentimiento positivista

Del avión hasta el satélite: El tiempo presente.

La visión desarraigada: la era del Antropoceno.

61 Cineasta, artista audiovisual y ensayista alemana.1966.Actualmente docente en la Universidad de las Artes de Berlín. Sus obras se han mostrado a nivel internacional en Stedelijk Museum Amsterdam , Art Institute of Chicago (AIC) o Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, entre muchos otros...

62 El énfasis es de la autora.

Imagen satélite de Madrid; *El gran salto* (The Hudsucker Proxy, Joel and Ethan Cohen, 1994).

Find, Fix, Finish (Mila Zhluktenko, Sylvain Cruiziat, 2017).

Este corto documental ganó el premio al mejor corto en el festival Documenta Madrid 2017. Recoge numerosas vistas aéreas tomadas con drones así como los testimonios de varios operadores de drones destinados en operaciones en zonas bélicas. Uno de los entrevistados dice: "A pisado usted alguna vez un hormiguero sin pensarlo dos veces. Así era nuestra trabajo".

de conquista de los primeros años de aviación, y que se ve en numerosas ocasiones reforzado en la representación de la época, por artistas, por ejemplo, de la vanguardia rusa - como ya se ha visto en el capítulo anterior -. Las preocupaciones de Steyerl son compartidas por otra contemporánea suya, Irmgard Emmelhainz⁶³, en un artículo titulado "Condiciones de visualidad bajo el Antropoceno y las imágenes que están por venir" (2015), donde además de comentar directamente sobre el citado artículo de Steyerl, estudia la condición de desarraigo y visualidad en la era del "Antropoceno"⁶⁴. Emmelhainz establece la relación de esta pérdida de referentes a través, entre otros, del análisis de *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013):

Gravity se presenta también como un síntoma de la normalización de la visión desarraigada traída por la *descentralización moderna del sujeto paralela a nuestra exposición a imágenes aéreas* (por ejemplo, Google Earth). La mirada hegemónica convencional hoy día es empoderada, inestable y en caída libre: una visión flotante de pájaro sin coordenadas dadas a priori y que refleja la ubicuidad de un presente desarraigado de la temporalidad"⁶⁵ (Emmelhainz, 2015).

No sólo es particularmente significativo de los distintos momentos culturales la diferencia entre la actitud utópica y positivista de las vanguardias rusas o Riefenstahl – flotar - y la del desarraigo – caer - que marca la segunda mitad del S.XX y se formaliza definitivamente en la actualidad; sino una preocupación evidente de las corrientes actuales donde se destila una sensación de violencia en esta pérdida de referentes, y una preocupación por la conquista del cielo y la visión cenital al servicio de la vigilancia. Si atendemos a ambos artículos, tanto Steyerl como Emmelhainz, contextualizan estas investigaciones en la contemporaneidad donde el uso del punto de vista cenital - las imágenes de Google Earth, o a utilización de drones, entre otros -; son

Cartografía y
vigilancia: la
visión cenital

⁶³ Irmgard Emmelhainz es una escritora e investigadora independiente residente en México. Obtiene su doctorado en 2009 con una tesis sobre "Jean-Luc Godard y la cuestión Palestina". Sus escritos son publicados en numerosas revistas de investigación visual donde trata temas de estética y geopolítica.

⁶⁴ El término "Antropoceno" es acuñado en el año 2000 por el premio nobel de química Paul Crutzen. Designa un periodo histórico (aún por determinar) que refleje el impacto del comportamiento humano sobre la Tierra y constitutivo de una nueva era geológica. Se apunta a establecer sus comienzos en la Revolución Industrial del s. XVIII. Sin embargo todavía no ha sido oficialmente aprobado por la Comisión Internacional de Estratigrafía.

⁶⁵ Artículo publicado en SalonKritik.net (Abril 05 2015) Disponible en : http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post_28.php#more

El Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, Win Wenders, 1987)

El paciente inglés (The english patient, Anthony Minghella, 1996); *Here* (Braden King, 2011)

recursos que han caído al servicio de la vigilancia y el control, fundamentalmente asociados a maniobras militares y han formalizado la existencia del sujeto en constante caída, privado de suelo estable⁶⁶.

El *soñador* de Morin es convertido ahora en un arma, que él mismo establece como precedente en la aviación: “El avión, *hobby* del soñador, (...) era asimilado por la práctica y se convertía en el medio práctico del viaje, del comercio y de la guerra. (...) Sigue siendo dominio del sueño, de los pioneros y de los héroes, pero cada hazaña precede y anuncia una explotación (Morin, 2001: 14). En el cine este tema es tratado en múltiples ocasiones, recordando ejemplos como en *El Paciente Inglés* (The english patient, Anthony Minghella, 1996)⁶⁷, sobre un explorador que enseguida se encuentra envuelto en el conflicto del uso de su conocimiento de aviación para la creación de mapas, el control y diseño de fronteras en zonas de conflicto; o *El aviador* (The aviator, Martin Scorsese, 2004), biografía del excéntrico millonario, Howard Hughes, que se debate entre la inversión en sus producciones cinematográficas o el control del monopolio del espacio aéreo internacional en contra de la compañía Pan Am, entre otras. En una visión más contemporánea, relacionada con las preocupaciones de Steyerl y Emmelhainz, se encuentra *Here* (Braden King, 2011), que presenta un protagonista cartógrafo al servicio de una compañía de satélites, mientras se sugiere que este trabajo ayudará a mafias y grandes corporaciones a explotar el terreno de Armenia. Es quizás por este motivo, por el cual la temática de la cartografía se ha vuelto en los últimos años, de especial relevancia en el ámbito artístico y arquitectónico. En 2012, se realiza en la Fundación la Caixa una exposición dedicada a este concepto “Cartografías Contemporáneas”. En su escrito de presentación se puede leer:

El ser humano cartografía el mundo en un intento de captar la realidad en que vive. Desde siempre, los mapas han representado, traducido y codificado todo tipo de *territorios físicos, mentales y emocionales*. La representación del mundo ha evolucionado en los últimos siglos y, ahora, con la globalización e Internet, se han transformado definitivamente los conceptos tradicionales de tiempo y espacio, así como

⁶⁶ Es recomendable para clarificar estos asuntos remitirse al texto completo de “*The Politics of Verticality*” de Eyal Weizman publicado en 2002 en la plataforma de internet *OpenDemocracy* (citado a su vez por Steyerl).

⁶⁷ Película basada en la novela homónima de Michael Ondaatje.

los métodos de representación del mundo y el conocimiento.

Con este cambio de paradigma, los artistas contemporáneos se cuestionan los sistemas de representación y ofrecen nuevas fórmulas para clasificar la realidad (...) con el objetivo último de invitar a los visitantes a interrogarse sobre los sistemas de representación que usamos y las nociones subyacentes.⁶⁸

El salto cualitativo entre la aviación y el satélite, es la disociación definitiva entre lo visto y lo representado. Si el avión, la visión cenital, convertía las trincheras en un paisaje ininteligible, en un mapa cartográfico bidimensional de la guerra, aún vinculado a la realidad - aunque solo fuera por la posibilidad de caer a tierra en cualquier momento -; el satélite no sólo mecaniza la visión en la distancia geográfica, sino que convierte la guerra de tierra en representación, consiguiendo la disociación definitiva entre representación y realidad.

El peligro de esta maniobra que ejemplifica la visión desarraigada, se puede analizar en los casos que se dieron a conocer en prensa en el año 2015, donde se estudia el desapego de los operadores de drones. Además de algunas confesiones sobre cómo se permiten operar estos artefactos bajo los efectos del alcohol o drogas; algunos llegan a decir que es como “jugar a los videojuegos”, solo que las armas son reales, y matan.⁶⁹ El problema ya no es la confusión entre ficción y realidad, sino tratar la realidad como un elemento de ficción, gracias a la mediación de la pantalla:

Desapego en operadores de drones

el logro definitivo del arte cinematográfico no es recrear la realidad dentro de la ficción narrativa, seducirnos para confundir una ficción como la realidad; sino, al contrario, hacernos discernir el aspecto ficticio de la realidad misma, para experimentar la realidad misma como una ficción (Žižek, 2001: 77).⁷⁰

⁶⁸ Disponible en : http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-cartografias-contemporaneas-caixaforum-madrid-esp_816-c-17243_.html?obj=816,c.17243&view=videos

⁶⁹ Referencias a artículos como : <http://www.telegraph.co.uk/culture/hay-festival/11639746/Post-traumatic-stress-disorder-is-higher-in-drone-operators.html> , <https://www.theguardian.com/world/2013/jul/28/life-us-drone-operator-artist> , <https://www.theguardian.com/world/2015/nov/18/life-as-a-drone-pilot-creech-air-force-base-nevada> , <https://www.softnet.net/article/306793-Former-drone-operators-say-they-were-horried-by-cruelty-of-assassination-program> , entre otros.

⁷⁰ Cita original: “...the ultimate achievement of film art is not to recreate reality within the narrative fiction, to seduce us into (mis)taking a fiction for reality, but, on the contrary, to make us discern the fictional aspect of reality itself, to experience reality itself as a fiction.” (Žižek, 2001: 77).

El Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, Win Wenders, 1987).

Birdman (Alejandro, G. Iñárritu, 2014)

La dama de Shanghai (The lady of Shanghai, Orson Welles, 1947).

Steyerl explica cómo el problema de las imágenes aéreas, son resultado de representar un suelo virtual que proporciona una “orientación ilusoria en una situación en la que los horizontes han sido, de hecho, destruidos” (Steyerl, 2012: 91), para un punto de vista que coloca al espectador en una posición superior y distanciado, mientras flota a salvo en el aire (Steyerl, 2012: 91), o al menos cree hacerlo, como lo hacían los saltadores de *Olympia*, mientras Europa se derrumbaba fuera de las pantallas. En el mundo de la imagen globalizada que se auto-referencia, como explica Buck-Morss, la imagen ha construido ya un espacio autónomo de existencia. El régimen escópico del S.XXI queda por tanto sometido a una inversión de los valores de realidad y ficción, donde, como Dorian Grey, su representación está más viva que el propio sujeto humano, y no se puede acabar con uno sin terminar con el otro. Lo real, mediado a través de la pantalla, se asimila como ficción y por tanto sus consecuencias parecen inocuas. Las líneas del horizonte y los referentes de estabilidad en la línea de tierra, que ya Malevich clamaba haber destruido con su famoso postulado “seguidme, camaradas aviadores, navegad tras de mí por el abismo, (...) he vencido al forro azul del cielo (...) ante nosotros se extiende el abismo blanco y libre” (Malevich 1996, 281); y que Steyerl dan por definitivamente destruidos, no han desaparecido en absoluto, sino que han sustituidas por los cuatros segmentos del encuadre a través del cual, se media con el mundo y se convierte todo atisbo de realidad, guerras incluidas, en pura representación, para hacer sentir al espectador – o al operador de drones – a salvo. Recordando las palabras de Jaques Derridá “el encuadre *sostiene y contiene* siempre lo que, por sí mismo, se *hunde* incontinente” (Derridá, 2001: 89)⁷¹, incluso la propia realidad. A esto se refiere Steyerl cuando avisa de que el suelo de las imágenes aéreas es en definitiva virtual, o lo mismo que cuando Jay avisaba como desde el aire las trincheras se convierten en una alfombra estampada, y recalca, apoyándose en una cita de Leed, que es quizás la única estrategia para que el ojo pueda “sobrevivir al desmembramiento del cuerpo” (Leed, 1981: 137).

Si las imágenes de drones se perciben como ficción, los artistas se han ocupado de convertir la representación en la manera de evidenciar la realidad.

Ficciones que estructuran la realidad: *The Reader* o *Adieu au language*.

⁷¹ Derridá no está hablando del “encuadre” cinematográfico, nos habla de “marco” y sobre todo de “contextualizar” el pensamiento, pero sirve como símil.

El Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, Win Wenders, 1987)

El Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, Win Wenders, 1987)

Leni Riefenstahl se defiende diciendo que sus imágenes no tienen ideología porque solo son un documento visual: “no hay ni una sola palabra de narración en el film, solo lo que realmente ocurrió allí” (*Sandra Maischberger trifft Leni Riefenstahl*, 2002)⁷², y se justifica comparándose con Eisenstein a través del argumento de que este último ciertamente trabajó al servicio de la revolución, ya que utilizaba el *Mise-en-scene*⁷³. Ahora el *Mise-en-scene* es quizás la única manera de poder acercar la realidad al observador; es la Estética III de Buck-Morss, ante la pérdida absoluta de credibilidad de la representación visual como documento: la “Historia del fotógrafo pirómano” de *Wonder Beirut* (1997-2006) que utiliza la ficción para contar la guerra (Buck-Morss, 2009: 43), o la superviviente de los campos de concentración de Judíos de *El lector* (*The reader*, Stephen Daldry, 2008) que aconseja al protagonista que si busca catarsis o perdón lo haga en el teatro o la literatura porque “de los campos no aprenderá nada, ya que nada sale de los campos” (*The Reader*, Stephen Daldry, 2008). Una manera quizás de recuperar el suelo perdido. Emmelhainz por otro lado, termina su artículo preguntándose cuales son las imágenes que quedan por venir entonces, en el futuro de una representación visual descreditada como ficción y como realidad, cayendo en suspensión entre dos mundos sin pertenecer a ninguno. La visualidad del Antropoceno, sostiene Emmelhainz, “marca la obsolescencia de lo post-humano y del anti-humanismo, porque no puede haber un anti-humanismo crítico redentor o una figura post-humana en la que la metafísica o los avances tecnológicos y científicos pudieran encontrar una manera de reconciliar la vida humana con la ecología” (Emmelhainz, 2015) - problema que venía anunciando Antonioni con *El desierto rojo* -. En línea con la negativa visión de futuro de hoy en día, Emmelhainz propone un tercer mediador para continuar cualquier acto de comunicación, y pone como ejemplo *Adiós al lenguaje* (*Adieu au Language*, Godard, 2014) donde una pareja se comunica a través de su perro. De momento el mediador sigue siendo el encuadre, convirtiéndose en la única pista de aterrizaje de todas las caídas – “a saber que todo está en el encuadre, que el único espacio en el cine es el de la pantalla, que es infinitamente

⁷² Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=xjeYS8uXwFk>. La misma defensa se puede encontrar realizada por la artista en la entrevista “Leni and the wolf” recogida en el citado libro de Andrew Sarris: “it doesn’t contain a single reconstructed scene. Everything in it is true. And it contains no tendentious commentary, for the good reason that it contains no commentary at all. It is history. A pure historical film. (...) it is *film-verité* (...) it is therefore a documentary. Not a propaganda film” (Sarris, 1969: 460).

⁷³ Sobre la diferencia entre *El triunfo de la voluntad* y *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein, Riefenstahl explica: “Yes, of course. I also see why you ask me that question: it is because certain people have compared our two films. See here, I am not in agreement. It is difficult to compare a film with *mise en scene* to a documentary. *Triumph of the will*, a pure documentary, is very different, in spirit and form, from Eisenstein’s film; he directed, himself (and with genius, there is no doubt at all), a film with *mise en scene*, a film with orientation” (Sarris, 1969: 457).

Cavale. Imaginez Maintenant- Grenoble/La Bastille (2010)

manipulable a través de toda una serie de espacios reales posibles y que esta desorientación del espectador es uno de los útiles fundamentales del cineasta” (Burch, 1985:19) -; esperando que retorne un Ícaro definitivamente sano y a salvo de su vuelo (Greenaway, 1997:100); como única forma geométrica que no solo no se tambalea, sino que se mantiene firme desde el Renacimiento.

El encuadre contiene la caída, como si se chocara con un suelo elástico al estilo de *Au Secours* de Abel Gance - anteriormente mencionado - o el de *Cavale* (Imaginez Maintenant- Grenoble/La Bastille, 2010), que explora esta inevitable relación del cuerpo con una gravedad, que rechaza y devuelve al ser humano en una constante caída y vuelo. La performance está acompañada de dos textos: uno de Roland Barthes y otro de Gaston Bachelard.

El primer texto es el discurso de presentación del curso “*Lo Neutro*” de Roland Barthes en el Collège de France (1977-1978):

Pasolini, en un poema, del cual desgraciadamente no he recobrado la cita exacta que era muy bella, la recobraré y os la diré más tarde, pero Pasolini en un poema dice que solo le resta esto: una vitalidad desesperada... La vitalidad desesperada es el odio a la muerte. ¿Que es entonces lo que separa el retiro lejos de las arrogancias, de la muerte odiada? Y bien, yo diré que es esta distancia difícil, increíblemente fuerte y casi impensable, que yo llamo lo Neutro. La forma esencial de este segundo neutro es en definitiva una protesta. Esta protesta consiste en decir: me importa poco saber si Dios existe o no; pero lo que sé y lo que sabré hasta el final es que no debería haber creado al mismo tiempo el amor y la muerte. Y el Neutro, para mi, es ese NO irreductible, un NO como *suspendido* ante la dureza de la fe y de la certidumbre, y un No que es de alguna manera incorruptible por una o por otra⁷⁴ (Barthes, 1977).

⁷⁴ Discurso de presentación del curso “*Lo Neutro*” de Roland Barthes en el Collège de France (1977-1978). Extraído del audio de “*Cavale*” Imaginez Maintenant- Compagnie Yoann Bourgeois. Existe una traducción del mismo en la versión México: Siglo XXI Editores, 2004, de Patricia Willson. Sin embargo se ha optado por traducir directamente del audio de Roland Barthes ya que la traducción del libro, a nuestro parecer, pierde muchos matices.

CITA ORIGINAL: “Pasolini, dans un poème, dont je n’ai malheureusement pas retrouvé la citation exacte qui était très belle, je la retrouverais certainement et vous la dirais avec retard, mais Pasolini dans un poème dit qu’il ne lui reste que cela: une vitalité désespérée. La vitalité désespérée, c’est la haine de la mort. Qu’est-ce donc qui sépare le retrait loin des arrogances, de la mort

A saber que todo está en el encuadre: apuntes sobre Lo Neutro.

Lo que parece querer decir Barthes cuando explica que importa poco saber si Dios existe o no, es el problema de la conquista de la visión de Dios como una ilusión protésica – a través de artefactos – de la imposibilidad física de los seres humanos de abandonar, por sus propios medios, la tierra. Por lo tanto, conquistar el punto de vista de Dios no debería ser la aspiración del ser humano, ya que no evita su inevitable caída, y el límite de sus horizontes inteligibles. Barthes establece este horizonte en un límite entre la fe y la certidumbre que él denomina lo Neutro. A continuación, se escuchan las palabras de Gaston Bachelard, donde examina el sueño de volar, sin necesidad de “imitar a los pájaros, es decir de copiar la realidad”. Bachelard termina su discurso exponiendo “al despertarnos curiosamente el soñador se sorprende de no poder volar más” (Bachelard, 1952)⁷⁵.

El Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, Win Wenders, 1987). “Ícaro”, Fernando Zobel, 1962; *El Cielo sobre Berlín* (Der Himmel über Berlin, Win Wenders, 1987).

*“Al despertarnos curiosamente el soñador se sorprende
de no poder volar más”
(Bachelard, 1952)⁷⁶.*

“Oh, muchacha, vuelve a lanzarte otra vez al agua,
para que yo tenga una segunda oportunidad de salvarnos los dos” (*La caída*, Albert
Camus, 1956).

haïe? Et bien je dirais que c'est cette distance difficile, incroyablement forte et presque impensable, que j'appelle le Neutre. La forme essentielle de ce second Neutre c'est en définitive une protestation ; cette protestation consiste à dire: il m'importe peu de savoir si Dieu existe ou non ; mais ce que je sais et que je saurai jusqu'au bout, c'est qu'il n'aurait pas dû créer en même temps l'amour et la mort. Et le Neutre pour moi, c'est ce Non irréductible: un Non comme suspendu devant les endurcissements de la foi et de la certitude et un Non qui est en quelque sorte incorruptible par l'une et par l'autre. Voilà pour la présentation, et je vais maintenant aborder des figures”

⁷⁵ El discurso de Bachelard pertenece a unas conferencias en audio que realizó para Radio France, bajo el título “Causeries: La Poésie et les éléments”. Grabadas entre noviembre y Diciembre de 1952. Disponible en audio en los archivos del INAH.

⁷⁶ El discurso de Bachelard pertenece a unas conferencias en audio que realizó para Radio France, bajo el título “Causeries: La Poésie et les éléments”. Grabadas entre noviembre y Diciembre de 1952. Disponible en audio en los archivos del INAH, Paris.

V.

Una cuestión de límites: Las imágenes que están por venir.

Ida (Pawel Pawlikowski, 2013)

Todos los experimentos anteriormente citados son transgresiones que pretenden explorar, romper, y hacer desaparecer los límites del lenguaje cinematográfico como reflejo de los del ser humano. Experimentos que aparecen siempre condicionados, de manera consciente o no, por una estructura a priori – el rectángulo -, que establece, solo mediante su utilización, una jerarquía, una escala y unas coordenadas espaciales, entre otros. Más allá de lo estrictamente formal, como recordaba Derridá en “La verdad en la pintura” (2001): “La violencia del encuadre se multiplica. Primero encierra la teoría de la estética en una teoría de lo bello, esta a su vez en una teoría del gusto y la teoría del gusto en una teoría del juicio”¹ (Derridá, 2001:81).

La delimitación, continua el autor, “tiene pesadas consecuencias” (Derridá, 2001:81); tanto como su contrario, la ilimitación. Si Steyerl defiende que el momento actual se define por una falta de suelo, otros autores comenzando por Eugenio Trías - y llegando a otros de más actualidad como Serge Latouche - definen la actualidad como un momento en que la ilimitación ha desbordado el cerco de lo físico, con consecuencias graves en lo político, lo económico, lo social o lo ecológico, entre otros. Lo que parece que se destruye en la actualidad no son entonces los suelos, o las coordenadas gravitacionales, sino los límites en general.

Trías amplía el concepto sugerido por Steyerl definiendo que “tanto el vértigo de lo infinitamente grande, con la prospección de distancias inmensas que son genuinas excavaciones arqueológicas en la prehistoria del cosmos, como el vértigo del infinitamente pequeño, con el frenesí por descomponer las últimas macropartículas a través de potentísimos aceleradores” (Trías, 1985:168), son estrategias que dejan al ser humano con el rastro del límite que desaparece progresivamente.

Según el autor, la única manera de “elevarse de una existencia puramente animal (...) ser algo más que un sujeto determinado radicalmente por el entorno” (Trías, 1985: 178), es colocarse en el límite, como ser humano fronterizo.

El habitante del límite se halla con “un pie implantado en el mundo y otro pie avanzando hacia lo que trasciende y desborda”(Trías, 1985: 172), aceptando una forma de existencia “anfibia” (Trías, 1985: 172) que en palabras del autor, es la única manera de acercarse a la verdad.

En términos cinematográficos, el encuadre es esa delimitación, entorno, contorno, que determina radicalmente lo que ocurre dentro.

¹ La primera parte de esta cita se cita en el apéndice del primer capítulo “un problema geométrico”. Se ha procedido a repetir la primera parte porque ilustra la progresión y camino de esta investigación.

5.1 La destrucción del ego: sobre el poder del centro.

*Con el ojo como extensión de la mente y la mente divorciada del cuerpo,
y con el individuo convertido en el centro de su mundo,
siempre mirando, escaneando, nombrando y colonizando el mundo.
(Frances Dyson, 1998)²*

La région centrale (Michael Snow, 1971); *Modos de Mirar* (Ways of seeing, John Berger, 1972) Serie producida para la cadena BBC; *Rushmore* (Wes Anderson 1998) – frame extraído de “Wes Anderson Centered” realizado por Kogonada.

Como se encargará de desarrollar Jaques Aumont en su libro “El ojo interminable”, la delimitación tiene como motivo principal establecer y ensalzar un centro, que ocupa un lugar primordial, desde la separación de las artes bidimensionales de la arquitectura. El “poder del centro” es un tema ampliamente discutido en la estética y la historia del arte por ser el elemento que la delimitación jerarquiza como principal para evitar el contacto visual con los límites de la imagen. Para ello, el encuadre debe quedar como estructura subsidiaria, *Parerga* (Derridá, 2001: 64)³, y ello es sólo posible al distraer la atención de los bordes-segmentos que conforman el encuadre.

Si bien el libro más paradigmático sobre este problema compositivo es “El poder del centro” de Rudolf Arnheim (1984), no se puede comprender esta obra sin considerarla, en parte, como contestación a “Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual” de Meyer Shapiro, publicada originalmente en Polonia en 1966, durante el Segundo Coloquio Internacional de Semiótica.

La obra de Shapiro comienza con una afirmación de tremenda relevancia para el resumen de esta investigación, al expresar que si bien el *frame* se ha desarrollado a lo largo de la historia con innumerables formas y tamaños, es sin embargo una estructura “obviamente convencional, que no necesita estudiarse para comprender la imagen”(Shapiro, 1969: 223), problema que ya se ha visto reflejado en el primer capítulo.

El tono de Shapiro en esta afirmación es en cierta manera irónico, y de crítica a la poca atención que en ocasiones se ha mostrado al tema, por lo que le sirve de comienzo rotundo para establecer un estudio sobre la estructura rectangular, no sólo como el problema del marco o de la imagen bidimensional cinematográfica. Para ejemplificar este problema, expone su primer caso en relación a la hoja de papel en blanco, la cual se da por supuesto que debe ser “rectangular y lisa” (Shapiro, 1969: 223), un tema que retomará más tarde Peter Greenaway, como ya se ha visto⁴.

³ Término utilizado por Derridá en “La verdad en la pintura”. Derridá define *Parerga* como “lo que no pertenece intrínsecamente a la representación total del objeto como parte integrante sino solamente como aditivo exterior” (Derridá, 2001:64).

Ilustración en la primera página de “Modos de ver” (Berger, 2000); “Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige”, Alphonse Allais, 1883.

Trabajadores en el Louvre, Pierre Jahan, 1947.

"Flashback" Gilbert Garcin, 2001

"Alicia en el país de las maravillas", John Tenniel, (1820 – 1914)

Esta convención, es uno de los artefactos diseñados por el ser humano, que Shapiro data como origen en las piezas pulimentadas del Neolítico y la Edad de Bronce, y que cambia sustancialmente la relación que con anterioridad establecía el pintor prehistórico sobre los fondos irregulares e ilimitados de las cavernas que interactuaba – a través de accidentes e irregularidades geográficas - con lo representado.

Shapiro recuerda a su vez cómo las horizontales se establecen como ejes de estabilidad, y expone que “no se sabe cuando esta organización del campo visual fue introducida” (Shapiro, 1969: 224), aceptando unas coordenadas de gravitación preestablecidas por el propio formato, en relación a la propia posición del creador y del espectador. La representación siempre, en tanto intenta ser inteligible por el espectador, ha contenido implícitamente una inevitable referencia a la propia posición física del ser humano en el mundo. Es decir, se presuponen unas coordenadas gravitacionales al formato para que el espectador y el propio creador puedan establecer una relación comparativa con ella. Una relación histórica con la representación, que como ya se ha visto en relación a las vanguardias rusas, por ejemplo, se comienza a abandonar a partir del S.XX.

Sin prestar demasiada atención, las formas, ya incluso desde la infancia, en los dibujos realizados sobre estas hojas de papel, se aprenden a ajustar y adaptar a este rectángulo. Como también subraya Arnheim más tarde, “los cuatro bordes se ciñen a delimitar físicamente la hoja de papel; no tienen relación con su función perceptual como fondo” (Arnheim, 1984: 66).

Es importante subrayar que este particular uso del rectángulo en el aprendizaje del dibujo, es propia de la cultura occidental; algo que Shapiro intuye pero no aclara con rotundidad (Shapiro, 1969: 228), como si había hecho con anterioridad Sergei Eisenstein en su libro “La forma en el cine”, diferenciando entre la aproximación al dibujo como “dirección” o como “selección” (Eisenstein, 1999: 44), enfrentando el acto de dibujar como si de un director de cine se tratara, y desarrollado en profundidad en el capítulo primero de esta investigación.

Aunque Shapiro no establece la diferenciación que hace Eisenstein, pone de relevancia precisamente la libertad de los artistas para construir “desviaciones sobre lo que puede parecer inherente y a priori inmutable”⁵ (Shapiro, 1969: 229). Entre otras desviaciones, muchas de ellas de la misma naturaleza que las enumeradas

⁴ Ver capítulo uno.

⁵ Cita original: “They show the freedom of artists in arbitrarily constructing effective deviations from what might appear at first to be inherent and immutable *a priori* conditions of representation” (Shapiro, 1969: 229).

FIGURA 31
(Según Mondrian)

Ilustración en el libro "El poder del centro" de Rudolf Arnheim.

FIGURA 32
(Según Toulouse Lautrec)

Moonrise Kingdom (Wes Anderson, 2012), 2001: Odisea en el espacio (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968). Autor: Kogonada

"Dios Arquitecto creando el mundo" Biblia francesa S. XIII Biblioteca Nacional de Viena. "Nulla dies sine linea", Gabriel Rollenhagen, 1611.

en capítulos anteriores, Shapiro se interesa por las que convierten el límite en un elemento activo de la representación, y utiliza como ejemplo las composiciones que desplazan el elemento principal del centro predeterminado por el encuadre, y chocan o son seccionadas por el borde del encuadre.

Shapiro utiliza como obras paradigmáticas a Mondrian y Degas, además de referirse a ciertas trasgresiones del marco en la pintura medieval. Arnheim repetirá el caso de Mondrian y además estudiará otras composiciones de Toulouse Lautrec.

Según Arnheim es la aparición de la "implacabilidad fotográfica" (Arnheim, 1984: 69), o el "hacha de la lente" como dice años antes Eisenstein (Eisenstein, 1999: 44) - la que permite una nueva relación activa con los bordes del encuadre, aportando una nueva mirada a distintos pintores contemporáneos de éste aparato. Esta implacabilidad permite cercenar las figuras con los límites de la imagen, dando una sensación de continuidad en el espacio que se prolonga fuera de cuadro. Los encuentros de las figuras con los límites del encuadre en Arnheim son siempre un denotador de la ilimitación del espacio de visual. El autor comienza su capítulo "límites y marcos" afirmando que "el mundo visual es infinito" (Arnheim, 1984: 53), reflejo quizás, de una mentalidad que hoy en día, como dice Latouche, nos ha llevado al desborde y camino de la extinción.

Esta afirmación abre un debate primordial al entender el encuadre como un cerco que frena y contiene lo visual, o como el punto de contacto entre la limitación y la ilimitación: el encuadre como *delimitador*, como una estructura que soporta un centro o el encuadre como *límite*, en los términos de Trías -.

Arnheim continua su debate preguntándose cómo un mundo visual, que en sus palabras, se "resiste a las fronteras" (Arnheim, 1984:53), acepta sin embargo el establecimiento de centros, que generan una "maraña de fuerzas interactuantes" (Arnheim, 1984:53) y construyen y dictan la organización de los elementos de una composición.

El centro no es sólo un sistema de jerarquía, donde en las configuraciones espaciales establecidas desde el sistema medieval, permiten establecer una narrativa de poder - Dios en el centro -, sino un visión antropocéntrica del mundo - el ser humano en el centro del universo -.

Para Arnheim, este centro es aún más potente en el cine, un medio que denomina "de lo más egocéntrico" (Arnheim, 1984: 236), ya que considera que el centro en una pintura está establecido por "el cuadro mismo" (Arnheim, 1984: 236), mientras que el

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

es la misma fuerza central
que ha gobernado el cine.

de la pantalla enmarcada, está además conectado con el espectador inmóvil frente a la imagen en movimiento. Este centro en el espectador es de la misma naturaleza que el mencionado anteriormente en las investigaciones sobre Michael Snow, y que se muestra en *La región centrale* a través de la aparición intermitente de una enorme “x” entre toma y toma.

Finaliza Arnheim diciendo que “la exploración sensorial es un constante esfuerzo de expansión y conquista a partir del centro” (Arnheim, 1984: 237). De todas formas estas afirmaciones de Arnheim son discutibles, ambos centros, tanto en la pintura como en la cinematografía están establecidos por la misma relación entre el formato y la posición única de un espectador, sino totalmente inmóvil, prácticamente inmóvil. La pintura como ya se ha visto requiere de una posición perpendicular al lienzo para comprenderse, y solo en extraños casos como el citado “Los embajadores” de Holbein, se fuerza al espectador a un movimiento oblicuo o diferente. Por otro lado, si el argumento de Arnheim es el movimiento interno dentro del encuadre, es también difícil presuponer que una mirada no recorre una pintura, añadiéndole la condición temporal interna. Para que el supuesto de Arnheim fuera cierto, el espectador de la pintura no sólo tendría que estar perpendicular, sino fijar su mirada en un punto y permanecer con él en la vista fija. De no ser así, ambos casos, en lo que respecta a la experiencia visual, son bastante más semejantes de lo que Arnheim quiere reconocer, entendiendo que el centro se establece en el encuadre solo y cuando la cámara se para en un plano fijo, no durante las transiciones de movimiento de cámara, tales como un paneo.

La escasa proliferación de imágenes que no cumplen esta normativa es debido quizás a una reticencia a perder este lugar privilegiado en el universo, que de todas formas el ser humano ya ha perdido: “nuestra expulsión del centro del universo comenzó hace unos 400 años”⁶.

Jaques Aumont retoma las investigaciones de Arnheim, para establecer, a modo de crítica, una contestación a ciertos aspectos de su obra, diez años más tarde. Aumont, al contrario que Arnheim, afirma que la imagen “no es ilimitada (...) su carácter limitado define el dispositivo” (Aumont, 1992: 152) por lo que sus análisis sobre el marco y el encuadre se construyen desde el supuesto antagónico a Arnheim. Sin embargo, Aumont alaba el “dinamismo” de las teorías del historiador, especialmente cuando hace hincapié en las obras “excéntricas o descentradas” (Aumont, 1992: 157), y

Dos campanarios en Copenhague al atardecer J. Clausen Dahl, 1825; *El Eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962).

comparte la idea de composición en base a un “centrado/descentrado permanente (...) bajo la batuta de un centro absoluto” (Aumont, 1992: 164). Sin embargo Aumont, se preocupa por el exceso de esta norma que considera “abusiva e ideológicamente peligrosa” (Aumont, 1992: 165) y de la que se ha intentado escapar a partir del S.XX.

5.2 Desencuadres: vacío, mu, ma, qi.

Ciertos autores se han visto interesados precisamente en desplazar los centros gracias a una estrategia que se ha terminado denominando: desencuadre.

La máxima autoridad en teoría del *desencuadre* cinematográfico es sin duda Pascal Bonitzer, que acuña el término “Décadrage” en su primer artículo sobre el tema publicado en *Cahiers du Cinéma* en 1978. “Desencuadres”⁷ (2007) establece toda una teoría sobre las imágenes que huyen de este centro predeterminado por el rectángulo, y que dejan a la estructura del dispositivo como elemento subsidiario.

El desencuadre activa los bordes, como las mencionadas pinturas de Toulouse Lautrec: “es un operador teórico que señala implícitamente el valor discursivo del cuadro”⁸ (Aumont, 1992: 167), que pone de relevancia la existencia de la estructura base y dificulta la lectura de una configuración tridimensional necesaria para disuadir al espectador de “evaluar la imagen como un espacio plano” (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997: 61).

Aumont, que basa sus teorías tanto en Arnheim como en Bonitzer, recuerda que tantos años de costumbre visual jerarquizada en un centro, hacen del desencuadre una operación que se percibe como “anomalía, potencialmente irritante” (Aumont, 1992: 168) que presenta de manera aún más incómoda en la imagen cinematográfica porque el espectador asume que el movimiento de la cámara le va a permitir continuar hacia un plano centrado. Por ello, la mayoría de los casos en los que este desencuadre es más efectivo, se produce en películas donde el director escoge presentar composiciones con un encuadre fijo de cámara, donde un pequeño movimiento de la misma podría resolver la composición en una manera ortodoxa centrada, y sin embargo, se sostiene y resiste, en este desplazamiento del sujeto principal en los límites.

Algunos de los casos más conocidos de esta manera de componer, que marca el

⁷ El término original es “décadrages”.

⁸ Posiblemente la utilización de la palabra cuadro en esta frase venga de la traducción del francés donde la palabra “cadre” se utiliza indistintamente para la pintura con marco, la fotografía y el encuadre cinematográfico.

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998), *La Pasión de Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, Carl T. Dreyer, 1928); *La Noche* (La Notte, Michelangelo Antonioni, 1961); *Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, Carl T. Dreyer, 1928);

camino hacia un cine que niega su relación con una visión antropocéntrica, son Carl Theodor Dreyer y Michelangelo Antonioni en Europa, y Yasujiro Ozu en Japón.

Si bien tanto Shapiro como Arnheim, y más tarde Aumont, establecen precedentes en la pintura de Degas o Toulouse-Lautrec, lo que hace significativamente diferentes las obras de estos cineastas, es no solo establecer las figuras principales en contacto con los bordes de la imagen, sino su relación de compensación con grandes masas vacías o neutras en el resto del campo visual, evitando así la comunicación con otros centros y recibiendo su forma “del desierto al que se oponen” (Calvino, 1997: 33).

Bonitzer hace hincapié precisamente en este vacío en la imagen, que denomina una “dimensión inédita en occidente” (Bonitzer, 2007: 69) y supone un “nuevo modelo de sujeto, de conciencia, a partir de su vaciamiento, de su inversión” (Bonitzer, 2007: 69). Sin embargo, Bonitzer tiene una visión todavía occidentalizada de esta nueva manera de componer, relacionándola con síntomas psicológicos de desafecto – postura que defendía a su vez Meyer Shapiro⁹ - y definiéndola como una representación de una “realidad vacía de significación plena y que remite expresamente a una ausencia enigmática” (Bonitzer, 2007: 69). El arte del desencuadre, en sus palabras, “mutila y vomita los cuerpos fuera del cuadro, y focaliza sobre las zonas muertas, vacías, estériles del decorado (...) la expulsión de lo vivo” (Bonitzer, 2007: 86).

Para comprender bien las palabras de Bonitzer hay que empezar por matizar su enunciado de que el vacío es una dimensión desconocida en Occidente. El vacío se puede considerar precisamente la dimensión que ejemplifica la concepción del espacio en Occidente: un espacio entendido como ausencia o contra-molde de las figuras y los objetos, el fondo de lo representado, al menos desde Newton hasta Einstein, pero que de alguna manera perdura aún hoy en día. Lo que es más preciso como definición es establecer que el espacio desprovisto de figuración es una dimensión hasta entonces desatendida en Occidente, el espacio como propiedad activa, con entidad en sí mismo. Se ha visto cómo en numerosas ocasiones los autores, tanto teóricos como los propios cineastas, vuelven su mirada a las tradiciones orientales, en concreto China y Japón, para intentar desembarazarse de las tradiciones propias de su cultura, así como en muchos casos Oriente mira a Occidente con el mismo propósito. Eisenstein llega a decir que todo lo que se tiene que saber de

Toda ciudad recibe su nombre del desierto al que se opone: la masa vacía y neutra.

⁹ Shapiro expone que la tendencia a composiciones descentradas es más frecuente en niños con estrés emocional. Cita original: “The tendency to favor an off-center position has been noticed in the drawings of emotionally disturbed children” (Shapiro, 2009: 230).

Obras de Katsushika Hokusai. Periodo Edo. Japón.

Tumba de Yasujiro Ozu con el símbolo de “Mu” como único epitafio (Fotografía de Jérémie Souteyrat); Sarcófago Ludovisi (Siglo III) tratado con la técnica de Horror Vacui

Ida. Pawel Pawlikowski (2013); Cuentos de Tokio (Tokyo Monogatari, Yasujiro Ozu, 1953)

composición está en *100 vistas del monte Fuji* de Katsushika Hokusai. La investigadora Kathe Geist, a propósito de las películas de Yasujiro Ozu, recuerda que “la Naturaleza contiene una gran cantidad de *vacante*”¹⁰ así como de espacios no visibles, y aparentemente los pintores tradicionales no sentían ninguna necesidad de poner al descubierto o llenar este espacio cuando lo representaban en dos dimensiones”¹¹ (Geist, 1994: 285), por oposición a prácticamente toda la historia de la representación en Occidente. La tradición Taoísta y Budista de China y Japón tiene un amplio espectro de denominaciones para reflexionar sobre los diferentes estadios y naturalezas del *espacio percibido*.

A diferencia de la visión antropocéntrica de Occidente, el ser humano, en la tradición oriental, es entendido como un elemento más, insertado en la naturaleza, por lo que es lógico que su relación con el contexto, el entorno o territorio, entre otros, sea de diálogo y no de sustracción o mero soporte, y no ocupe el centro de la composición con un tamaño privilegiado. *Mu*, el espacio *vacío* en China, es “celebrado” (Geist, 1994: 284), implica que “el espacio *vacío* contribuye activamente a la composición” (Geist, 1994: 287)¹² y es usado en pintura tradicional para sugerir un mundo más allá de lo que el pintor muestra, que François Jullien – a raíz de revisar las obras del pintor Fang Xun (1736 -1799) -, describe como la representación en su totalidad, liberada de un “estancamiento individual” (Jullien, 2008:127), que de no ser así, retiene la representación en lo anecdótico y particular, ya que no preserva “lo invisible en el seno de lo visible” (Jullien, 2008:127).

Las enormes superficies neutras, ya sean de los cielos neutros de Ozu y Antonioni, o de las paredes neutras de Dreyer, o más tarde las superficies nevadas de *Ida* de Pawel Pawlikowski (2013), no son espacios con vocación de vacío, como se ha denominado en innumerables ocasiones a ciertos planos de Antonioni, sino que representan una relación activa entre las figuras y su territorio circundante, siendo ambos protagonistas absolutos de la composición.

Esta manera de celebrar el espacio se puede entender a través de una famosa anécdota que el escultor Eduardo Chillida rememora sobre un encuentro con Alberto Giacometti. Chillida pregunta en una ocasión al escultor suizo: “Alberto ¿Por qué haces cosas tan pequeñas?”, a lo que Giacometti responde: “para que el espacio se

10 N. T se ha traducido de manera casi literal la palabra “Vacant” por “Vacante” ya que enriquece el posible sentido que se quiere ilustrar del vacío como espacio activo aunque no contenga materia.

11 Cita original: “Nature contains a lot of vacant as well as unseen spaces, and traditional painters apparently felt no need to either lay bare or fill up this space when rendering it two-dimensionally”

12 Cita original: “The “*Mu*” concept implies that empty space contributes actively to a composition, and in traditional painting the empty space is used to suggest a world lying beyond what a painter show us” (Geist, 1994: 287).

Una noche en la Ópera (Night at the opera, Hermanos Marx, 1935)

Retrato de Alfred Hitchcock, retrato de François Truffaut y retrato de Steven Spielberg.

agrande" (Chillida, 2003: 55).

Como las figuras minúsculas de Giacometti, que caben en su bolsillo, esta relación ser humano/territorio participa de un necesario cambio de escala donde el cuerpo – el actor - ya no es el primer plano esencial de la narrativa cinematográfica – hay que recordar que el primer plano se considera la gran aportación de la imagen cinematográfica -, y se relaciona con el espacio, en este caso, “desertizado” (Didi-Huberman, 2001: 9)¹³ o liberado de figuración, “despoblado” (Didi-Huberman, 2001: 9). Gilles Deleuze – de nuevo a colación de la obra de Antonioni y Ozu - ya advierte que “si en una imagen vemos muy pocas cosas es porque no sabemos leerla bien, y evaluamos con la misma incorrección la *rarefacción* como la *saturación* (Deleuze, 1986[II]: 28)¹⁴, e invita a distinguir entre “legible” y “visible” (Deleuze, 1986[II]: 28), con una forma que recuerda a su vez a la distinción que realiza Didi-Huberman cuando separa el “espacio visible y el lugar visual”¹⁵ (Didi-Huberman, 2001: 58).

François Jullien defiende la necesidad de la falta para que “lo pleno pueda desarrollar su pleno efecto” (Jullien, 2008:124) y defiende la necesidad de un “espaciamento” (Jullien, 2008:125) que no obture la representación y asegure de esa manera la comunicación, el tránsito:

“resulta difícil en ausencia de espaciamento-comunicación (circulación), desplegar un paisaje” (Fang Xun).¹⁶

Kosme de Barañano también trabaja sobre este concepto de *espaciamento*, a través de una reflexión que precisamente parte de una revisión del término encuadrar. En su escritos “El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del S.XX”, invita a la utilización del verbo “espaciar” – *Das Raumen* -, como alternativa a “encuadrar” – *Einraumen*¹⁷ -: “el espaciar aporta lo libre, lo abierto para un establecerse y un morar del ser humano. Espaciar pensado en su sentido propio, es la creación de lugares libres (...) En el espaciar habla y se oculta a la vez un suceder” (Barañano, 1992: 55). Lo abierto está además en el corazón mismo de la filosofía de Bergson, como origen

Encuadrar o espaciar: lo abierto.

¹³ “Cetta fable commence avec un lieu déserté (...) c’est un séjour où des corps vont cherchant son dépeuplé, Assez vaste pour permettre de chercher en vain (...) Notre perssonage secondaire sera un arpenteur du lieu, un homme qui marche, il marche sans fin” (Didi-Huberman, 2001: 9).

¹⁴ Se recomienda leer al completo el análisis de François Jullien sobre el problema de la saturación en la representación, que se encuentra en el capítulo “Vacío y Plenitud” (Jullien, 2008:123-144).

¹⁵ Los términos utilizados son de Didi-Huberman. “*l’espace visible*” y “*lieu visuel*”. En el contexto en el que Didi-Huberman los utiliza es para explicar, según los experimentos de la Gestalt, que “*el ojo no es más que la interface entre el espacio visible y el lugar visual*”. Estos términos se han extrapolado a dos posibles entendimientos o acercamientos a una configuración espacial de la imagen.

¹⁶ En referencia en (Jullien, 2008:126).

¹⁷ Barañano reflexiona sobre los términos *Das Raumen* y *Einraumen* utilizado en la obra de Martin Heidegger.

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

de toda investigación visual: Bergson es conocido como refutador de las “naturalezas homogéneas y absolutas” que tienen que ver con el “espacio” y el “tiempo”.

Sus preguntas abren camino a la continuidad, a la reciprocidad, a lo relacional y critican abiertamente las *divisiones* y las *delimitaciones* que se imponen artificialmente a lo largo de la historia para la comprensión y la diferenciación de la materia.¹⁸ Bergson se pregunta de donde proviene “la irresistible tendencia a constituir un universo material discontinuo, con cuerpos de aristas bien recortadas” - recortadas, aclara, “artificialmente” (Bergson, 2010: 220) -, lo que llega a denominar una “operación grosera” (Bergson, 2010: 221), una *parcelación* que se efectúa para socorrer “las exigencias de la vida práctica” (Bergson, 2010: 206).

François Jullien se remite a las enseñanzas de Laozi para profundizar en esta visión del espacio activo negativo, que en la China tradicional estaba ya vigente. Laozi expone que el *vacío* no está “aplastado”; es “como un fuelle”, relacionado con la respiración y no con la relación forma-materia. Jullien recuerda que para los chinos la materia es este “hálito –energía” (Qi), que “exhala”, pero que “cuanto más se habla, menos se sabe” (Jullien, 2008: 208) de él.

Qi: un espacio que exhala.

Quizás en esta diferencia se encuentra la clave de lo que podría entenderse como una comprensión incompleta sobre el cine Antonioni, y que posiblemente es el detonante de las incansables polémicas sobre su incomunicación.

El propio Bonitzer persiste en la afirmación de que “el objeto del cine de Antonioni es llegar a lo no figurativo, a través de una aventura cuyo término es el eclipse del rostro, el *borramiento* de los personajes (Bonitzer, 1978)¹⁹. Siguiendo la trayectoria que realiza el autor al final de su vida hacia la pintura abstracta, esta afirmación se puede considerar acertada; sin embargo, en el caso de sus películas, haciendo especial hincapié en su trilogía *La Aventura*, *La Noche* y *El Eclipse*, la intención no parece en ningún caso lograr “el plano vacío, el plano deshabitado” (Bonitzer, 1978)²⁰, sino establecer una nueva relación de escala en la relación *ser humano-espacio circundante* (Mu), donde el encuadre sea un *espaci*ar y no una estructura destinada a ser forzosamente “amueblada” (Barañano, 1992: 63) y saturada.

Esta diferenciación entre *espaci*ar y *amuebl*ar es particularmente evidente en la obra

¹⁸ En referencia al problema del “pensamiento binario”, Bergson es particularmente “feroz”, asociando constantemente el problema del “dualismo” a la “vulgaridad” y al “error”.

¹⁹ En referencia en (Deleuze[II], 1984: 173)

²⁰ En referencia en (Deleuze[II], 1984: 173)

Blow-up (Michelangelo Antonioni, 1966), *El eclipse* (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962); *El desierto rojo* (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964);

El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962); *El desierto rojo* (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964).

Entrevista con Antonioni "Maurizio Constanzo Show" (Diciembre, 1985)

del cineasta italiano. Los personajes principales de Antonioni son presentados con frecuencia en interiores repletos de muebles y objetos, que obstaculizan la vida de sus habitantes y donde los personajes principales se sienten visiblemente incómodos e inadaptados. Antonioni representa este desasosiego a la saturación, a través de encuadres repletos de información donde los cuerpos aparecen siempre encajonados de manera forzada en puertas y ventanas, entre libros, lámparas o mesas.²¹

Para los exteriores, sin embargo, utiliza planos mucho más abiertos –algo frecuente en la representación del paisaje –, pero al que además añade, como idiosincrasia propia del autor, la lejanía de la cámara, que multiplica la diferencia de escala entre los personajes y el resto del encuadre. A menudo, con la misma neutralidad de las paredes grises de Dreyer en *Juana de Arco*, Antonioni enfrenta a sus personajes en el exterior, con masas que se homogeneizan, bien por la profundidad de campo que convierte la profundidad de la pantalla en superficie plana desenfocada o bien por la simplificación de información - cielos neutros o paredes -.

Antonioni siempre se mostró reticente a definiciones de su obra tales como la de Bonitzer, recordado en una entrevista para la televisión italiana en el programa "Maurizio Constanzo Show" (Diciembre, 1985):

Siempre he llevado la incomunicabilidad a mi alrededor.
¡Siempre!. Nadie se pregunta si esto es cierto, que esta
incomunicabilidad existe. Y todos los que han hablado de mi me
la han atribuido. Eso significa que la he comunicado. Así que yo
no soy comunicativo (Antonioni, 1985).

Antonioni añade en la misma entrevista que el silencio no es incomunicación, así como no es verdadero que sepamos más de un personaje por enfocar la cámara a su rostro, ni que se comprenda más a través de la información descriptiva o evidente.

Quizás a esto se refiere Jullien cuando recuerda que cuanto más se habla del espacio, menos se sabe de él. El encuadre de Antonioni no pretende acceder a lo no figurativo, sino establecer que cuanto más se *amuebla* el espacio, más se oculta su verdadera naturaleza, y por tanto menos se comprende, menos respira, menos exhala.

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

La Pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc, Carl T. Dreyer, 1928); *Una mujer casada* (Une femme mariée, Jean Luc Godard, 1964); *L'atallante* (Jean Vigo, 1934).

Por otro lado, “China no separa lo visible de lo invisible (...)por el contrario centra toda su atención en el estadio intermedio, estadio de lo ‘fino’ y lo ‘sutil’(...) la transición es lo que prevalece” (Jullien, 2004: 98).

“El *Ma* subraya: la *forma* es *vacío* y el *vacío* es *forma*”
(Giannopoulou, 2016: 260)

Ma: el espacio
como transición.

Este concepto de transición es denominado en China el “*Ma*”, que se atribuye al espacio y tiempo “entendidos como intervalos relativos co-dependientes”, y no como medidas fijas que puedan ser controladas (Geist, 1994: 284)²². Una concepción del espacio como intervalo que es también utilizada para describir los encuadres de Antonioni en “Architetture della visione” (1986), donde los autores Perella y Manzini, denominan estos encuadres “sistema de esperas” (Perella, Manzini, 1986: 42) (*Ma*):

a menudo hay *en el vacío una escala indeterminada* que *se define tan solo con la entrada en escena del personaje*, y en ella se produce, evidentemente con referencia al parámetro de la figura humana, una toma de conciencia de la verdadera escala de un encuadre²³ (Perella, Manzini, 1986: 42).

Perella y Manzini comprenden acertadamente que los aparentes planos des poblados de Antonioni son una sutil pausa visual que no tiene sentido sino es siempre sucedida por la entrada del personaje que completa el discurso visual, sin haber movido la cámara ni modificado el plano.

Debido a esta incompreensión del concepto de “sistema de esperas”, en la mayoría de las ocasiones en las que se capturan *frames* para ilustrar el cine del autor italiano, es significativo comprobar que se escogen los encuadres antes de que aparezca el personaje, dejando incompleto el discurso de la escena. Es aún más sorprendente, que los propios Perella y Manzini abordan esta problemática, precisamente escogiendo estos encuadres des poblados, segundos antes de la aparición del personaje.

Otra manera de trabajar el encuadre como intervalo la establece el cineasta Yasujiro Ozu, al utilizar planos independientes entre toma y toma a modo de *intermezzo*

²² Cita original: “The Taoist and Buddhist traditions of China and Japan saw the human being as merely an element in nature; they celebrated the void (Mu) and tended to see space and time as relatives and interdependent intervals (Ma) rather than fixed measurements that could be pinned down and controlled”

²³ El texto remite a un análisis de Noël Burch sobre *La Noche* (La Notte, Michelangelo Antonioni, 1961). El énfasis es de la autora.

Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc, Carl T. Dreyer, 1928)

Ida (Pawel Pawlikowski, 2013)

entre escenas principales, que Noël Burch denomina “pillow shots”²⁴, como se ha desarrollado con anterioridad. El intervalo como toma independiente, entre escena y escena, se diferencia del caso de Antonioni o Dreyer donde el intervalo existe dentro de la propia toma única.

Lo que se muestra en el tipo de encuadre de Antonioni y Dreyer no es solo la “desuniversalización y descentramiento del modelo” (Brea, 2005: 11), afianzado desde los tiempos de Alberti, sino una celebración del espacio vacante de figuración, espaciado (Mu), y una conversión del plano fijo, en un intervalo en sí mismo (Ma), gracias al diálogo con el espacio vacante, sin necesidad de movimiento en la cámara. A través de esta vacante, se consigue desplazar la mirada hacia los límites del encuadre, que se vuelven operadores activos –*Parergon* (Derridá, 2001: 65)²⁵ – La estructura ya no es marginal ni subsidiaria, sino que “afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, abordó” (Derridá, 2001: 65).

En la misma línea de trabajo, aparece en la actualidad *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013). *Ida* adquiere gran importancia ya que las grandes aportaciones a este nuevo concepto de encuadre realizadas por Ozu, Dreyer o Antonioni, se veían amenazadas por una recuperación de una “aplastante mayoría de planos centrados - es decir, que no utilizan, o casi, los bordes del encuadre”²⁶ (Aumont, 1997: 92). Tanto Jaques Aumont como David Bordwell se preocupan de que en la actualidad la industria cinematográfica de Hollywood ha recuperado esta clásica tradición de cánones clásicos de composición, que Bordwell define como la recuperación de un cine “predominantemente antropocéntrico” (Bordwell, 1997: 61) y que está sometido a las necesidades de la narrativa en la línea de lo que Greenaway define como la tiranía del texto y la tiranía de los actores en su “Manifiesto para militantes del cine” (2003)²⁷. El propio Bordwell se pregunta cómo es posible que ni en las películas más arriesgadas e independientes del cine norteamericano hayan influido los avances que ya se habían conseguido en el cine europeo, citando precisamente como ejemplo a autores como Dreyer, Mizoguchi o Godard, entre otros.

El caso de
Ida de Pawel
Pawlikowski

²⁴ Ver capítulo tres de la presente investigación.

²⁵ “que se ubica contra, al lado y además del Ergon, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, abordó. Es en un primer abordaje, el a-bordo” (Derridá, 2001: 65).

²⁶ Se ha sustituido la palabra “marco” de la traducción original, por la palabra “encuadre”, ya que al estar Aumont hablando de la imagen cinematográfica, parecía más pertinente.

²⁷ Ver capítulo uno de la presente investigación.

Ida (Pawel Pawlikowski, 2013)

Ida es también una producción que coexiste con este panorama de cine ortodoxo norteamericano²⁸, que se resiste, en palabras de su director, a utilizar un lenguaje plagado de “viejos hábitos”²⁹ (Pawlikowski, 2014).

Pawel Pawlikowski es un director de cine, de nacionalidad polaca y criado en Reino Unido, por lo que su sensación de *apátrida* es sintomática de la temática del film así como del uso de su manera de encuadrar: “me siento vagamente británico. He vivido en Alemania, Italia, mi mujer era Rusa (...) Así que parece que me gusta estar en el margen, en todos los sentidos, incluso filmando”³⁰ (Pawlikowski, 2012).

Pawlikowski expresa como su intención con esta película, muy alejada del resto de su producción, es precisamente ir en contra del cine contemporáneo y sus normas:

La mayoría de las películas que veo me dejan indiferente³¹. ¿Por qué mueven la cámara? ¿Por qué está centrado? ¿Por qué hay un primer plano? ¿Por qué el diálogo tiene que explicarlo todo? ¿Por qué las personas explican lo que piensan y sienten a través del diálogo? (Pawlikowski, 2015)³².

Además de compartir las preguntas que se hacía Antonioni, el film del director polaco, recupera también los valores del espacio-tiempo del encuadre fijo – la *imagen-tiempo* sobre la *imagen-movimiento* en términos de Gilles Deleuze, presentando una película con vocación de ser fotografía - *still-frame* -, en un momento en el que la velocidad – en términos de Paul Valéry - prima hasta el límite de lo ininteligible. De modo similar a los encuadres de Antonioni y Ozu, el espacio se actualiza, comunica y activa a través de los paseos de los personajes entre el espacio visible y los bordes del encuadre, que se sostienen en largas secuencias de planos fijos.

La película de Pawlikowski, se opone al centro, está rodada en los límites y las

28 El film es galardonado con un Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 2014, premios paradigmáticos de la industria de Hollywood.

29 Cita original: “It was a way of purifying, getting rid of habits, and doing something really simply (...) But staying away from the kind of cinema rhetoric that I’m finding myself more and more impatient with” (Pawlikowski, 2014).

30 Cita original: “I feel vaguely British. I’ve lived in Germany, Italy, my wife was Russian. [...] So I seem to like being on the margin, in every way, even filming. Of course in cinema, which makes a lot of noise and is expensive, it’s tricky to be on the margins” (Pawlikowski, 2012).

31 N. T la frase original utilizada por Pawlikowski es “wash off me like water off a duck’s back” que es argot anglosajón para explicar como algo te deja indiferente. Se ha optado por traducir el significado y no la literalidad de la frase que no tendría un sentido claro en castellano.

32 Cita Original: “In a way, [“Ida”] was a reaction to contemporary cinema. Most of the films I watch just wash off me like water off a duck’s back. “Why do they move the camera? Why is it centered? Why is there a close-up? Why does the dialogue have to explain everything? Why do people explain what they think and what they feel always in dialogue?”

Ida (Pawel Pawlikowski, 2013)

esquinas, y respira (Qi) a través de una enorme cantidad de superficie conseguida con la descentralización de los personajes y los motivos principales, así como por la multiplicación exponencial de la escala entre el espacio en la composición y el tamaño de los personajes.

Los personajes de *Ida* se ven expuestos a un diálogo constante con el territorio que les rodea, a través de focales cortas colocadas a distancias considerables, de la misma manera que en las obras de Antonioni. El mismo Pawlikowski remarca esta necesidad de revertir el modelo antropocéntrico definiendo a su personaje principal, Ida, como un personaje que “no siente que ella misma sea el centro del universo” (Pawlikowski, 2015 [II]), y por tanto tampoco ocupa el centro de la imagen.

Además de romper el modelo de centrado estandarizado, el film se hace también particularmente famoso por recuperar un formato utilizado en los comienzos tanto del cine como de la televisión que parecía ya desaparecido: el 1.33:1.

El hecho de que *Ida* parezca un manifiesto de los límites de la imagen, se deba quizás en cierta manera a una decisión del director de modificar el ángulo de cámara, que parece que ocurre ya comenzado el rodaje, según Pawlikowski explica:

Estaba aburrido con el uso del encuadre panorámico, así que le pedí al operador de cámara que elevara el ángulo sólo para ver que nos daba, y me pareció interesante. Había algo *desesperado* en los personajes con todo ese cielo por encima de ellos. Normalmente la gente se pierde de horizontalmente en los paisajes, pero aquí se perdían verticalmente”³³ (Pawlikowski, 2014).

El director reconoce que en un primer momento utilizó el recurso sin intencionalidad clara, solo para hacerlo más interesante; y sin embargo pronto comenzó a sugerir algo más: “Ese formato 4:3, con ese paisaje formaba una especie de *vértigo*, con esos personajes perdidos en la parte baja del cuadro” (Pawlikowski, 2014[II]).

³³ Cita original: “I was sort of bored with the framing of it in a wide shot, so I asked the cameraman to tilt up just to see what it would give us, and it looked interesting. There was something forlorn about the characters with all that sky above them. Usually people get lost horizontally in landscapes, but here they look lost vertically”

Ida (Pawel Pawlikowski, 2013)

Ida (Pawel Pawlikowski, 2013)

La tendencia a la verticalidad en este film bien puede ilustrar las inquietudes que Sergei Eisenstein presentaba en su defensa del “Dinamic Square”³⁴, y trae a su contemporaneidad el *vértigo* y el *desarraigo* desarrollado anteriormente en base a las reflexiones de Hyto Steyerl³⁵.

El cuerpo,
un horos de
resistencia
frente a la
ingravidez.

Los personajes de *Ida* se pegan al suelo, como si lo reclamaran en un momento en el que se desvanece la estabilidad y los límites físicos. Los cuerpos son el punto de ancla necesario para que la amenaza de la ilimitación no desborde el encuadre, como un *Horos* de resistencia frente a la pérdida de límites y referentes. No se muestran los suelos, pero están implícitos en los pequeños cuerpos aferrados a la horizontal del encuadre que reclaman - desde una aparente fragilidad por su tamaño cercano a la miniatura - una gravedad cada vez más inconsistente, reminiscencia de una inestabilidad propia del momento actual.

En una paradigmática escena en un coche, mientras Ida viaja con su tía, la protagonista permanece en el límite del encuadre, saliendo y entrando, con la mitad del rostro, en el campo de visión, nunca dentro y nunca fuera del todo, siempre definido por su falta – *parergon* -. Toda la escena se sostiene chocando con el segmento izquierdo del encuadre que se convierte en el protagonista del espacio, “el espacio como rumor de límites (Barañano, 1992: 33), que se tensa y se destensa generando una “*inquietante extrañeza* (...) amenaza por la ausencia” (Didi-Huberman, 2010: 161): sostenida en el umbral, amenazada pero no ausente; ni dentro ni fuera; rebotando suavemente una y otra vez, sin dejar a la mirada descanso.

Didi-Huberman considera que esta desorientación se manifiesta a través de un “límite que se borra o vacila” (Didi-Huberman, 2010: 162). El límite de *Ida* está en constante aproximación y alejamiento de la propia condición de límite, a través de un cuerpo que choca con su propia limitación y justificado por su propia falta, un cuerpo *potencial*: “Ser potencial significa ‘ser la propia falta’, estar en relación con la propia incapacidad” (Agamben, 1999: 182)³⁶; una experiencia que se da en relación con un límite activo, donde su realidad es su propia impotencialidad de ser, su incapacidad de completarse, ya que en “su fuga es su realidad y existencia como tal” (Trías, 1985: 168).

34 Referencia al capítulo “Un problema geométrico” de la presente investigación.

35 Referencia al capítulo “In free fall” de la presente investigación.

36 Cita original: “To be potential means “to be one’s own lack”, to be in relation to one’s own incapacity” (Agamben, 1999: 182)

Limite (Mário Peixoto, 1931)

5.3 Visión al límite: La obra única de Mário Peixoto como propuesta para un nuevo paradigma visual como estrategia contra la limitación y la ilimitación.

Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio
(Robert Bresson, 1975: 33)³⁷

Si se acepta como tesis la propuesta de un nuevo paradigma visual basado en poner de relevancia el estado de *potencia* de la imagen, que se muestra en los límites de la imagen y que sirve como para debatir el problema de la ilimitación en la actualidad y poner de relevancia la estrecha relación entre el encuadre y la construcción del pensamiento, no se puede encontrar un caso de estudio más adecuado que *Limite* (Mário Peixoto, 1932).

Limite es la obra única del director brasileño Mário Peixoto. Realizada en 1929, se encuentra hoy en día aún a debate por su singularidad dentro del propio contexto de cine que se estaba realizando en los años 30 en Brasil.

El film se presenta en 1931 durante un momento particular de transición en la cultura brasileña en general, y en la industria cinematográfica en particular, que pueden arrojar ciertas claves para comprender la escasa acogida que tuvo la película en su tiempo.

Peixoto pertenece, en concreto, a una minoría de clase social privilegiada entre los cineastas brasileños, que le había permitido salir en edad temprana de Brasil para estudiar en Europa y por tanto, tomar contacto con las vanguardias artísticas de la cinematografía europea.

El autor brasileño viaja en dos ocasiones a Londres, la primera en 1927, y posteriormente un viaje más extenso entre Londres y París en 1929³⁸.

Las influencias que se le atribuyen a *Limite* gracias al contacto con las vanguardias del momento en Europa van desde Abel Gance, Sergei Eisenstein, F.W. Murnau, Carl.T.Dreyer³⁹.

Limite en contexto: el Brasil de los años veinte y treinta, y la revisión por parte del Cinema Novo de los años sesenta.

³⁷ Cita original: "Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui ce qui se communique par l'immobilité et le silence." (Bresson, 1975: 33)

³⁸ En 1929 Alberto Cavalcanti también residía en París pero se desconocen datos de que pudieran establecer allí un contacto directo.

³⁹ La relación con la obra de Dreyer, en especial *La Pasión de Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928) además de ser formalmente evidente, aparece descrita por Octavio de Faria en un artículo escrito a raíz de la presentación oficial de la película en 1931. Debido a que en este momento le unía ya una estrecha amistad con Peixoto, es por tanto sensato asumir que el

Finis Terrae (Jean Epstein, 1929), *Limite* (Mário Peixoto, 1931)

Finis Terrae (Jean Epstein, 1929), *Limite* (Mário Peixoto, 1931)

Limite (Mário Peixoto, 1931) , Ejemplar de "VU" .Fotografía de André Kertész que dio lugar a "Límite", *Limite* (Mário Peixoto, 1931)

Como recuerda William M. Drew⁴⁰, aunque Peixoto nunca hiciera explícita su lealtad a una corriente artística particular, es cierto que comparte cuestiones técnicas y formales con las corrientes de vanguardia europeas que investigaban sobre el *lenguaje visual puro* (Drew, 2006: 66).

En concreto es reseñable la semejanza con obras previas de Epstein, en especial con *Finis Terrae* (1929), presentada en París el mismo año en el que Peixoto residía en dicha ciudad,⁴¹ y la cual comparte tanto cuestiones de composición - extrañas para la época -, como cuestiones de temática, como puede ser los esfuerzos del ser humano por mantener el control cuando se ve enfrentado a una indiferente y poderosa naturaleza, en este caso, el océano.

Lo que si hace explícito el propio autor brasileño es que durante su estancia en París, queda impresionado por una fotografía de André Kertész que figuraba como portada de la revista "Vu". La fotografía representaba una mujer con las manos esposadas que, en palabras de Peixoto, le provoca una sensación de "extrema limitación" (Avellar, 2008: 46), y en ese mismo instante, decide que el título de su película tiene que ser inevitablemente *Limite*.

A su regreso de París en 1929, presenta el guión a Adhemar Gonzaga, al que interroga, en un primer momento, con la posibilidad de que le pueda interesar dirigir su película. La propuesta de Peixoto aparece en un momento crítico de cambio. Brasil se encuentra en un proceso interno de desarrollo de una identidad nacional, promovido, entre otras muchas cuestiones, por el famoso manifiesto de Oswald de Andrade, "Manifiesto Antropófago", publicado en 1928, que recogía un sentimiento de creación de la identidad brasileña a través, precisamente de la metáfora de la ingesta de la cultura europea, con un claro sentimiento de venganza.⁴²

Por otro lado, en la escena cinematográfica, hasta entonces desprovista de una productora potente que pudiera reflejar una verdadera concepción de industria se creaba de la mano de Adhemar Gonzaga la productora *Cinédia*.

texto pudiera ser consensuado o al menos aprobado por el propio Peixoto, por lo que se puede establecer que esta relación es una de las que el autor consideraba oficiales, así como la de *Finis Terrae* (Epstein, 1929).

⁴⁰ William M.Drew expone que no se puede conocer hasta que punto estas obras influirán directamente en la obra de Mário Peixoto, pero que "ya que pasó tiempo en Inglaterra y Francia, indudablemente asimiló técnicas que vio en el cine europeo de 1920" (Drew, 2006: 67).

⁴¹ *Finis Terrae* se estrena en abril de 1929 y Mário Peixoto no regresa a Brasil hasta Octubre de 1929 por lo que es probable que pudiera ver alguna de las proyecciones de esta película. Además de tener ciertas relaciones de temática con *Limite*, es casi más significativo que el título de su segunda película – jamás realizada – *Onda Terra Acaba* es prácticamente sinónimo de la película de Epstein. Esta asociación es ya mencionada por Octavio de Faria en un artículo que data de 1931, año de estreno de la película. Se puede encontrar citado casi íntegro en *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Rocha, 2003: 59-64)

⁴² Extracto del Manifiesto Antropófago publicado originalmente en Revista de Antropofagia, Año 1, No .1, mayo 1928 : "Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando, porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí."

Manifesto Antropófago publicado originalmente en Revista de Antropofagia, Año 1, No. 1, mayo 1928

Cinédia es concebida para convertirse en competencia de las grandes productoras de Hollywood y del cine Europeo, bajo la premisa defendida por su creador de “edificar un verdadero cine brasileño” (Gonzaga, 1930), en la línea de pensamiento imperante en la época.

Gonzaga recoge en parte ese espíritu de creación de una identidad brasileña autónoma, pero no parece apostar por propuestas como la de Peixoto, que bien podrían representar el espíritu descrito por Oswald de Andrade, siendo, en este caso, un autor, que habiendo asimilado las vanguardias europeas, vuelve a Brasil para convertir esa herencia cultural en un film específicamente brasileño.

Sin embargo, autores como Peixoto con clara influencia de las vanguardias europeas en sus propuestas - como pudo ser también el caso de Alberto Cavalcanti (Rocha, 2004: 363)⁴³ que comparte aspectos biográficos con Peixoto como la situación privilegiada y los viajes a Europa -, se encuentran en una posición ambivalente que no termina de encajar con los planes de futuro que Gonzaga tenía para el cine brasileño⁴⁴, debido a su carácter experimental y lo que más tarde se identificó con una marcada línea intelectual – premisa discutible, revisada hoy con cierta distancia -. La propuesta de Peixoto, lejos de acercarse al cine popular por el que apostaría Gonzaga con las famosas *Chanchadas*, explora el lenguaje visual puro, y de manera semejante a las propuestas del impresionismo francés que se estaban realizando en los años 20:

“los movimientos artísticos que durante los años veinte apuntaban al carácter poético del cine eran legión. No es de extrañar. Por una parte, el cine carecía de una tradición de pensamiento y, en la medida en que se le deseaba emparentar con las formas artísticas tradicionales, era lógico buscar asociaciones que nacían necesariamente como metáforas” (Sanchez-Biosca, 2004: 88), tanto en las aproximaciones teóricas que iban surgiendo en esos años, como los escritos de Epstein o Delluc, como en la propia manera de manejar las imágenes, el montaje, o una cierta apertura en la temática de la trama, que parece interesarse más por la condición poética de la disciplina cinematográfica.

Sin embargo, quizás por fortuna, Peixoto presenta su film en la escasa ventana

43 Glauber Rocha hace explícito el desencuentro entre Cavalcanti y Peixoto con el productor Adhemar Gonzaga, aunque también incluye en este problema a Humberto Mauro.

44 Aunque visto en perspectiva, Peixoto pudiera representar el modelo perfecto de artista antropófago, asimilando la cultura occidental para revertirla sobre la creación de un film nacional, *Cinédia* había optado, sin embargo, por la construcción del “verdadero cine brasileño”, apostando por un género que se termina por denominar “Chanchadas”, de corte cómico y popular, y siguiendo el modelo de la industria norteamericana.

Cartel de *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933) producida por Cinédia

temporal de tres años en los que *Cinédia* todavía apuesta por el cine mudo - la productora se estrenaba en 1930 presentando *Lábios sem beijos* de Humberto Mauro (1930)⁴⁵ - antes de su definitiva transición al cine sonoro en 1933 con la producción de *Ganga Bruta* (1933), también dirigida por Mauro.

Aunque queda claro que en los intereses futuros de Gonzaga no está el apoyar una propuesta como *Limite*, y por tanto rechaza el papel de director del film, esta ventana temporal juega posiblemente a favor de Peixoto, que obtiene al menos un cierto apoyo por parte de Gonzaga en la distribución del film – aunque con escaso éxito de difusión -.

En este contexto polarizado⁴⁶ por el contexto social, la película de Peixoto encuentra tanto defensores como detractores. De estos últimos, parece entreverse en algunos textos críticos de la época, una mezcla de un cierto recelo por el carácter europeísta así como un prejuicio hacia el sector intelectual, que se consideraba, como ocurre de nuevo en los años sesenta, “expresión de los desviacionismos pequeño-burgueses” (Sanchez-Biosca, 2004: 238), vinculado a las clases privilegiadas.

Un ejemplo de esta corriente crítica se encuentra en un texto de la época escrito por el periodista y escritor José Lins do Rego en 1941. A raíz del visionado de *Limite*, Rego escribe: “Todo esto es muy bonito pero no es cine propiamente dicho. Es una cosa para los refinados, para las llamadas elites elegidas de gusto refinado para disfrutar del arte puro” (Avellar, 2008: 58).

Esta misma línea crítica es recuperada en los años sesenta por el cineasta y crítico de cine Glauber Rocha – máximo representante del *Cinema Novo* de los años 60 y 70 en Brasil - quien, sin perder la oportunidad de comenzar su crítica con un análisis y descripción previo de la situación privilegiada de Peixoto en la sociedad de Rio de Janeiro, describe la obra del autor como la de un hombre “místico, encerrado en su mundo interior y alejado de la realidad y de la historia” (Rocha, 2003: 59) – crítica que, por otro lado, realiza reconociendo no haber visto en ningún momento la película -.

Es por tanto plausible afirmar la existencia de un sesgo intencionado en estas críticas que trasciende el análisis de la obra, y la contextualiza en base a la posición privilegiada del autor, tanto en los años 30 como más tarde en las revisiones realizadas por Rocha. Este sesgo utiliza la condición biográfica del autor para, en definitiva, expresar

⁴⁵ Producción en la que también participa el propio Peixoto.

⁴⁶ Los desencuentros de Cavalcanti y Peixoto con el productor Adhemar Gonzaga, establecen, en palabras de Glauber Rocha, las bases de una cierta “esquizofrenia” dentro del cine brasileño de los años 30 y que continúa extremándose hasta su clímax en la Revolución en 1964 (Rocha, 2004: 363)

Exibido uma única vez pelo Cineclub de Chaplin, em 1931, o filme *Limite*, hoje considerado uma obra-prima do cinema brasileiro, foi recuperado na década de 1970

Cartel de *Limite* (Mário Peixoto, 1931) haciendo referencia a su proyección en el Chaplin Club.

un rechazo a las investigaciones en el lenguaje visual puro, que defendía un cine orbitando alrededor de cuestiones filosóficas y/o poéticas.

Esta polaridad de identidad queda perfectamente ilustrada cuando años más tarde Glauber Rocha resume la *Nouvelle Vague* como una revolución burguesa por oposición al *Cinema Novo* que representa para él una revolución social (Rocha, 2004: 60).

En oposición y respuesta activa a estas posturas, ya en los años 30, surge un proyecto minoritario de la mano de intelectuales - escritores y profesores universitarios, entre otros - dirigido por Plinio Sússekind Rocha, para apoyar otra manera de acercarse a la cinematografía: El Club Chaplin.

El Club Chaplin se convierte en un lugar físico de encuentro y difusión de las obras de estos autores que, en las productoras y público general, están siendo desatendidos, considerándose como propuestas desde herméticas hasta incomprensibles.

Peixoto se integra en este colectivo donde también se encuentra Octavio de Faria⁴⁷ - periodista y escritor brasileño - que se convertirá en gran amigo y promotor de la obra de Peixoto, junto a Sússekind o más tarde Saulo Pereira de Mello - alumno de física de la Universidad de Río que se encuentra por casualidad con una de las proyecciones de *Limite* que Sússekind acostumbraba a realizar en la Universidad, y que deslumbrado por la propuesta de Peixoto, se autoimpone la tarea de realizar la única copia que hoy en día puede ser visionada del film -.

La defensa de Sússekind y Octavio de Faria, entre otros, de la película de Peixoto, se basará precisamente en defender el carácter poco ortodoxo de su propuesta, una película, en sus palabras, “absolutamente alejada de las preconcepciones cinematográficas (...) sin importarle ir contra todas las reglas convencionalmente establecidas” (De Faria, 1931)⁴⁸.

En base al pensamiento fundado por los integrantes del *Club Chaplin*, *Limite*, es descrita hoy en día, como “un fenómeno aislado en la cultura Brasileña, que trasciende para convertirse en una herencia nacional única para un foro a nivel mundial” (Calil, 2006: 49), hecha por un hombre “con ojos libres (...) celoso esteta, de inusual integridad y radicalismo” (Salles, 2006: 29) que le confieren al film una “condición universal” (Calil, 2006: 55), propia de las grandes obras maestras de la historia.

⁴⁷ Octavio de Faria es un escritor de Río de Janeiro, que es también objeto de crítica por parte de Glauber Rocha: “Mário Peixoto es para el cine lo que Lucio Cardoso y Octavio de Faria es a nuestra literatura” (Rocha, 2003: 59), dirá, en relación al hermetismo de sus obras, según Rocha.

⁴⁸ En referencia en (Rocha, 2003: 60).

Limite (Mário Peixoto, 1931)

Limite (Mário Peixoto, 1931)

También, pese a los esfuerzos críticos de Glauber Rocha, ha terminado siendo un referente indispensable del *Cinema Novo*⁴⁹, especialmente como representante de lo que el propio Rocha define, con cierta ironía por su parte, como “cine heroico” (Rocha, 2004: 405), donde también se englobará a Humberto Mauro o Alberto Cavalcanti, entre otros.

Sin embargo más allá de su contexto histórico, sus referentes en las vanguardias europeas o su evidente abdicación de todas las convenciones cinematográficas del momento, lo que hace verdaderamente singular la obra única de Mário Peixoto es su particular uso del encuadre en relación al contenido poético y narrativo del film.

Limite se convierte una obra singular en tanto propone una investigación visual donde “forma y sentido” (Mello, 2006: 41) se conjugan, en un perfecto ejercicio de *decorum*, para reflexionar sobre la condición limitada del hombre y su “anhelo infinito de libertad” (Mello, 2006: 41),

Peixoto no utiliza la imagen como soporte de una narrativa, sino que construye un tipo de encuadre que en sí mismo contiene la misma naturaleza, las mismas preguntas, el mismo viaje existencial, que los personajes de la *trama* que presenta.

El film se presenta como estandarte de la defensa de un lenguaje visual puro - sin apoyarse en intertítulos y depositando todo el peso del sentido en la potencia de la imagen como lenguaje autónomo -, la composición formal contiene las claves propias del universo existencial que propone. En otras palabras, *Limite* cuenta la historia de cuatro personajes presentados como arquetipos – ya en los créditos del comienzo solo se hace referencia a ellos como Mujer 1, Mujer 2, Hombre 1 y Hombre 2, y por tanto enfatizando el interés de Peixoto en no atascar el discurso en lo anecdótico, sino universalizar el mensaje –, que se ven expuestos a su propia condición limitada - encerrados dentro de una barca a la deriva, en un océano sin referencias explícitas de localización - al confrontarse con un espacio sino ilimitado, al menos indiferenciado.

El simbolismo abierto de las imágenes, que se enfrenta deliberadamente con la descripción objetiva, hace difícil – y en cierta manera incoherente – presuponer en el film un argumento concreto y describible. En palabras del propio Peixoto, *Limite* “fue construida únicamente para sentirla (o descubrirla) como un aura” (Peixoto, 2006:17),

⁴⁹ Robert Stam desarrolla esta relación entre *Cinema Novo* como corriente y lo que denomina “la vanguardia brasileña” en su artículo “Mário Peixoto’s *Limite*”, publicado dentro “Brazilian Cinema” (Johnson, Stam, 1982: 306-328). También se puede consultar “A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema” de Pedro Simmonard donde se explicita que *Limite* es un caso particular del que se apropió posteriormente la corriente de “Cinema Novo” (Simmonard, 2006: 59-67)

Limite (Mário Peixoto, 1931); *Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, Carl T. Dreyer, 1928);

y deposita toda la responsabilidad de la construcción de la narrativa en la poética de las imágenes y su libre resonancia con el espectador.⁵⁰

Por tanto, preestableciendo un cierto grado de especulación - con permiso explícito del director - el debate entre la condición limitada y la ilimitación, se presenta tanto en el viaje arquetípico de los personajes del film, como en la decisión de los encuadres del director, que colocan a los protagonistas en el límite mismo de éste: en la tangencia entre un universo visual concreto - el campo - y la ilimitación en términos cinematográficos - el fuera de campo -.

Ya desde su título, *Limite* plantea uno de los enigmas fundamentales sobre la propia condición cinematográfica: explorar la relación entre los límites del ser humano a través de los límites de la propia representación cinematográfica.

El autor parece querer advertir que para reflejar el problema del filosófico de los límites del ser humano, se deben encontrar las formas-límite del propio lenguaje visual. Quizás uno de los rasgos formales en los que, si bien se entremezcla en temática con la citada *Finis Terrae* de Epstein, Peixoto realiza aquí un ejercicio doble coherencia formal que lleva hasta el extremo, de manera enfática y en ocasiones literal, tanto el encuadre como la temática.

El uso del encuadre a través de un dispositivo, se relaciona en ese momento y se continua relacionando hoy en día, en términos generales, con la aceptación de una posición única estandarizada y unas normas de composición cargadas de referencias históricas, importadas de otros medios como la pintura y el teatro, que tienen por principal cometido, disuadir al espectador de atender con su mirada a los bordes del encuadre, y reiterar el ya conocido debate sobre el *poder del centro*⁵¹. Esta estandarización compositiva, había sido sólo cuestionada de manera tan transgresora, en ocasiones puntuales, como puede ser el caso de *La pasión de Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, Carl T. Dreyer, 1928).

Limite, sin embargo, se construye a través de composiciones fundamentalmente desplazadas, liberando el encuadre - en la mayoría de las ocasiones - de elementos figurativos, y compensando con grandes extensiones de un cielo blanco - que se

⁵⁰ Como describe años más tarde Octavio de Faria, "la acción pertenece al espectador, es él quien actúa (...) *Limite* exige a los que la ven el mismo sentido artístico, la misma comprensión estética (...) es la obra de un artista que se dirige a artistas" (Avellar, 2008: 40).

⁵¹ Se recomienda leer sobre este asunto los estudios de Meyer Shapiro (SHAPIRO, Meyer *On some problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs. (Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte)* en *Semiotica*. Volume 1, Issue 3, Pages 223-242, ISSN (Online) 1613-3692, ISSN (Print) 0037-1998, DOI: 10.1515/semi.1969.1.3.223, November 2009) y Rudolf Arnheim (ARNHEIM, Rudolf *El poder del centro* Alianza Forma, Madrid, 1984)

Limite (Mário Peixoto, 1931)

podría entender como vacío⁵² - o un mar indiferenciado que bordea la abstracción.

Los sutiles elementos figurativos que si se muestran en el encuadre, se desplazan hacia los extremos del paralelogramo, chocando con las fronteras formales de la imagen, reinterpretando el significado de la estructura base – el rectángulo del encuadre - que se transforma por primera vez desde una condición histórica de mero “andamio”(Kemp, 1996: 14) para la representación, en el citado operador teórico que pone de relevancia el valor discursivo del cuadro⁵³.

Hoy en día, como ya se ha visto, se conoce esta operación compositiva con el término *desencuadre*. Sin embargo, cuarenta y siete años antes, suponía una transgresión sobre el modelo visual imperante, que pocos directores más allá del citado Dreyer se habían atrevido a llevar hasta sus últimas consecuencias.

De alguna manera coherente quizás con la temática del mar, los elementos formales en el film de Peixoto, funcionan como un *ancla* que sujeta la mirada en el límite del cerco visible, llamando a su desaparición total y evitándolo al mismo tiempo.

Esta tensión adquiere aún más presencia introduciendo un micro-movimiento: la cámara está casi fija, la imagen se sostiene recordando a una fotografía estática, pero añade un pequeño rebote que nos recuerda que hay movimiento y que el tiempo continua, mientras los elementos figurativos se debaten entre permanecer o salir completamente del encuadre.

Como ejemplo paradigmático, se puede escoger un plano, donde el bote a la deriva, se encuentra desplazado en el borde superior izquierdo. Peixoto no impone ningún comportamiento a la escena. En su lugar, deja la cámara fija, haciendo visible sólo un pequeño trozo de la barca en la esquina, que el propio suave oleaje del mar hace salir y entrar del encuadre en micro-desplazamientos; nunca fuera al completo ni dentro al completo – como lo haría más tarde Pawlikowski en la citada escena de *Ida* -.⁵⁴

Esta manera de encuadrar mantiene la mirada del espectador en una tensión suspendida entre dos espacios ilimitados: el fuera de campo y la masa indiferenciada de un mar homogéneo. En esta tensión se genera una inexplicable necesidad de escorarse hacia alguno de los lados: ver más o desaparecer. Con este impulso irresuelto, la mirada está casi obligada a desistir, y optar por aceptar una experiencia

⁵² La concepción de espacio desprovisto de figuración como vacío es fundamentalmente occidental, construida entre otras muchas cosas, en la oposición entre fondo y forma. De este amplio tema, imposible de desarrollar aquí con propiedad, se recomienda la lectura completa de “La gran imagen no tiene forma” del filósofo y sinólogo francés, François Jullien (Jullien, 2008).

⁵³ Posiblemente la utilización de la palabra cuadro en esta frase venga de la traducción del castellano al francés donde la palabra *cadre* se utiliza indistintamente para la pintura con marco, la fotografía y el encuadre cinematográfico.

⁵⁴ Ver “El cuerpo, un horas de resistencia frente a la ingravidez” de la presente investigación.

Limite (Mário Peixoto, 1931)

suspendida en el límite, a la que de manera general, el espectador no está habituado. Como se recordaba con anterioridad, Jaques Aumont describe la experiencia del desencuadre como una anomalía que es irritante al espectador, ya que se opone directamente a tantos años de costumbre visual jerarquizada en un centro, y que justifica las palabras de Octavio de Faria en 1931, cuando considera *Limite* como una obra que abdica de todas las convenciones cinematográficas preestablecidas. En un ejercicio de *decorum* formal entre la temática que aborda y la composición visual en el límite del encuadre. Peixoto presenta ya sólo a través de los encuadres que realiza, el fondo mismo de la cuestión existencial de los personajes-arquetipos que tejen la trama de su film: suspendidos entre la búsqueda de libertad y la inexorable condición limitada, tanto del hombre como de la propia imagen.

De una manera consciente o no, Peixoto parece ofrecer una solución visual a lo que Eugenio Trías denomina el “sujeto fronterizo” (Trías, 1985:167), con un “pie implantado en el mundo y otro pie avanzando hacia lo que trasciende y desborda” (Trías, 1985:172)⁵⁵, mostrándose en la tangencia, en el límite, entre el cerco físico del encuadre y lo ilimitado.

Según los postulados de Trías, la experiencia del límite, impugna en cierta manera cualquier modelo sobre el que se aproxima. Es decir, se puede utilizar como estrategia de “diálogo, debate, discusión, contraste o corroboración de lo que propone o proyecta como modelo” (Trías, 1985:167), pero en ningún caso presenta en si mismo un modelo cerrado. El *encuadre-limes* no es una tipología de encuadre, sino más bien una aproximación visual, que contiene en su interior una acción de resistencia a devenir en imagen y por tanto se convierte en una táctica para la revisión crítica, en este caso, sobre el propio lenguaje visual: “En este sentido el concepto de límite abre un camino metódico, una experiencia y una aventura, pero no puede generar, propiamente, un sistema (...) A lo más genera una *episteme* trágica y desgarrada por dentro” (Trías, 1991: 411). Desgarrada por dentro por esta resistencia a ser y no ser imagen en el caso de los encuadres mencionados, y siendo sólo posible recibirla *en el borde, abordó*⁵⁶

Con un sentido parecido se puede *abordar* la película de Peixoto, que lejos de concluir

El Ser de Limes y el contemporáneo debate de la ilimitación.

⁵⁵ Se ha considerado necesario, para clarificar el tema, repetir esta cita, que se encuentra también al final del epígrafe del capítulo cinco, “El cuerpo, un horas de resistencia frente a la ingravidez”, de la presente investigación.

⁵⁶ Referencia a una cita anterior de Jacques Derrida que define el concepto de *Parergon*. Ver página epígrafe “Ma: el espacio como transición” de la presente tesis.

Finis Terrae (Jean Epstein, 1929), *Limite* (Mário Peixoto, 1931)

argumentos, o realizar encuadres habituales, parece justificarse desde la aventura y la experiencia, tanto de los personajes como del espectador, que están obligados a renunciar a modelos visuales habituales o certezas conclusivas de la narración; como los propios personajes abandonados a su destino en una barca a la deriva, los espectadores están obligados a abandonar la idea de una posible solución o escapada. Aquí reside la diferencia más pronunciada con *Finis Terrae*. Los personajes de Epstein luchan, con un esfuerzo que se ve recompensado, volviendo a tierra firme. Sin embargo, los personajes de Peixoto están ya *varados* sobre la superficie del mar, tiene remos pero no los usan, como si tuvieran la certeza de su inutilidad. Al igual que la cámara fija, dejan que los acontecimientos ocurran sin realizar acción alguna ni oponer resistencia, en una constante espera a su devenir, que se resuelve en los últimos minutos, cuando finalmente los protagonistas son engullidos por el mar.⁵⁷

Lo que tiene que aceptar el espectador de *Limite*, así como el sujeto fronterizo de Trías lo hace de cualquier límite, es la experiencia de haber asistido un desvelamiento epistemológico, que sin embargo, quizás en la misma línea que el espectador de 2001 de Stanley Kubrick⁵⁸, no puede explicar sin entrar en el terreno de la especulación, ya que pertenece a la naturaleza de la inmanencia en términos de François Jullien (1999: 150).

El debate del límite está históricamente relacionado con el problema del encuadre cinematográfico. Como recuerda Dominique Villain:

Límite hoy en día

La cuestión del encuadre en el cine recupera el debate sobre los límites que los filósofos ya habían planteado, oscilando entre dos concepciones, a saber, esquemáticamente, la concepción platónica según la cual los seres, los cuerpos, las cosas se definen por sus límites, y la concepción estoica según la cual los límites dependen del ser, los límites van hasta donde el cuerpo, el ser, el personaje puede (Villain, 1997:12).

⁵⁷ Si bien hay paralelismos claros entre *Limite* y *Finis Terrae*, quizás el más interesante se pueda resumir en una frase escrita por Epstein en su famoso artículo "Bonjour Cinéma" (1921), donde afirma que "el paisaje puede ser un estado de ánimo" (Epstein, 2009: 108). Otras películas comparten también esta premisa así como cuestiones formales pueden ser desde *L'homme du large* (Marcel Herbiere, 1920), *The soul of the cypress* (Dudley Murphy, 1921), *The edge of the world* (Michael Powell, 1932), llegando incluso hasta *La Aventura* (L'avventura, Michelangelo Antonioni, 1960), entre otras.

⁵⁸ Ver epígrafe "Una práctica al por mayor: el monolito" del capítulo uno de la presente investigación.

Límite (Mário Peixoto, 1931)

Además de su componente universal, este debate parece especialmente relevante, contextualizado en la actualidad, en un momento en el parece oportuno revisar un modelo social construido sobre las bases de la ilimitación.

Parece, entonces, en cierta manera anacrónico, volver la mirada a una obra de los años treinta para comprender algunos asuntos de inmediata actualidad. Sin embargo, bajo la premisa actual de Nuccio Ordine de “interrogar el pasado, para comprender el presente, e imaginar el futuro” (Ordine, 2013:96), quizás se pueda comprender el valor de recuperar esta obra, precisamente desde el *prima* de la contemporaneidad. Como un ejercicio de montaje, a la manera en la que Aby Warburg construía la historia en sus famosos paneles, o Godard construía su épica obra *Historie(s) du Cinéma* (1989-1998); se resignifica la obra de Peixoto a través de su contigüidad con el sujeto fronterizo de Trías, el acto de Resistencia de Agamben y por último, el pensamiento del economista y sociólogo Serge Latouche, tejiendo estas imágenes a través de cómo todos estudian en específico el problema del límite.

El economista francés Serge Latouche, saca el problema del límite de lo estrictamente filosófico para insertarlo en un debate que se podría considerar más cercano a lo que hoy en día se conoce como *biopolítica* - o *bioeconomía* en el caso de Latouche- , a través de su ensayo “Límite” (2014) - de nuevo aludiendo a la necesidad de tener un pie implantado en el mundo físico, como ya enunciaba el pensamiento de Trías. Entiéndase entonces el montaje entre en Latouche y Trías como esa combinación necesaria para hacer aparecer el límite – en este caso del texto -, siempre en aproximación entre la trascendencia –el pensamiento de Trías - y lo inmediatamente físico – la preocupación ecológica de Latouche -.

Latouche define el momento actual como uno donde el triunfo de la ilimitación ha devenido en grandes catástrofes. Según el autor “el hombre occidental se ha entregado a la caza del infinito” (Latouche, 2014:16) y “la transgresión es proclamada como un derecho” (Latouche, 2014:17). El autor explora las consecuencias de este modelo de ilimitación a través de su impacto en lo político, cultural, económico, entre otros; así como con un especial interés en las consecuencias del impacto de este modelo en lo ecológico, que ha devenido en el agotamiento de recursos naturales, las “formas de la desmesura” (Latouche, 2014:19).

La propuesta de Latouche es la necesidad de revertir este modelo de desmesura por uno de decrecimiento y autocontrol. El economista se muestra categórico afirmando

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

Limite (Mário Peixoto, 1931)

que “reencontrar el sentido de los límites es un imperativo para la supervivencia de la humanidad, pero también un desafío” (Latouche, 2014: 135).

Curiosamente, esta especie de reclamo por recuperar los horizontes⁵⁹ inmediatos a la condición física del ser humano, no está del todo alejada de la concepción original de Peixoto sobre su obra. Sobre estos asuntos Peixoto escribe: “Yo quería mostrar en *Limite* que el ser humano no nunca podrá liberarse de esa cosa que lo encierra, la Tierra. Hay un límite humano a sus posibilidades: puede volar, (...) puede descender a las profundidades del océano, pero más tarde o más temprano deberá retornar a la superficie de la Tierra” (Avellar, 2008: 46). Es necesario recordar que los años treinta se destacan entre otras cosas por una carrera hacia la captura del infinito que se puede resumir en la ya citada frase de Kazimir Malevich: “seguidme, camaradas aviadores, navegad tras de mí por el abismo, (...) he vencido al forro azul del cielo (...) ante nosotros se extiende el abismo blanco y libre” (Malevich, 1919)⁶⁰, y que está aún hoy en día a debate, como se puede apreciar en textos de actualidad como se ha visto en las reflexiones de Hito Steyerl, que considera posible definir la época actual como una donde “los horizontes han sido, de hecho, destruidos” (Steyerl, 2012: 91), dejando al ser humano desorientado, y en sus palabras, en caída libre. De hecho Latouche habla de que estas formas de la desmesura y la ilimitación es un resultado tardío de la modernidad que da como resultado lo que él denomina la “hipermodernidad” (Latouche, 2014:18).

Por tanto, si bien estos pensamientos se distancian en años y en disciplinas, todos convergen en la preocupación de revertir un modelo encaminado a la destrucción de horizontes, es decir, la búsqueda de la ilimitación, el *borramiento* del límite.

Por tanto, si bien la asociación es libre, no es incoherente, y quizás la escasa acogida que la propuesta de Peixoto tuvo en su momento, se deba a que respondía de alguna manera a preocupaciones que se afianzarían años más tarde.

En el mismo año que Latouche publica su ensayo (2014), Giorgio Agamben realiza una conferencia en *The European Graduate School*, donde explicita que el propio

⁵⁹ Ya Trías explicaba también que el problema del límite es en definitiva un problema *horizontes* que desaparecen (Trías, 1991: 401).

⁶⁰ Extracto de del texto “Suprematizm” originalmente publicado en el catálogo de la X Exposición del Estado, *Bespredmetnoie tvorchestvo i suprematizm* (creación objetiva y suprematismo), Moscú, 1919. En referencia en (Nakov, 1996: 281).

Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

acto de creación se debe dar en la resistencia⁶¹ entre *potencialidad*⁶² e *im-potencialidad*, un concepto que se puede entender como estrechamente relacionado con el posicionamiento filosófico del sujeto fronterizo de Trías, y que plantea la resistencia interior anteriormente mencionada desde la reflexión directa sobre el acto de creación y la producción de obra artística.

Para Agamben el arte no debe verse reducido a la “ejecución de una orden (...) que necesariamente deba pasar al acto” (Agamben, 2014); por el contrario “ser potencial significa ‘ser la propia falta’, estar en relación con la propia incapacidad” (Agamben, 1999: 182); y defiende que la verdadera *maestría* de la obra reside en conservar *im-potencia* y *potencia* en el acto. La resistencia es por tanto la que impide que la potencialidad se consuma en acto.

Los elementos figurativos de los encuadres de *Limite* poseen esa resistencia interior, lucha, entre no llegar a consumarse y no llegar a desaparecer. Lo que se muestra es una figura seccionada por el límite del encuadre, que sostenida en esta situación, guarda la *potencialidad* de completarse y su *im-potencialidad* de no llegar nunca a materializarse por completo.

El planteamiento del arte como, un ejercicio de resistencia entre *potencialidad* e *im-potencialidad*⁶³, se traslada a los encuadres de Peixoto en tanto presentan una lucha activa entre contención y liberación, entre el *campo* y *fuera de campo*; y dentro del campo, entre la *figuración visible* – un árbol, una roca, una figura humana - y el *espacio indiferenciado* – “un cielo blanco indiferente” (Mello, 2006: 38) -.

Resistencia, en palabras de Agamben, viene del término latino “*sisto*”, que significa frenar, contener, suspender (Agamben, 2014). Los encuadres de Peixoto materializan esa suspensión, que es solo posible al posicionarse en la tangencia de lo encerrado y lo abierto, lo limitado e ilimitado; y que toman sentido precisamente por evidenciar su falta.

En esta oposición de fuerzas materializada en los límites del encuadre es donde la resistencia ocurre, como una manera de suspender el tiempo, de mantenerse en *Stillstand*, que como explica Agamben, “no indica simplemente una detención, sino un umbral entre la

61 La conferencia de Agamben parte de la reflexión sobre el enunciado de Deleuze por el cual “todo acto de creación es un acto resistencia” (Deleuze, 1987). Agamben clarifica que la intervención trata de “interrogar lo que ha permanecido sin decirse en la conferencia de Deleuze” (Agamben, 2014) - La conferencia a la que se refiere Agamben es la que Gilles Deleuze realiza en 1987 en el FEMIS (escuela de cinematografía en París), bajo el título: “¿Qué es el acto de creación?” <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks> - y considera insuficiente la definición de Deleuze de “resistencia” como “oposición a una fuerza externa”. Agamben desarrolla el concepto de im-potencia como fuerza interior misma de la potencia del acto.

62 Agamben ahonda en el concepto aristotélico de potencia de donde destila el concepto de im-potencialidad: “cada potencialidad de hacer algo es al mismo tiempo potencialidad de no hacer” (Agamben, 2014).

63 Se ha traducido el término utilizado por Agamben directamente del inglés: *im-potentiality*. Se puede encontrar en traducciones como im-potencia o potencia de no.

Limite (Mário Peixoto, 1931)

inmovilidad y el movimiento -" (Agamben, 2010: 29)⁶⁴. Este motivo se evidencia aún más en la imagen cinematográfica, al verse sostenida en una inquietante inmovilidad más propia de la imagen fotográfica que de este medio.

Los personajes de *Limite* – “cercados por los límites de su existencia finita (...) en resistencia, lucha, con la infinitud del universo” (Mello, 2006: 38)- son sujetos fronterizos que desde el límite se miden contra la ilimitación del mar, la ilimitación del cielo y la ilimitación de la propia imagen, sin éxito. Son cuerpos potenciales en constante relación con su propia incapacidad.

Como diría Saulo Pereira de Mello años más tarde, “¡*Limite no es una película de ficción, es un documental sobre el ser humano!*” (Mello, 1996: 48), sobre el ser humano como límite, el “ser de *limes*” (Trías, 1991: 18)⁶⁵.

Si los personajes y elementos figurativos de Peixoto continuaran hasta salir fuera de cuadro, en lugar de sostenerse en la tangencia, jugarían con el *hors cadre*⁶⁶ y la pantalla se percibiría como “infinitamente prolongada en el universo”⁶⁷ (Bazin, 2006: 213). Ya no serían potenciales, ya que serían acto, acto de desaparecer de campo de visión. Sin embargo los elementos en *Limite* chocan incómodamente con los extremos del paralelogramo, plantean “una imagen a *punto*⁶⁸ de estallar fuera del encuadre” (Mello, 2006: 41), sin conseguirlo, rompiendo el principio de continuidad, auto-denunciando la presencia del propio encuadre, y planteando en esta irritante manera de composición - en palabras de Aumont - un único debate posible: qué es en definitiva el encuadre y cuales son sus límites.

En palabras de Walter de Salles, “Mário entendió como ningún otro el problema de la belleza, tanto más complejo que la simple cuestión del *buen encuadre*”⁶⁹, y como resultado el espectador se ve enfrentado con una experiencia visual poco habitual, que le exige un compromiso diferente con la apertura hacia un cierto estadio de enigma irresuelto.

La obra de Peixoto es la materialización de una inquietud que se enfrenta a cualquier

⁶⁴ Ver capítulo seis “La imagen dialéctica” en “Ninfas” de Giorgio Agamben (Agamben, 2010) y Walter Benjamin “La dialéctica en suspenso” (Benjamin, 2009).

⁶⁵ El problema del ser y el límite es un debate reiterado en la historia de la filosofía, ya comenzado en las discrepancias entre platónicos y estoicos. Sin embargo es Eugenio Trías, filósofo español, el que, en sus palabras concibe el concepto de “ser como limes”: “*Dar al limes este estatuto ontológico es, hasta donde llega mi información, algo que hasta ahora ningún discurso filosófico ha acometido. Ciertamente que desde Descartes a Kant y de este a Wittgenstein y a Heidegger se insiste en la idea de límite o frontera (Grenze): límite del conocer (Kant) o límite del pensar - decir, o límite del lenguaje y del mundo (Wittgenstein) o límite del mundo como mundo (Heidegger). Ciertamente que se usa, en la tradición trascendentalista, la metáfora del horizonte. Ciertamente que Platón piensa la idea como horos, límite que permite definir y delimitar su contenido. Pero, hasta donde llega mi conocimiento, no ha habido ninguna filosofía que trate de concebir y conceptualizar el ser en tanto que ser como limes, como límite y frontera.*” (Trías, 1991: 18)

⁶⁶ “Fuera de cuadro” en francés.

⁶⁷ Las teorías de André Bazin sobre el encuadre como ocultador, formuladas en su obra “¿Qué es el cine?” – ver capítulo “Pintura y Cine” (Bazin, 2006: 211-217) -, han sido revisadas y objeto de debate por diversos autores de la estética cinematográfica posteriores a éste. Se recomienda atender por ejemplo a las reflexiones sobre esta problemática realizadas en el capítulo “¿Abrir la Ventana?” de la obra de Jean-Louis Comolli (Comolli, 2010: 21-61)

⁶⁸ El énfasis es de la autora.

⁶⁹ Se ha traducido literalmente la expresión “good framing” que parece claramente asociada a un uso *ortodoxo* de las normas de composición y encuadre.

El Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, Win Wenders, 1987).

comodidad de lo preestablecido, “transmite una abdicación del mundo adulto, de sus convenciones y represiones” (Calil, 2006:55), despierta el desasosiego que resulta de “la doble inclinación hacia fuera (atracción del abismo) y hacia dentro (tendencia a la conservación)” (Trías, 1985: 44), exige la necesidad de un espectador “capaz no sólo de ver y escuchar (cosa que ya no debe darse por sentada) sino de ver y escuchar *los límites del ver y el escuchar*”⁷⁰ (Comolli, 2010: 13), para “salvar y poseer algo de la dimensión humana del hombre” (Comolli, 2010: 12).

Es una experiencia *liminar*, en términos de Van Gennep⁷¹, que se desarrolla en el umbral, y no se consuma. Lo liminar no está ni aquí ni allí” (Turner, 1969: 359), cuestiona todos los hábitos de la mirada, a través de una revisión formal de la propia incapacidad del medio desactivando sus funciones habituales; que sirve a su vez como operación para la “contemplación” (Agamben, 2014) de lo que es propiamente el lenguaje cinematográfico, el lenguaje desprovisto de útil, historia, hábito, etc. El lenguaje, en este caso visual, como herramienta para la antropogénesis, en términos de Agamben.

Así como Agamben define la poesía como “una operación en el lenguaje y sobre el lenguaje que desactiva y hace inoperante las funciones habituales de comunicación e información del lenguaje para abrirlo a un nuevo uso posible”(Agamben, 2014); los encuadres de Peixoto se abren a un nuevo uso de la propia visualidad, a través realizar una operación *en* lo visual y *sobre* lo visual que, en cierta manera, vuelve inoperante la propia visualidad. En definitiva una propuesta para que pueda “salvar la representación a pesar de ella misma (...) de los clichés que la asfixian (Bonitzer, 2007: 80)” .

Inmediatamente después del estreno de *Limite*, Peixoto redacta los primeros borradores del guión de su segunda película.

Onde a terra acaba

Jamás terminará este proyecto, por falta de financiación y por el abandono de los compañeros que habían colaborado desinteresadamente en su primer film. El cineasta nunca volverá a rodar una nueva película. Se recluirá en una casa de campo de su familia en Brasil y desaparecerá de la esfera pública y artística. Como Walter de Salles describe - en el prólogo de presentación de *Limite* en Cannes - Mário Peixoto fue un hombre “extranjero de

⁷⁰ El énfasis es de la autora.

⁷¹ Van Gennep define los ritos de paso como en tres pasos “Separación - Liminalidad (o marginalidad) - Agregación. La primera fase (de separación) comprende el comportamiento simbólico significando la desvinculación individual o del grupo del estatus que tenía (antes del ritual) prefijado en la estructura social. La segunda fase (de liminalidad) es más confusa o ambigua. Las características del ritual pasan a una esfera o dimensión en la que no posee ningún (o muy pocos) atributos del estatus pasado o del futuro. En la tercera fase (de agregación o reincorporación) el rito es consumado y se vuelve a la estabilidad nuevamente, y en virtud de ello se vuelve a una situación donde los individuos vuelven a tener derechos y obligaciones en cuanto vuelven a tener ya un estatus claramente definido en la estructura social del grupo” (Turner, 1969: 359).

su tiempo y del cine que se realizaba en el momento - y se continua haciendo en Brasil - maestro del cine poético, del cine de invención total" (Salles,2007: 4).

Su segunda película *Onde a Terra Acaba* – que jamás será realizada - parece proponer una pregunta que quizás Mário Peixoto ya se había respondido porque ¿dónde termina la tierra sino en su límite?

Limite (Mário Peixoto, 1931)

Apuntes sobre el Universo Temático: El continente negro¹.

Histoire(s) du Cinéma (aJean-Luc Godard, 1989-1998)

La pregunta planteada en esta investigación, mencionada ya en la introducción, es: ¿dónde están los límites ingobernables del encuadre?

Esta tesis doctoral propone otra manera de encuadrar en el límite de lo visual: el *encuadre-limes*, como estrategia crítica frente al lenguaje visual en sí mismo, en base a recuperar ciertos horizontes y como recurso de resistencia frente al modelo socio-cultural dominante basado en la ilimitación.

Para ello se han revisado obras de artistas quizás singulares y avanzados en su tiempo, como Mário Peixoto o Michelangelo Antonioni, que coinciden en predecir la peligrosa construcción del S.XX, que se estaba fraguando sobre la base de alejar y destruir los horizontes y un absoluto rechazo a la imposición de ciertos límites, especialmente los ecológicos – usando la terminología de Latouche –, el dato material de nuestra existencia; años antes de que el debate sobre la finitud de los recursos naturales fuera tan evidente como lo es hoy en día – recordemos que uno de los asuntos más criticados en este momento es la salida del acuerdo de París contra el cambio climático (2017) realizada por EEUU de la mano de su nuevo presidente Donald Trump. Estos autores coinciden en que la ausencia de límites es un problema de *horizontes* que desaparecen (Trías, 1991: 401). Es un paralelismo que ya se refleja en el propio lenguaje:

orismós (ορισμός). *Orismos* tiene la misma raíz que la palabra *orio (όριο)*, que en español significa *límite* (...) La definición (*orismos*) tiene la misma raíz que la palabra *orizontas*, que en español es *horizonte*. El horizonte en griego (*orizontas*) tiene dos significados: el del idioma español, pero además, horizonte es el gerundio del verbo delimitar, definir (Giannopoulou, 2016: 261).

Frente a este escenario de pérdida de horizontes y la búsqueda de la ilimitación, los autores propuestos representan una estrategia de resistencia a través de una postura fundamentada en el ser como *limes*, que reflejan no sólo en sus narrativas – guiones – sino en el tipo de imagen del mundo que construyen y

El Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, Win Wenders, 1987); Prénom Carmen (1983) By Jean- Luc Godard

Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950); Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998); Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

el tipo de encuadre que utilizan – *einstellung* -. Sus personajes son un reflejo de estas preocupaciones, en devenir errante como acto de resistencia a un modelo de sociedad basado en la productividad, prisionero de la necesidad - un país de esclavos y de robots, como describe Ordine a la sociedad actual -. Su manera de encuadrar, su *einstellung* – entendido como combinación entre la selección de lo visto y la responsabilidad en la construcción de un sentido -, adopta por tanto una forma compositiva que por si sola es ya un ser de limes, un *encuadre-limes* que funciona como un opositor activo a este modelo de ilimitación.

Sin embargo, esta estrategia de encuadre no propone un modelo de recesión, sino una tarea algo más compleja, que reside en una existencia en constante aproximación y equilibrio por tensión entre el desborde y la ilimitación, anclado en lo físico. El límite propone un ser humano, así como una imagen, en constante aproximación a si misma. Cuando en la aproximación, el pensamiento - o la imagen en este caso - se topan con los *cercos de finitud*, los hacen aparecer. En este contacto, los códigos visuales habituales en el encuadre cinematográfico se transforman en *singularidad* y *paradoja*¹, y el propósito ortodoxo de una imagen se desactiva, y se abre a nuevos usos y significados.

El *encuadre-limes* contiene una resistencia en si mismo que le impide desarrollar sus funciones habituales y ortodoxas. Al conseguir *volver inoperativo todo obrar*, se desvela la condición de éste como herramienta para la poética en si misma -en términos de Agamben- y como asistente para la contemplación de la antropogénesis, un acontecimiento que no puede darse jamás p o r concluido sino que está siempre en curso, “puesto que el *homo sapiens* no deja nunca de hacerse ser humano, y quizás no ha acabado todavía de acceder a la lengua y de jurar sobre su naturaleza de ser hablante”(Agamben, 2011: 24) - una lengua entendida como comunicación de manera más amplia, incluyendo el lenguaje visual en este caso -.

La *poética de la inoperatividad* permite continuar siempre hacia el camino inacabable del acceso al lenguaje a través de inutilizar todas las funciones conocidas del obrar humano en el lenguaje visual. Tal y como lo hace el poema

¹ Trías, sin embargo afirma, que en este momento de contacto, aparecen singularidades y paradojas, como si de un elemento nuevo se tratara,

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

con la palabra escrita, no lo clausura, si no que, por el contrario, da lugar al acto creativo inicial puro. Cuando esto se produce, en palabras de Agamben, se desvela qué puede un cuerpo. Es decir, inhabilitando todas las funciones aprendidas y construidas, el ser humano se presenta liberado de historia y de contingencias; puede comenzar desde el grado cero, y volver a comenzar el descubrimiento de preguntas como qué puede el pensamiento, qué puede el lenguaje, qué puede el dibujo, qué puede el encuadre o qué puede la Arquitectura; de ahí que se presente como una herramienta para la contemplación de la antropogénesis.

Como bien saben Trías, y Agamben, o sociólogos de la estética como Didi-Huberman, para establecer una revisión crítica con propiedad sobre un lenguaje se debe afrontar la *revisión del propio medio, desde el propio medio, que desactivando sus funciones elementales*, pueda abrirlo a nuevos usos, en la operación de recuperar su *potencia de poética*.

El *encuadre-limes*, clarifica cómo recuperar esta *potencia* del lenguaje en el encuadre cinematográfico, liberándola – siguiendo los términos Agamben – de un imperativo de pasar inexorablemente al acto. El acto, para la imagen, en un contexto globalizado, pero fundamentado en premisas establecidas por Occidente, reside en la legibilidad.

Por tanto, para desactivar las funciones habituales de la imagen, se debe inhabilitar *casí* al completo su función legible, dentro de los cánones ortodoxos de representación y códigos visuales -.

Si se desactiva por completo entramos en el terreno de lo innombrable, muy estudiado por los maestros de la pintura oriental, sobre los que reposan las meditaciones de François Jullien en torno a *la gran imagen que no tiene forma*. El *encuadre-limes* no persigue la oposición Occidente-Oriente, ni eliminar la forma, la imagen o el encuadre. Al contrario, en la línea también del pensamiento de Jullien, necesita del contacto entre ambos – Oriente y Occidente, forma y sin forma, figuración y *espaciamento* - para que aparezca la verdadera naturaleza de una *imagen-poiesis*, que se justifica a si misma existiendo en el límite mismo donde su operatividad y su inoperatividad, así como su capacidad y su incapacidad visual, técnica y su narrativa, están activas. Para ello se necesita “una liberación de lo concreto sin abandonar lo concreto (Jullien, 2008: 148)”, que permita a la representación no atascarse en lo anecdótico ni

Un modelo
ingobernable

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Limite (Mário Peixoto, 1931);

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

volar al infinito indiferenciado, sino *sostener-se* en el límite entre el mundo físico y lo intangible, entre el trazo y lo irrepresentable, entre lo encuadrado y el fuera de cuadro; ese es el *momentum* donde todas las posibilidades son igualmente probables y no existe ninguna certeza.

Lo que subyace detrás de la *imagen-fronteriza*, del *encuadre-límite*, es su incapacidad de ser gobernada, ya que como recordaba Trías, en *su fuga* está su propia realidad y existencia como tal (Trías, 1985:168), o como recuerda Jullien, cuando explica que las cosas no maduran estérilmente, sino gracias a su “evasividad” (Jullien, 2008: 143) Los encuadres-límite no se resuelven en un sistema mensurable y canónico, y presentan en cierta manera un modelo ingobernable por su incapacidad de generar un sistema propiamente dicho, y por tanto de devenir en norma, solo desvelan un episteme trágica y la ya citada desgarradura interna, semejante a la vitalidad desesperada de *lo neutro* de Roland Barthes o a el concepto de *escisión* de Didi-Huberman, En esta escisión en constante fuga, ingobernable, la imagen es liberada de su condición de “imagen operativa”² -.

Desactivadas todas sus funciones utilitarias, solo queda una imagen inoperativa que asiste al espectador a la *contemplación* de lo que se denomina lenguaje visual³, preparándolo para un nuevo estadio, aún por determinar, al colocarlo en el límite, en el *acantilado* – tomando prestado el enunciado de Jean-Paul Michel⁴ -, desde el mismo lugar donde Peixoto coloca a la mujer 2. Este lugar permite conocer sin obtener, sin poseer, preguntarse sin responder; colocarse en un acantilado es colocarse en el límite, desde donde se produce la apertura al diálogo con el enigma, sin abandonar el cerco de lo físico, con un pie implantado en el mundo y otra *avanzando* hacia lo que trasciende, como recordaba Trías. Un constante diálogo con *el misterio*, que como decía Einstein, es la experiencia más hermosa que podemos tener, la emoción fundamental que está en la cuna del verdadero arte y la verdadera ciencia.

Esta íntima relación entre pensamiento y encuadre es aún más pertinente en

² En términos usados por Didi-Huberman en su prólogo a la obra de Harun Farocki “Desconfiar de las imágenes” (2015).

³ De la misma manera que Agamben cita *La Divina Comedia* de Dante Alighieri como contemplación del lenguaje italiano o las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud como contemplación del lenguaje francés, entre otros.

⁴ Referencia a la obra de filósofo francés Jean-Paul Michel “Un acantilado como la existencia” (2013).

Un modelo
ingobernable

Un modelo
responsable de
información:
imaginarse un
mundo es sentirse
responsable,
moralmente
responsable de
dicho mundo.

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Histories du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

la primera mitad del S.XXI, donde lejos de los postulados de Jay, lo escópico predomina como transmisor de información, comunicación y sustitutivo de la realidad en sus nuevas formas – *Facebook, Instagram, Youtube, Google*, incluso *Drones* -.

Si se atiende al postulado de Gaston Bachelard: “Imaginarse un mundo, es sentirse responsable, moralmente responsable de dicho mundo. Toda doctrina de la causalidad imaginaria, es una doctrina de la responsabilidad” (Bachelard, 1993:118), y se relaciona en la actualidad con el pensamiento de Slavoj Žižek, que recuerda la importancia de manejar con responsabilidad las imágenes porque están íntimamente vinculadas a la experiencia de la propia realidad – ya no representan la realidad sino que la construyen -, entonces se comprende el porqué de la necesidad de llamar la atención sobre sus cimientos - la *morfometría* de la imagen cinematográfica en este caso - ya que afecta, construye y en ocasiones sustituye nuestra percepción de la realidad.

El *encuadre-limes* no ofrece una alternativa *per se*, el *encuadre-limes* no construye las imágenes que están por venir, es sólo una herramienta-estrategia, para que estas puedan aparecer en el futuro, y para debatir en última instancia qué es un encuadre. Como sugiere Jullien en su “Tratado sobre la eficacia” (1999), más que un resultado concreto, es una “transformación implicada que sustituye a la acción dirigida (Jullien, 1999: 143). En la imagen cinematográfica sustituir la *dirección* por la generación de un espacio de transformación, es parte de la ya citada destrucción del ego, tanto de la imagen como del creador.⁵ En otras palabras, el creador cinematográfico no debe dirigir la imagen sino asistirle en su proceso de aparición, debe crear el lugar visual necesario para hacer posible su devenir, todos sus posibles devenires, permitiendo a la imagen permanecer en un estado de perpetua construcción y revisión.

El descubrimiento del propio cerco físico del dispositivo, permite a su vez, establecer un estudio del encuadre, como un diálogo entre la operatividad del ser humano y la idiosincrasia estrictamente mecánica de un instrumento como es la máquina cinematográfica. Como ya apuntaba Walter Benjamin la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta

Un modelo-estrategia para el descubrimiento del dispositivo: distanciamiento, extrañamiento y mediación.

⁵ Jullien lo explica a través del análisis del Wu Wei chino, donde lejos de comprenderse como la no-acción absoluta – parálisis -, el creador debe actuar, pero “solo en la raíz del devenir” (Jullien, 1999:144), ayudando al desarrollo, asistiendo a lo que vendrá de manera natural, la immanencia

sobre todo porque un “espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia” (Benjamin, 1985: 67). La máquina, se transforma en una elaborada “herramienta bidimensional” que sirve como instrumento para revelar claves y sobre todo desvelar la existencia del misterio en el espacio tridimensional.

Las diferentes formas de encuadrar son en definitiva diferentes metodologías de organización del espacio en una superficie bidimensional: un archivo de las relaciones espaciales del ser humano, con sus límites, escala y relación con el territorio; no tanto por ser capaz de capturar lo que al ojo se le escapa, sino permitiendo investigar las propiedades del espacio tridimensional, a través de observar sus reacciones al intentar constreñirlo dentro de un sistema autónomo con su propia idiosincrasia – la superficie lisa, homogénea y rectangular –.

La reconfiguración y el entendimiento del espacio tridimensional a través de su manipulación en un soporte bidimensional, puede y revela claves de este mismo, a través de una operación que funciona como estrategia de *distanciamiento*, *extrañamiento* y *mediación*, a través de la cual reflexionar, someter a crítica y estudiar la propia naturaleza tridimensional del espacio, así como las del propio dispositivo – la cámara cinematográfica –.

En el diálogo entre las dos y las tres dimensiones mediado por el encuadre, se revela la propia condición artificial o protésica de un dispositivo que intenta contener un espacio tridimensional amenazado siempre por el desbordamiento – en palabras de Derridá –.

Por lo tanto es más correcto entender el dispositivo como un operador con cierto grado de “coacción poética”(Erice, 2011: 264), olvidando definitivamente su ilusión de objetividad, y aceptando la herramienta como estrategia de mediación para la puesta en cuestión y reflexión sobre la relación de comprensión del ser humano con el espacio tridimensional.

Durante toda la historia de la representación se ha desarrollado una soterrada lucha entre su componente de utilitarismo al servicio de narrativas tangentes a su propia naturaleza y su primigenia capacidad de *poética* como acto de creación, que Nuccio Ordine, denomina como los saberes inútiles.

En los últimos años se ha desarrollado una especial sensibilidad hacia los

Mirar el pasado como si fuera el futuro. El límite como herramienta.

Irreversible (Irréversible, Gaspar Noé, 2002), *Histoires du Cinéma* (Jean- Luc Godard, 1989-1998);

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Histories du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Birdman (Alejandro. G. Iñárritu, 2014)

estudios visuales como una toma de responsabilidad sobre un lenguaje que ha de liberarse de ese utilitarismo, pero la pregunta, aún abierta, es cómo. Fruto de la combinación entre responsabilidad y desafección en torno a las imágenes, han surgido numerosas investigaciones que abordan desde el ocaso del régimen escópico tratado por Martin Jay, la muerte del lenguaje visual anunciada por Jean Luc Godard o Peter Greenaway, el adiós al cuerpo y el empoderamiento de la máquina desde Dziga Vertov hasta Michael Snow. De un modo más cercano, se encuentran otras corrientes positivistas que proponen nuevos modelos de desarrollo autónomo para el intercambio libre de la imagen globalizada, como propone Susan Buck-Morss a través de su *Estética III*, eliminando autoría o narrativas implícitas que se reconfiguran a través del montaje, o en último caso, la propuesta de un mediador tercero para la comunicación propuesto por Irmgard Emmelhainz.

Todos estos modelos parten de la premisa de *acabar con* la representación visual o resignificarla.

La teoría del encuadre como *límite* o *imagen-potencia* propone sin embargo, como proponía Pascal Bonitzer, salvar la representación a pesar de ella misma, de los clichés que la asfixian, recuperando su potencia *poética*, y huyendo quizás de una cierta obsesión excesiva de las artes por el progreso, entendido siempre como innovación, o como *montaje* libre de los restos del pasado. La originalidad, tan malentendida en el contexto contemporáneo, es, como recuerda Agamben en, lo que permanece en relación de perenne proximidad con el origen (Agamben, 2005: 100).

La propuesta aquí se ajusta más bien al postulado de Claude Parent: “debemos leer el pasado como un futuro por descubrir” (Parent, 2009: 6). En un contexto contemporáneo prisionero de la productividad, lo necesario para el futuro de la imagen parece residir, en un acto nada sencillo, por el cual eliminar su capacidad de ser útil.

La imagen inoperativa, el *encuadre-límite* construye una imagen desde su propia incapacidad, privada de ego, improductiva y en el límite de lo legible. La operación es metódica, como dice Jullien, pero en ningún caso sencilla. El método, como ya se ha visto es colocarla en el límite, con la pesada tarea de conectar dos lugares infinitos: *el encuadre espaciado* y el fuera de campo, y sostenida en una constante fuga retenida, que vuelve a la propia imagen

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

ingobernable, inoperativa e inútil, momento en el que aparece su capacidad *poética*. Ya que la imagen se adhiere a los paradigmas imperantes en cada época, en este caso, el paradigma contemporáneo está fundamentado en abandonar la certeza y descansar sobre la probabilidad⁶. La imagen inoperativa está dispuesta a renunciar a la certeza para acceder al conocimiento.

⁶ Agradecer al Dr. Martínez Garrido, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, las aclaraciones sobre el paradigma contemporáneo de la probabilidad, con explicaciones tanto sobre Laplace como las reflexiones de Jacob Bronowski en su obra "The Ascent of Man", entre otros.

Epílogo: dialogando con Trías, Agamben y Jullien.

Escribir una tesis doctoral es aprender a perder la voz de uno mismo.

Es por tanto lógico, que cuando finalmente se la da a uno permiso, más bien se le impela, a hablar con sus propias palabras y no apoyado en los conocidos argumentos de autoridad sobre los que se ha apoyado durante años, el autor no encuentre su voz.

Realizar una tesis es desaprender a hablar por uno mismo para hablar a través de otros.

Cualquier curso básico de literatura enseñará a sus estudiantes que lo más importante para que un texto tenga interés, es precisamente, que el autor encuentre primero su voz. El sistema contrario.

Por tanto, no es suficiente la tarea titánica de recopilar las voces de toda la historia para construir el argumento, sino que además se exige, justo al final, cuando el doctorando está física y psicológicamente agotado, que sea capaz de desaprender todo el conocimiento adquirido, y construya un relato sino cierto, al menos emocionante.

No puedo más que desear suerte y un abrazo empático a todos los doctorandos que se encuentren en esta fase en la que me posiciono yo ahora mismo:

¿Como escribir tu propio relato, como escribir unas conclusiones, cuando uno ha olvidado quien es, suplantado por las voces de tantos otros?

El silencio es el camino fácil, más aún en una investigación que defiende que de ser capaz de escribir una conclusiones, solo conseguiría derivar hacia la clausura de la verdad.

Es más, el imperativo de tener que concluir el futuro de un lenguaje – el visual – a través de otro – el escrito -, es a todas luces un oxímoron.

Pero el oxímoron, contradicción *in terminis*, genera un tercer significado, que fuerza al receptor a la aceptación de la metáfora.

Por tanto entiéndase todo aquí como metáfora, o coacción poética, que quizás revela ciertas

claves de una posible verdad, si el lector tiene fuerza o ganas de abandonar la necesidad, en este texto final, de resolver preguntas, reconocer certezas o atisbar conclusiones.

De la etimología de conclusión rescato el prefijo con-, del latín, convergencia o reunión, y tengo que desechar *clusio* del verbo *concludere*, concluir o cerrar, y que comparte etimológicamente la palabra claustrofobia, comentada en antecedentes de esta tesis.

En resumen, un inmensa claustrofobia me invade cuando pienso en tener que cerrar el pensamiento, haciéndolo pasar al acto, a través de la eficacia de las palabras adecuadas.

Propongo sin embargo, el *espaciamento* necesario, para la convergencia o reunión en torno a la coacción poética, siempre abierta, potencial, y en resistencia en su interior a pasar al acto.

Colocarse en el límite es esto, permanecer con un pie implantado en el mundo – la palabra escrita – y otro que apela al infinito de la imaginación humana, haciendo presente el abismo irresoluble entre ambos.

El *encuadre-limes* proporciona ese espaciamento, ese lugar visual, necesario, no para comprender ni la imagen, ni su futuro, ni su finitud, ni su infinitud, sino para la contemplación de la imposible distancia entre lo visible legible y lo ininteligible.

Es bastante pertinente que las palabras se fuguen al intentar describir una situación en la que en su fuga está su propia realidad, como es el límite, y como bien sabía Trías.

Para saber, de todas formas, hay que tomar posición, por lo que colocada en el límite del lenguaje intentaré explicar el límite del lenguaje visual y dialogar con mi propia incapacidad, inoperatividad, y resistiendo el impulso de resolverla o clausurarla – enclaustrarla, volverla anecdótica -. Intentaré por tanto madurar el pensamiento en base a su *evasividad*, como diría Jullien.

En el límite entre este prólogo y el inoperativo epílogo está la clave del *encuadre-limes*.

El primer diálogo con la inoperatividad del discurso aparece al intentar sostener que el límite aparece en la tangencia entre lo visible – el campo – y el espacio indiferenciado – el fuera de campo -, ya que está tangencia es una manera más de *alucinar* la posibilidad de controlar o con-

tener el infinito. La tangencia no es real, hay un *entre*⁷, un abismo de distancia indeterminada e indeterminable, innombrable.

Este abismo produce terror en el pensamiento humano y por ello usa el límite para intentar comprenderlo, por aproximación. De ahí la conclusión de Trías de que el límite genera, al fin y al cabo, una episteme trágica, pero también una experiencia y una aventura.

Con el *encuadre-limes*, desactivadas todas sus funciones habituales – la legibilidad -, gracias a la posibilidad de los artistas de generar desviaciones sobre los propios modelos que construyen, se asiste a la aventura de contemplar – en términos de Agamben - la génesis de la imagen.

En el sólo queda el encuadre como operador teórico que revela de si mismo que pueda ser una imagen, y un pequeño trazo-figuración, que retiene lo visual antes de su desaparición absoluta. Ni adherencia ni abandono, lo llamaría Jullien, ni el Renacimiento ni el Suprematismo, ni *La Mirada de Ulises* ni *Transformers*.

Sin embargo *Limite* si, que ni es cine ni deja de serlo, ni encuadra ni desencuadra, sino que con un pequeño gesto de figuración, mantiene lo legible dentro del encuadre, pero lo espacia, y contiene implícitamente un resistencia que le impide mostrarse y que le impide desaparecer. Se asiste con sus encuadres, sólo y únicamente a la pregunta primigenia: qué es un encuadre, qué es el lenguaje visual.

Esta pregunta no puede y no debe ser resuelta, porque mientras se mantenga abierta, el espectador de *Limite* será un espectador de la antropogénesis de si mismo, de su pensamiento, habrá vislumbrado/ podrá vislumbrar que *Los límites del mundo somos nosotros, con un pie implantado dentro y otro fuera. Somos los límites mismos del mundo (Trías, 1985: 45)*, habrá comprendido que una imagen inoperativa es un límite para la contemplación de uno mismo, donde todas las futuras imágenes son probables y no necesariamente llegarán a ser.

7 El término *Entre* se recoge aquí de las reflexiones de la Dra. Efipraxia Giannopoulou, que desarrolla en su tesis doctoral: Giannopoulou, Efipraxia (2016). *Entre: de repente, sin fin, lo innombrable*. Tesis Doctoral. E.T.S. Arquitectura (UPM). Disponible online: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40332>.

"La atracción del vacío" - Gilbert Garcin, 2001.

Notes on the Thematic Universe: The black continent. and Epilogue

Notes on the Thematic Universe: The black continent¹.

A model against limitlessness: the emergence of the poetics of the limit in the cinematographic frame

The question posed by this investigation, previously mentioned in the introduction, was the following: Where are the ungovernable limits of the frame located?

This doctoral dissertation proposed another way to frame within the limits of the visual: the *frame-limes*. As a critical strategy of visual language itself, the *frame-limes* can recover specific horizons and act as an instrument of resistance against the dominant socio-cultural model based on limitlessness.

To that end, this study revised singular and innovative works of art, including that of Mário Peixoto and Michelangelo Antonioni who, years before the debate on the limit of natural resources became as evident as it is today (let's remember that one of the most critical issues today is the United States' withdrawal from the 2017 Paris climate agreement), coincided in their predictions of the dangers of the 20th Century built on the distancing and destroying of horizons and on the absolute rejection of the imposition of certain limits, especially ecological ones, using Latouche's concept, which constitute the make up of our existence. These artists coincide in their belief that the absence of limits is a matter of disappearing *horizons* (Trías, 1991: 401). This parallel is already reflected in the very language:

orismós (οριαμός). *Orismos* has the same root word as the word *orio* (όριο), which in Spanish means *limit* (...). The definition (*orismos*) has the same root word as the word *orizontas*, which is Spanish means horizon. Horizon in Greek has two meanings: one is the same as the Spanish language, the other is the gerund of the verb to delineate or define (Giannopoulou, 2016: 261).

Faced with the scenario of disappearing horizons and the search for limitlessness, the proposed artists assumed a position of resistance. This position was founded in the *being of limes*, reflected not only in their narratives, or scripts, but also in their images and framing of shots, or *einstellung*. Their characters become drifters as an act of resistance against a model of society founded on productivity and, as Ordine describes, comprised of slaves and robots, all prisoners of necessity. Their framing of shots, or *einstellung*, defined as the combination of the selection of

what is seen and the responsibility in the construction of meaning, takes on a composition that alone is already *being of limes*, a *frame-limes* that works as an active opponent to the limitless model. This framing strategy does not propose a recession but rather the more complicated task of constant approximation and equilibrium by way of tension between overflow and limitlessness, rooted in the physical. The limit presents a being and an image that is in constant approximation to itself. During this process of approximation, the thought or, in this case, the image, encounters and makes visible the *borders of finitude*. Through this contact, the conventional visual codes of cinematographic framing are transformed into *singularity* and *paradox*². The traditional purpose of the image is deactivated and new uses and meanings become possible.

The *frame-limes* contains in itself a resistance which prevents it from carrying out its conventional functions. By *rendering all action inoperative* the poetic condition of the *frame-limes* is revealed, to use Agamben's terms, as well as its capacity to assist in the contemplation of anthropogenesis, an event that is never quite over, "given that the homo sapiens never stops its process of becoming human and perhaps has not yet achieved the language and nature of a native" (Agamben, 2011: 24). This language is understood as the broadest form of communication and, in this case, also includes visual language.

By refusing to utilize all the known functions of human action on visual language, the *poetics of inoperativity* facilitates the continuation of the never-ending road to language. It does not halt the initial creative act, quite the contrary; just as the poem with the written word, it allows it to flourish in its most pure form. The poetics of inoperability reveal, to use Agamben's words, *what the body can*, that is, what the body is capable of. This is because when all constructed and internalized functions are disabled, the human being can free himself of history and eventualities. He can begin again, from zero, in the process of asking and wondering, for example, about the nature of thought, language, drawing, the frame, or Architecture. In this way, the *poetics of inoperativity* become a tool for the contemplation of anthropogenesis.

For Trías and Agamben, as well as for scholars of aesthetics like Didi-Huberman, to establish a solid critical revision of language is to confront the *revision of the medium on its own terms and deactivate its primary functions* in order to open it to new uses and recover its *poetic potential*.

² Trías claims, however, that in this moment of contact singularities and paradoxes appear, as if it were a new element.

¹ Term employed by Jean-Louis Comolli.

The *frame-limes* allows a restoration of the *potency* of language in the cinematographic frame, that is liberated, in Agamben's use of the term, from the imperative of passing inextricably to the event. In a globalized context that is founded on premises established by the West, the event resides in the image's legibility.

Therefore, in order to deactivate the conventional functions of the image, one must disable *almost* entirely its legibility within the accepted canons of representation and visual codification.

Once these are entirely disabled only then we can enter into the terrain of the unmentionable, an area that has been studied at length by the masters of Oriental painting, and on which François Jullien meditates in his comments on *the great image without form*.

The *frame-limes* does not depend on the opposition West-East, nor on the elimination of the form, the image, or the frame. To the contrary, as Jullien also observes, it needs the contact between the two sides, between the West and the East, the form and the formless, figuration and *spacing*, in order for the true nature of an *image-poiesis* to appear. The image-poiesis exists in the limit between its own operability and inoperability, and the where its visual, technical and narrative capacities and incapacities are active. To that end, a "liberation of the concrete without abandonment of the concrete (Jullien, 2008: 148)" is necessary, so that representation will move beyond the anecdotal without surpassing the infinitely indistinguishable, sustained between the limits of the physical world and the intangible, between the trace and what cannot be represented, between the frame and the space outside the frame. This is the *momentum* where all possibilities are equally probable and certainty is nonexistent.

An ungovernable model

What is behind the *image-border* of the *frame-limes* is its incapacity to be ruled, for as Trías recalls, its reality and existence reside precisely in its *rupture* (Trías, 1985:168), and as Jullien observes, things do not age in vain, but due to their "evasive" aspect (Jullien, 2008: 143). The *frame-limes* is neither resolved in a measurable and canonical system nor are they capable of generating their own system and thus becoming a norm. This is why they present an ungovernable model and unveil a tragic episteme and an already mentioned interior rupture, similar to the desperate vitality of *the neutral* in Roland Barthes or Didi-Huberman's concept of *excision*. In this constantly escaping and ungovernable excision, the image is freed of its condition

as an "operative image"³.

Once all the utilitarian functions are deactivated, all that remains is an inoperative image that assists the spectator in the contemplation of what is known as visual language⁴, preparing him/her for a new yet-to-be-determined stage, located on the limit, or on the cliff, to borrow Jean-Paul Michel's formulation⁵. This is also the place where Peixoto puts *Muhler 2*. To place oneself on the cliff is to put oneself in the limit. This permits knowledge without acquisition or possession; the ability to ask a question without ever having to answer it. Only here it is possible to converse with the enigma, without abandoning the borders of the physical, and as Trías describes, stand with one foot in the world and the other *advancing* towards all that transcends it. This continuous dialogue with *the mysterious*, as Einstein says, is the most beautiful experience that one can have. It is the most fundamental emotion; at the core of all true art and all true science.

A responsible information model: to imagine a world is to feel responsible, morally responsible, for this world.

This intimate relation between the thought and the frame is even more pertinent in the first half of the 21st Century where, far from what Jay imagined, the scopic dominates as the main transmitter of information and communication and as the substitute for reality in its new forms: Facebook, Instagram, Youtube, Google, and even Drones.

If we are to address Gaston Bachelard's claim that: "To imagine a world is to feel responsible, morally responsible, for that world. All doctrine of imaginary casualty is a doctrine of responsibility" (Bachelard, 1993:118), and if we are to relate this claim to the ideas expressed by Slavoj Žižek, of the importance of dealing responsibly with images because they are intimately connected to the experience of reality (they no longer represent reality but create it), then it becomes clear that it is necessary to call attention to the foundations or the *morphometrics* of the cinematographic image since it is this image which constructs and at times even substitutes our perception of reality.

The *frame-limes* does not offer an alternative *per se*, nor does it create the images that are to come, it is only a strategy-tool for them to appear in the future and ultimately, to debate the function of the frame. As Jullien suggests in his "Treatment on effectiveness" (1999), more than a concrete

³ Terms used by Didi-Huberman in the prologue to Harun Farocki's "Desconfiar de las imágenes" (2015).

⁴ In the same manner that Agamben refers to Dante's *The Divine Comedy* as the contemplation of the Italian language, or Rimbaud's *Illuminations* as the contemplation of the French language, etc.

⁵ In reference to the work of the French philosopher Jean-Paul Michel "Un acantilado como la existencia" (2013).

result, what “substitutes the directed action is an implicated transformation” (Jullien, 1999: 143). The substitution of the *direction* of the cinematographic image with the generation of a space for transformation is part of the destruction of the ego, both of the image and its creator⁶. In other words, the cinematographic creator must not direct the image but rather assist in its process of emergence. He or she must fabricate the visual space necessary to make the image’s becoming, and all of its possible becomings, take place, while at the same time allowing the image to remain in a state of perpetual construction and revision.

A model-strategy for the discovery of the apparatus: distancing, estrangement and mediation.

The discovery of the physical border of the apparatus permits both an analysis of the frame and a dialogue between the operability of the human being and the strictly mechanical idiosyncrasy of the cinematographic machine. As Walter Benjamin has already noted, the nature that speaks to the camera is different from the nature that speaks to the eye, mostly because a “space that is elaborated unconsciously appears in the place of a space elaborated consciously by man” (Benjamin, 1985: 67). The machine transforms into an elaborated “two-dimensional tool” which serves to reveal clues and, more importantly, to unveil the existence of the mysterious in three-dimensional space. The different ways to frame are in fact different methods of organizing the space on a two-dimensional surface, an archive of human beings’ spatial relationships, with its own limits, scale and territorial relationship; not because of its ability to capture what escapes the human eye, but because it allows for the observation of the properties of three-dimensional space through its response to the space’s confinement within an autonomous system that has its own idiosyncrasies, namely, a surface that is smooth, homogenous and rectangular.

The reconfiguration and comprehension of three-dimensional space through the manipulation of a two-dimensional format can and will reveal clues about its own nature. Through distancing, estrangement and mediation, this operation makes possible a critical study of the very nature of three-dimensional space as well as that of the apparatus, or cinematographic camera, itself.

This dialogue between two and three-dimensional spaces mediated by the frame reveals the artificial or prosthetic condition of an apparatus which seeks to contain a three-dimensional

⁶ Jullien explains this idea in his analysis of the Chinese Wu Wei, where far from absolute non-action (or paralysis), the creator must act, but “only at the root of becoming” (Jullien, 1999:144), and in doing so, help in the natural development of immanence.

space that is always at risk of, to use Derridá’s words, overflowing.

Therefore it is more correct to compare the apparatus to an operator with a certain degree of “*poetic coercion*” (Erice, 2011: 264), to irrevocably forget the illusion of objectivity that it creates, and to accept the instrument as a strategy for mediation and reflection on the relationship of understanding between the human being and the three-dimensional space.

To look at the past as future: The limit as tool.

Throughout the entire history of representation an apparent struggle has developed between, on the one hand, its employment at the service of narratives that are tangent to its own nature and, on the other, its primal capacity for *poetics* as an act of creation, or what Nuccio Ordine calls useless knowledge.

These past few years, a special sensibility has appeared towards visual studies as a field that takes responsibility for a language that must free itself from its own utilitarianism. But it still remains a question as to how this must occur.

As a result of the combination between responsibility and disaffection in regard to images, numerous studies have emerged that address topics such as the downfall of the scopic regime as described by Martin Jay, the death of visual language anticipated by Jean-Luc Godard or Peter Greenaway, and the farewell to the body and the empowering of the machine from Dziga Vertov to Michael Snow. Or closer still are other currents of Positivist thought that propose new models for the autonomous development for the free-exchange of the globalized image, like the author Susan Buck-Morss who, in her *Esthetics III*, eliminates authorship and implicit narratives that are reconfigured in montage, or in the case of Irmgard Emmelhainz, who calls for a third mediator for communication.

All these models are based on the premise of *eradicating* or resignifying visual representation.

The theory of the frame as *limit* or *image-output*, however, proposes, as in the case of Pascal Bonitzer, to save representation in spite of itself and the clichés that stifle it and to recover its *poetic* potential. This approach, perhaps, offers an escape of a certain tendency in the arts that is excessively obsessed with progress, understood always as innovation or the free *montage* of the ruins of the past. In the words of Agamben, originality, which has been entirely misunderstood in the contemporary context, is what remains in lasting relation to the original (Agamben, 2005: 100).

What is proposed here is more aligned with what is postulated by Claude Parent when he writes: “we should read the past as a future to be discovered” (Parent, 2009: 6). In a contemporary context which is prisoner to productivity, what is necessary for the future of the image seems to reside in an act that is far from simple: the elimination of the image’s capacity to be useful.

The inoperative image, or *frame-limes*, constructs an image out of its own incapacity. Free of ego and unproductive, this image is on the limit of legibility. As Jullien says, the operation is methodic but never simple. The method is to locate the image on the limit between two infinite spaces: the spaced frame and the off-screen, sustained in a perpetual and restrained fugue which makes the image ungovernable, inoperative and useless. At this moment the *poetic* capacity of the image appears. The image adheres to the prevailing paradigms of each era. In this case, the contemporary paradigm is founded on the eradication of certainty and on finding peace with probability⁷. The inoperative image is prepared to give up certainty in order to gain access to knowledge.

Epilogue: Dialogue with Trías, Agamben and Jullien.

To write a doctoral thesis is to learn to lose one’s voice.

Therefore, when one is finally given permission, or rather is impelled, to speak on their own terms, without appealing to the already known arguments made by authorities on whom they have depended on during years, it is logical that the author can no longer find his or her voice.

To write a thesis is to unlearn to speak for oneself in order to be able to speak through others.

Any basic literature course will teach students that the way to make a text interesting is, precisely, for the author to find his/her voice. The opposite system.

The titanic task of compiling all of the voices of history to create an argument is not enough. Right at the moment when the doctoral candidate is physically and psychologically worn out, he or she is asked to unlearn all the knowledge that has been acquired and to write a story, that even if untrue, should at least be exciting.

I cannot but wish good luck and emphatically hug all the doctoral candidates who find themselves, like me, in this current position:

⁷ Many thanks to Dr. Martínez Garrido, professor of the Architecture School of Madrid, for his clarifications on the contemporary paradigm of probability, including his remarks on Laplace as well as the insights of Jacob Bronowski in his work “The Ascent of Man”, as well as others.

How can you write your own story, how can you write a conclusion, when you have lost yourself in the voices of so many others?

Silence would be the easy road. More so in an investigation that defends the idea that to be able to write conclusions will lead to the restriction of the truth.

What’s more, the very act of having to conclude the future of the visual language through the written one is a complete oxymoron.

But the oxymoron, the contradiction *in terminis*, generates a third meaning which forces the receiver to accept the metaphor.

So let what follows here be understood as metaphor, a poetic coercion, that will perhaps reveal certain key-truths for the reader who has the strength or will, in this final text, to abandon the need to resolve questions, to recognize certainties or to glimpse at conclusions.

From the etymology of the word “conclusion”, I want to keep the prefix *con-*, from Latin, convergence or reunion, and throw out *clusio* from the verb *concludre*, to conclude or to close (also present in “claustrophobia”, which I have commented on in the previous background of this dissertation).

To be brief, an immense claustrophobia overwhelms me when I think of having to conclude thought and then make it, through the efficiency of the correct words, turn to action.

Nevertheless, I propose the *spacing* needed for the convergence or reunion around a poetic coercion that is always open, with potential and ready to resist, in its interior, in its passing to action.

To place oneself on the limit is just this: to remain with one foot firmly in the world, this being the written word, and with the other calling upon the infinite human imagination, thereby making evident the unresolvable void between the two.

The *frame-limes* provides the spacing and visual space necessary, not for understanding neither the image, nor its future nor its finitude, but rather the contemplation of the impossible distance between the legible and the unintelligible.

It follows then that the words escape me when I try to describe a situation in which reality is

precisely in the escape. That is the case of the limit, as Trías knew well.

Knowledge, in all its forms, implies taking a position. This is why I choose to position myself in the limit of language and from here will try to explain the limit of visual language and to converse with my own incapacity and inoperability, and resist all impulse of resolution or closure (to enclose would be to render thought anecdotal). I will try, therefore, to ripen thought on the basis of its evasiveness, as Jullien would say.

In the limit between this prologue and the inoperative epilogue lies the key of the *frame-limes*.

The first inoperable dialogue appears with the attempt to sustain that the limit appears in the contact made between the visible (the screen) and the undifferentiated space (the off-screen), since this contact is just another way of *hallucinating* the possibility to control or contain the infinite. The contact is not real; there is a *between*⁸, a void of indeterminate, indeterminable and unnamable distance.

The void produces terror in human thought and that is why the limit, through approximation, is used as a way to understand it. Thus the conclusions offered by Trías which state that the limit generates, in the end, a tragic episteme, as well as an experience and an adventure.

With the deactivation of the *frame-limes*'s conventional functions, including its legibility, and thanks to the artist's ability to create deviations from their own constructions, it becomes possible to *contemplate*, to use Agamben's term, the origin of the image.

All that remains is the frame as a theoretical operator that reveals to itself what an image is capable of, as well as a small trace-figuration that retains the visual before its absolute disappearance. Neither adherence nor abandon, as Jullien would say; neither the Renaissance nor Supremacy; neither *Ulysses' Gaze*, nor *Transformers*.

Nevertheless, *Limit* (which is not film and yet, never stops being film; neither frames nor un-frames) maintains the legible within the frame through a small gesture of figuration, distributing it (spacing it) so that it can implicitly contain a resistance which impedes it from showing itself and

from disappearing. *Limit* assists framing, only in what concerns its primal question: what is a frame? What is visual language?

This question cannot and should not be resolved because as long as it remains open the spectator of *Limit* will be a spectator of his or her own anthropogenesis and thought. He or she will have glimpsed or will be able to glimpse that *We are the limits of the world, with one foot on the inside and the other on the outside. We are the world's limits* (Trías, 1985: 45), and will have understood that an inoperative image is a limit for one's own contemplation, where all future images are probable and will not necessarily come into existence.

⁸ Here the term "between" is borrowed from the concept developed by Dr. Efipraxia Giannopoulou in her doctoral dissertation: Giannopoulou, Efpraxia (2016). *Between: suddenly, endless, the unnamable*. Doctoral Dissertation. E.T.S. Architecture (UPM). Available online: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40332>.

Muestra de la investigación artística sobre el límite en la composición bidimensional.

Fotografías de Lola Martínez.

"Lugares sin espacio" , Lola Martínez, 2008.

Selección de la serie "Romanika", Lola Martínez. 2013

Selección de la serie "Presencias", Lola Martínez. 2012

"Ikarus", Lola Martinez. 2011

ARTIST IN RESIDENCE PROGRAMS

2015
Schloss Plüschow, Germany
2014
CAMAC Centre d'art contemporain, Marnay-sur-Seine, France

SOLO EXHIBITIONS

2015
Le Pli Bibliothèque Municipale Alain-Peyrefitte, Provins, France
2014
Romanika Église Saint-Jacques Dival Villenauze la Grande, France
2012
Presencias PHE12 Photoespaña, Madrid, Spain
2010
Sobre la luz, De Kring, Madrid, Spain
Lugares sin Espacio Casarrubios Studio, Madrid, Spain

COLLECTIVE EXHIBITIONS

2016
Artrooms 2016 London, England (Artist talk)
2015
Contemporary Artists: Contextual Realities MTart, Institute of Contemporary Arts, London, England
Totally Thames Festival, London, England
2014
Bodies, Places, Spaces, International Art Festival, Palazzo Albrizzi, Venice, Italy
Biennale Panoramas Bordeaux, France
2011
Novos Valores da Fotografia Espanhola, Mostra Espanha, Oporto, Portugal
2010
Lucky to be here Casarrubios Studio, Madrid, Spain
2009
Festival ARTENDENCIAS, Espacio Cubo, Madrid, Spain
Refugiados en el desierto, Madrid, Berlin, Paris, Dublin, Turin, Havana and Mexico DF
2007
20+20 Casa de Vacas, Jardín del Buen Retiro (with Cristina Garcia Rodero, Joan Fontcuberta, Javier Vallhonrat, Chema Madoz, Isabel Muñoz), Madrid, Spain
Regeneration-Regeneration, Salon André Honnorat, Maison Internationale, Paris, France
Slideluckpotshow, Madrid, Spain
2006
Selección Photoespaña EFTI PHE06, Madrid, España / Galería EL PASO, Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid, Spain

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

Bibliografía Metodología:

Freire, Paulo (1975) *Pedagogía del oprimido*, Madrid: SXXI.

Lledó, Emilio (2011) *El origen del diálogo y de la ética. Una introducción al pensamiento de Platón y Aristóteles*. Madrid: Gredos.

Lledó, Emilio (2015) *La memoria del Logos: Estudios sobre el diálogo platónico* Barcelona: Taurus.

Moreno Claros, Luis Fernando (2011) "El origen del diálogo y de la ética (una introducción al pensamiento de Platón y Aristóteles)" en *El País*. 3 de septiembre de 2011. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/09/03/babelia/1315008759_850215.html

Álvaro Vieira Pinto (1960) *Conciencia y realidad nacional*, vol. II. Rio: Iseb.

Chillida, Eduardo (2004) "Preguntas" *Discurso del académico honorario electo. Ecmo. D. Eduardo Chillida. Leído en el acto de su recepción pública el día 20 de Marzo de 1994*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 4ª edición, 2004.

Bibliografía consultada:

Buhtkin, M.M (1981) *Imaginación dialógica. Cuatro ensayos*. Texas: University of Texas Press.

Furter, Pierre (1966) *Educação e Vida* Rio: Voces Limitadas.

Aurora Fernández-Polanco (2010) "Las imágenes piensan, pensar con imágenes" en *Re-visiones*. <http://re-visiones.net/spip.php?article1>

Didi-Huberman, Georges (2015) "Ma pratique est d'écriture autant que de regard" en *Le Monde*. fr (21 mayo) Disponible: http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/05/21/georges-didi-huberman-ma-pratique-est-d-ecriture-autant-que-de-regard_4637746_3260.html

VV.AA *Pedagogías desobedientes* Hipo_tesis. N°2, Madrid, 2014 ISSN 2340-5147
Benjamin, Walter (2010) *Imágenes que piensan* libro IV, vol1. Madrid: Abada.

Calvino, Italo (1994) *Por qué leer a los clásicos* México: Tusquets.

Chillida, Eduardo (2004) "Preguntas" *Discurso del académico honorario electo. Ecmo. D. Eduardo Chillida. Leído en el acto de su recepción pública el día 20 de Marzo de 1994*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Onfray, Michel (2008) *La comunidad filosófica Manifiesto por una universidad popular* Barcelona: Gedisa.

Rodríguez Sánchez, Javier (2015) *Ambientes de aprendizaje colaborativo en comunidades artístico-pedagógicas*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Bibliografía Introducción:

Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable: Cine y Pintura* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Barañano, Kosme María de (1992) *Husserl, Heidegger, Chillida: El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del S.XX* País Vasco: Universidad del País Vasco.

Bonitzer, Pascal (2007) *Desencuadros: Cine y Pintura* Buenos Aires: Santiago Arcos.

Eisenstein, Sergei (1999) *La forma en el cine* México DF: Siglo XXI.

Freire, Paulo (1975) *Pedagogía del oprimido*, Madrid: SXXI.
Greenaway, Peter (2003) *Cinema Militant Lectures* Disponible en: <http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm>

Heath, Stephen (1981) *Questions of cinema* Indiana: Indiana University Press.

Jay, Martin (2007) *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del S.XX* Akal Estudios Visuales. Madrid, 2007.

Kemp, Wolfgang (1996) "The narrativity of the Frame" en *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. New York: Cambridge University Press. Disponible en: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1931/1/Kemp_The_narrativity_of_the_frame_1996.pdf

Nakov, Andréi (1996) *Escritos: Malevich* Madrid: Síntesis.

Val del Omar, José (1961), *Dilema y poder - Las técnicas de conquista psico-fisiológica y el respeto a la intimidad del espectador* XIV Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica, Turín, Septiembre, 1961. Disponible en: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_9.pdf

Villain, Dominique (1997) *El encuadre cinematográfico* Buenos Aires: Paidós.

Wenders, Wim (2001) "To shoot Pictures" en *Exitmedia*, Vol.III. Disponible en: <http://www.exitmedia.net/eng/num3/wenders.html>

Bibliografía consultada:

Blanchot, Maurice (1992) *El espacio Literario* Barcelona: Paidós Básica.

Wenders, Wim (1997) *The act of seeing: Essays and Conversations* Londres: Faber

Martin Brady, Joanne Leal (2011) *Win Wenders and Peter Handke: Collaboration, adaption and recomposition* Amsterdam, New York: Rodopi

Bibliografía capítulo 1:

Alberti, Leon Battista *De la peinture* 1435, op. cit. Libro 1.

Amman, Atxu (2005) *La mujer y la casa*. Tesis doctoral. Escuela Superior Técnica de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable: Cine y Pintura* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Bachelard, Gaston (1986) *Poética del Espacio* México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Comolli, J.L (2010) *Cine contra espectáculo+Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, Georges (2014) "Regarder n'est pas une compétence compétence, c'est une expérience" en *Les Inrockuptibles* . 12 de febrero. Disponible en: <http://www.lesinrocks.com/2014/02/12/arts/tout-est-la-rien-nest-cache-11472282/>

Eisenstein, Sergei (2014) *Film essays and a lecture*. New Jersey: Princeton University Press.

Eisenstein, Sergei (1931) "The Dinamic square" en *Close-Up* Vol. VIII, Nº 1, Marzo. Editor: K. Macpherson. Londres: Pool. Disponible en: <https://archive.org/details/closeup08macp>

Eisenstein, Sergei (1999) *La forma en el cine* México DF: Siglo XXI.

Eisenstein, Sergei (1992) *Yo, memorias inmorales*. Volumen 2. México: Siglo XXI.

Epstein, Jean (2009) "Buenos días, Cine" en *Archivos de la Filmoteca*, nº63, pp.99-115. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmtoteca.com/index.php/archivos/article/view/70> Originalmente publicado bajo el título "Bonjour Cinéma" en Editions de la Sirène, París, 1921.

Greenaway, Peter (2003) *Cinema Militant Lectures* Disponible en: <http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm>

Kemp, Wolfgang (1996) "The narrativity of the Frame" en *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. New York: Cambridge University Press. Disponible en: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1931/1/Kemp_The_narrativity_of_the_frame_1996.pdf

Kubrick, Stanley (1969) "An interview with Stanley Kubrick by Joseph Gelmis" en *The Film Director as Superstar* Nueva York: Doubleday and Company, Garden City. Disponible en: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>

Malevich, Kazimir (1929) "Painterly laws in the problems of Cinema" en *Malevich and Film*, Margarita Tupitsyn (2002), pp. 147 -159, Belem: Fundação Centro Cultural de Belém.

Mitry, Jean (1974) *Historia del cine experimental* Valencia: Fernando Torres Editor.

Villain, Dominique (1997) *El encuadre cinematográfico* Buenos Aires: Paidós.

Wenders, Wim (2000) *My time with Antonioni*. Reino Unido: Faber and Faber.

James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus (1998) *Close Up: Cinema And Modernism* New Jersey: Princeton University Press.

Bibliografía consultada:

Aumont, Jaques et. al (2005) *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* Argentina: Paidós Ibérica.

Alegre, Luis (2002) *Vicente Aranda: la vida con encuadre* Huesca: Festival de Cine de Huesca.

Berger, John (2000) *Modos de ver* Barcelona: Gustavo Gili.

Bordwell, David (2009) *Paolo Gioli's Vertical Cinema*. Disponible online en la página web del autor: <http://www.davidbordwell.net/essays/gioli.php>

De Fries, Heinrich (2002) *Spatial organization in film* (English translation 2002, R. Woodhouse, UQ).

Derridá, Jaques (2001) *La verdad en la pintura* Buenos Aires: Paidós.

Eisenstein, Sergei (1986) *El sentido del cine* Buenos Aires: Siglo XXI.

González, Lázaro. J. "El cine soviético de los años 20 y 30: un arma de propaganda" en *Esquife-cult*. http://www.esquife-cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=1013:el-cine-sovietico-de-los-años-20-y-30-un-arma-de-propaganda&catid=139:no-70&Itemid=84

Greenaway, Peter (1996) "El cine se ha convertido en un fósil" en *El País*, 6 de Noviembre. Disponible en: http://elpais.com/diario/1996/11/06/cultura/847234805_850215.html

Gorostiza, Jorge (1995) *Peter Greenaway* Madrid: Cátedra.

Lloyd, A. Jones (1930) "Rectangle proportions in pictorial composition" en *Journal of the Society of the Motion Pictures Engineers, Volumen XIV, pp. 32-49* Nueva York: Society of the Motion Pictures Engineers.

Millás, Juan José (2013) "La necesidad del encuadre" en *El País*, 30 de Junio Disponible en: http://elpais.com/elpais/2013/06/27/eps/1372348935_715613.html

Mitry, Jean (1978) *Estética y psicología del cine. 1* Madrid: Siglo XXI.

Mitry, Jean (1978) *Estética y psicología del cine. 2* Madrid: Siglo XXI.

Macías Alba, Juana (1998) "Metamorfosis del encuadre" en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº8, Tenerife, la laguna. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/26527307_Metamorfosis_del_encuadre_Una_aproximacion_a_la_nocion_de_encuadre_cinematografico_a_traves_de_Blade_Runner

Ortega y Gasset, José (1961) "Meditación del marco" en *El Espectador*, vol. 3. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

Panofsky, Erwin (1973) *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

Rohmer, Eric (1979) *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. París: Union Générale D'Éditions

Stoichita, Victor (2000) *La invención del cuadro* Barcelona: Ediciones del Serbal.

Torán, Enrique (1985) *El espacio en la imagen* Barcelona: Mitre.

Serrano de Haro Soriano, Amparo "Espacio, tiempo y forma" en *Serie VII, Historia del arte*, Nº 4, 2016, pp. 219-232.

Anta, Paula (2016) *El encuadre fotográfico entendido como proceso: factores tecnológicos, perceptivos y elementos constitutivos de la imagen fotográfica* Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Forníé García, Isabel (2014) *La desaparición del cuadro en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Patiño Bunt, José Antonio (2004) *Las tiranías de Peter Greenaway*. Tesis doctoral. Universidad Latinoamericana. México.

Sevin, Ayda (2007) *Margins of the image: Framing and deframing* Tesis doctoral. Bilkent University. Turquía.

Bibliografía capítulo 2:

Aumont, Jaques (1992) *La imagen* Barcelona: Paidós Comunicación.

Aumont, Jacques (1997*) *The image* Londres: British Film Institute.

Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable: Cine y Pintura* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Bazin, André (2006) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Bonitzer, Pascal (2007) *Desencuadres: Cine y Pintura* Buenos Aires: Santiago Arcos.

Baudry, Jean-Louis (1980) "The apparatus" en *Apparatus, Cinematographic apparatus: selected writings*. Nueva York: Tanam Press. ed. por Theresa Hak Kyung Cha, pp. 41-62.

Burch, Noël (1985) *Praxis del Cine* Madrid: Editorial Fundamentos.

Buck-Morss, Susan (2009) 'Estudios visuales e imaginación global'. Antípoda, nº9, (Julio-Diciembre, 2009): 19-46.

Buck-Morss, Susan (2005) *Estética y Anestésica* Buenos Aires: Interzona Editora.

Comolli, Jean Louis (2010) *Cine contra espectáculo+Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.

Comolli, Jean Louis (2012) *Corps et cadre: Cinema, ethique, politique* Paris: Verdier.

Deleuze, Gilles (1986 [III]) *La imagen-movimiento* Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

Eisenstein, Sergei (1999) *La forma en el cine* México DF: Siglo XXI.

Epstein, Jean (1960) *La inteligencia de una máquina*. Argentina: Nueva visión.

Focillón, Henri (1985) *La vida de las formas y elogio de la mano* Madrid: Xarait.

Gubern, Román (1996) *Del bisonte a la realidad virtual* Barcelona: Anagrama

Heath, Stephen (1981) *Questions of cinema* Indiana: Indiana University Press.

Kemp, Wolfgang (1996) "The narrativity of the Frame" en *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. New York: Cambridge University Press. Disponible en: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1931/1/Kemp_The_narrativity_of_the_frame_1996.pdf

Metz, Christian (2001) *El significante imaginario: Psicoanálisis y Cine* Paidós: Barcelona.

Art 7, Ley 34/1988, de 11 de noviembre, General de Publicidad.

Bibliografía consultada:

Althusser, Louis (1988) *Ideología y aparatos ideológicos del estado* Buenos Aires: Nueva Visión.

Agamben, Giorgio (2009) *What is an apparatus?* Stanford, California: Stanford University Press.

Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y Simulacro* Barcelona: Kairós.

Baudry, Jean Louis (1974) "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base" en *Lenguajes Revista de Lingüística y Semiología* Año 1, nº2, diciembre. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 53-67

Comolli Jean-Louis (1999) "Elogio del cine-monstruo", en *La Ferla J. (comp.) Medios audiovisuales: ontología, historia y praxis* Buenos Aires: Eudeba, pp. 228-231

Heath, Stephen (1976) "Narrative Space" en *Screen Vol. 17 Issue 3* Inglaterra: Oxford University Press.

Metz, Christian (1973) *Lenguaje y cine* Barcelona: Editorial Planeta.

Metz, Christian (1974) "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico" en *Lenguajes Revista de Lingüística y Semiología* Año 1, nº2, diciembre. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 37-53.

Rancière, Jaques (2005) *Sobre políticas estéticas* Barcelona: Museud'Art Contemporani de Barcelona/Universidad Autónoma de Barcelona.

Robert Stam et al. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* Barcelona: Paidós Ibérica.

Henrik Gustaffson, Asbjorn Grosntad (2014) *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the moving image* London: Bloomsbury.

Bibliografía capítulo 3:

Abbott, Edwin A. (1999) *Planilandia* Palma de Mallorca: Torre de Viento.

Agamben, Giorgio (2006) *La comunidad que viene* Valencia: Pre-textos.

Agamben, Giorgio (2004) *Estado de excepción* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A

Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable: Cine y Pintura* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Barroso, Miguel Ángel (2006) *Técnicamente Dolce* Madrid: Jaguar.

Benjamin, Walter (2008) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Libro I, vol. 2. Madrid: Abada editores.

Bonitzer, Pascal (2007) *Desencuadres: Cine y Pintura* Buenos Aires: Santiago Arcos.

Brecht, Bertolt (1930) *La excepción y la regla* Disponible online: <https://drive.google.com/file/d/0B3N8jtudSydeWXZTRWxQR1RUa0k/edit>

Bresson, Robert Bresson (1975) *Notes sur le Cinématographe* Paris: Gallimard.

Buck-Morss, Susan (2009) 'Estudios visuales e imaginación global'. *Antípoda*, nº9, (Julio-Diciembre, 2009): 19-46. Disponible en: <http://antropolitica.uniandes.edu.co/IMG/pdf/EstudiosvisualesBuck-Morss.pdf>

Buck-Morss, Susan (2005) *Estética y Anestésica* Buenos Aires: Interzona Editora.

Burch, Noël (1985) *Praxis del Cine* Madrid: Editorial Fundamentos.

Comolli, J.L (2010) *Cine contra espectáculo+Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.

Deleuze, Gilles (1986 [III]) *La imagen-movimiento* Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición* Madrid: A. Machado Libros.

Didi-Huberman, Georges (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira* Buenos Aires: Manantial.

Eisenstein, Sergei (1931) *The dynamic square* en *Close-up*, Vol.VIII, nº1 (Marzo, 1931): 2-17.

Erice, Víctor (2010) "El llanto de las máquinas". Catálogo de la Exposición "El desbordamiento de Val del Omar" Madrid: Reina Sofía. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/9VE_es.pdf

Greenberg, Clement (1979) *Arte y Cultura* Barcelona: Gustavo Gili.

Geist, Kaze (1994) "Playing with Space: Ozu and two-dimensional design in Japan" in *Cinematic*

Landscapes Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan Texas: University of Texas.

Gubern, Román (1996) *Del bisonte a la realidad virtual* Barcelona: Anagrama

Holt-Damant, Kathi (2003) "Constructs of space: German Expressionism, Mies van der Rohe and Yasujiro Ozu". En *20th Annual Conference of the Society of Architectural Historians Australia and New Zealand*, October Sidney: University of Sydney: 3-5.

Jay, Martin (2007) *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del S.XX* Akal Estudios Visuales. Madrid, 2007.

Krakauer, Siegfried (2006) *Estética sin territorio* Murcia: José López de Albadalejo.

Nakov, Andréi (1996) *Escritos: Malevich* Madrid: Síntesis.

Navarro Baldeweg, Juan (2003) *El horizonte en la mano* Madrid: Real Academia de San Fernando. Discurso del académico electo.

Malevich, Kazimir (1929) "Painterly laws in the problems of Cinema" en *Malevich and Film*, Margarita Tupitsyn (2002), pp. 147 -159, Belem: Fundação Centro Cultural de Belém.

Mantzou, Polyxeni (2000) *Nuevos Medios como modificadores del espacio arquitectónico*. Tesis Doctoral. Facultad de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

Perella Giuseppe and Michele Manzini (1986) *Architetture della visione* Roma: Edición especial para la filмотeca española

Shapiro, Meyer (1969) 'On some problems in the Semiotics of Visual Art' En *Semiótica*. Volume 1, Issue 3: 223–242

Shatskikh, Alexandra (2010) "El cosmismo supremático de Kazimir Malevich" en Catálogo "El Cosmos de la Vanguardia Rusa. Arte y Exploración Espacial. 1900-1930" Santander: Fundación Botín.

Sontag, Susan (1984) *Estilos radicales* Barcelona: Muchnik Editores.

Trías, Eugenio (1985) *Los límites del mundo* Barcelona: Ariel.

Tupitsyn, Margarita (2002) *Malevich and Film* Belem: Fundação Centro Cultural de Belém.

Carlo di Carlo et al. (2010) *La intuición del hielo: Michelangelo Antonioni y las montañas encantadas A Coruña: MAIA*.

Bibliografía consultada:

Antonioni, Michelangelo (2002) *Para mi hacer una película es vivir* Barcelona: Paidós.

Tassone, Aldo (2005) *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión* La Coruña: Fluir

Mayet Giaume, Joelle (1990) *Michelangelo Antonioni. Le fil Interieur*. Bélgica: Editions Yellow Now.

Bou, Nuria (2002) *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni* Madrid: Biblioteca Nueva S.L.

Baudrillard, Jean (2000) *Pantalla Total* Barcelona:Anagrama.

Derridá, Jaques (1997) *La diseminación* Madrid: Editorial Fundamentos.

Didi-Huberman (2009) *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* Madrid: Abadaba Editores.

Didi-Huberman (2005) *Confronting images* Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.

Jay, Martin (2003) *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* Buenos Aires: Paidós.

Kuhn, Tomas. S. (2004) *La estructura de las revoluciones científicas* México: Fondo de Cultura Económica.

Burch, Noël (1979) *To the distant observer* California: University of California Press.

Cheng, François (2005) *Vacío y Plenitud* Madrid: Siruela.

Deleuze, Gilles (2005) *Lógica del sentido* Barcelona: Paidós Ibérica.

Font, Doménech (2004), *Michelangelo Antonioni* Canarias: Vice consejería de Cultura y Deportes.

Font, Doménech (2003), *Michelangelo Antonioni*, Cátedra: Madrid.

Geist, Kaze (1983) "Yasujiro Ozu. Notes on a Retrospective" en *Film Quarterly*, Vol. 37, No.1 (Autumn, 1983), pp. 2-9 California: University of California Press

Gorostiza, Jorge (2007) *La profundidad de la pantalla* Santa Cruz de Tenerife: Colegio oficial de Arquitectos de Canarias.

Krakauer, Siegfried (1997) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* Nueva Jersey: Princeton University Press.

Malevich, Kazimir (2000) *Suprematismo* Editado por Gabriella de Milia. Milán: Abscondita.

Neret, Gilles (2003) *Malevich* Alemania: Taschen.

Pellet, Christopher (2012) *Pour une contemplation subversive* Paris: L'arche.

Rancière, Jaques (2010) *El espectador emancipado* Buenos Aires: Manantial.

Wood, Tony (2003) "¿un cine suprematista?" en *New left review*, [Nº. 21. 2003](#) (Ejemplar dedicado a: Capitalismo, fordismo y posfordismo), pp. 181-187

Weinrichter, Antonio (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra Prensa Publicaciones.

Wall-Romana, Christophe (2013) *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy* Manchester: Manchester University Press.

McAbe, Colin et al. (1980) *Godard: images, sounds, politics* London: Bristish Film Institute.
VVAA. (2010) *Atlas Walter Benjamin Constelaciones* Catálogo de la exposición. Madrid: Circulo de Bellas Artes.

Wall-Romana, Christophe (2013) *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy* Manchester: Manchester University Press.

Bibliografía capítulo 4:

Alsina, Romaguera (1993) *Textos y manifiestos del cine* Madrid: Cátedra

Amman, Atxu (2005) *La mujer y la casa*. Tesis doctoral. Escuela Superior Técnica de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

Antonioni, Michelangelo "L'horizon des événements (Notes pour un film a faire ou a ne pas faire)" en *Cahiers Du Cinéma*, 290-291, 1978 (pg.4-11)

Antonioni, Michelangelo (1969) "Entrevista con Antonioni" en *Interview with Film directors*, Andrew Sarris, (21-32), Nueva York: Avon Books. Originalmente publicada en *Cahiers du Cinéma* nº160 (Nov, 1964).

Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable: Cine y Pintura* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Bachelard, Gaston (1993) *El aire y los sueños* México: Fondo de cultura económica.

Barnard, Edwin (2012) *Capturing time: Panoramas of old Australia* Canberra: National Library of Australia.

Barthes, Roland (2004) *Lo Neutro* México: Siglo XXI Editores. Traducción de Patricia Wilson. Discurso original presentado por Roland Barthes en el Collège de France (1977-1978).

Bazin, André (2006) *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Bonitzer, Pascal (2007) *Desencuadres: Cine y Pintura* Buenos Aires: Santiago Arcos.

Bordwell, David y Kristin Thompson (1995) *El arte cinematográfico* Barcelona: Paidós

Bretón, André (2001) *Manifiestos del Surrealismo* Buenos Aires: Argonauta.

Buck-Morss, Susan (2009) 'Estudios visuales e imaginación global'. *Antípoda*, nº9, (Julio-

Diciembre, 2009): 19-46. Disponible en: <http://antropolitica.uniandes.edu.co/IMG/pdf/EstudiosvisualesBuck-Morss.pdf>

Burch, Noël (1985) *Praxis del Cine* Madrid: Editorial Fundamentos

Camus, Albert (2005) *La Caída* Colombia: Skla.

Comolli, J.L (2010) *Cine contra espectáculo+Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.

Cooper, Graham (1986) *Leni Riefenstahl and Olympia* London: Scarecrow Press

Derridá, Jaques (2001) *La verdad en la pintura* Buenos Aires: Paidós.

Elliott, Anthony (2001) *Profiles in contemporary social theory*, Londres: SAGE.

Emmelhainz, Irmgard *Condiciones de visualidad bajo el antropoceno y las imágenes que están por venir*. (Publicado en SalonKritik.net, Abril 05 2015) http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post_28.php#more

Epstein, Jean (2009) "Buenos días, Cine" en *Archivos de la Filmoteca*, n°63, pp.99-115. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/70> Originalmente publicado bajo el título "Bonjour Cinéma" en Editions de la Sirène, París, 1921.

Erice, Víctor (2010) "El llanto de las maquinas". Catálogo de la Exposición "El desbordamiento de Val del Omar" Madrid: Reina Sofía. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/9VE_es.pdf

Felthman, John (1804) *The Picture of London, for 1803: Being a Correct Guide to All the Curiosities, Amusements, Exhibitions, Public Establishments, and Remarkable Objects, in and Near London; with a Collection of Appropriate Tables. For the Use of Strangers, Foreigners, and All Persons who are Not Intimately Acquainted with British Metropolis*. Londres: Lewis and Company.

Fullaondo, Juan Daniel (1968) *Toujours l'oblique* Nueva Forma, n°28, pp. 88- 92.

García Roig, Manuel (2017) *Leni Riefenstahl* Madrid: Cátedra.

Greenaway, Peter (1997) "*Flying over Water/Volar damunt l'aigua*". [Catálogo de la exposición "Flying over Water/Volar damunt l'aigua"](#), Barcelona: Fundació Joan Miró.

Gubern, Román (1996) *Del bisonte a la realidad virtual* Barcelona: Anagrama.

Gorostiza, Jorge (2007) *La profundidad de la pantalla* Santa Cruz de Tenerife: Colegio oficial de Arquitectos de Canarias.

Hedges, Inez (1966) *Constellated Visions: Robert Desnos's and Man Ray's L'étoile de Mer* en "Dadá and Surrealist Films" Massachusetts: MIT Press Edit by Rudolf E Kuenzli.

Hinton, David B. (2000) *The Films of Leni Riefenstahl* Plymouth: Scarecrow press inc.

Jay, Martin (2007) *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del S.XX* Madrid: Akal Estudios Visuales.

Kuenzli, Rudolf (1996) *Dada and surrealist film* Massachusetts: MIT Press Edit by Rudolf E. Kuenzli.

Leed, Eric. J (1981) *No man's land. Combat and identity in World War I* London: Cambridge University Press.

Mitry, Jean (1974) *Historia del Cine Experimental* Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.

Morin, Edgard (2001) *El cine o el hombre imaginario* Barcelona: Paidós comunicació.

Pardo, Jose Luis (1991) *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar* Barcelona: Serbal,

Parent, Claude (1970) *Vivre L'oblique* Paris: L'aventure urbaine.

Parent, Claude (2009) *Vivir lo oblicuo* Barcelona: Gustavo Gili.

Riefenstahl, Leni (1969) "Leni and the Wolf" en *Interview with Film directors*, Andrew Sarris, (453-473), Nueva York: Avon Books. Originalmente publicada en *Cahiers du Cinéma* n.170 (Sept, 1965) y *Cahiers du Cinéma in english*, n.5 (1966). La versión en castellano del libro de Sarris "Entrevista con directores de cine" Madrid, 1971, Editorial Magisterio Español S.A, no ha incluido esta entrevista.

Rondi, Gian Luigi "*La Magnifica Ossessione*", RAI 3, Italia, 1985: Entrevista realizada por el director y crítico cinematográfico italiano Gian Luigi Rondi a Michelangelo Antonioni con motivo dela celebración de noventa años de cine. Disponible *online*: <https://www.youtube.com/watch?v=GzdsSnidUd0>

Ray, Man (1963) *Selfportrait* Boston: Little, Brown and Co.

Rohmer, Eric (2012) "'Eric Rohmer talks about Chloë in the Afternoon'" en *Interviews with Erich Rohmer*, Cardullo Bert (41-53). Gosport: Chaplin Books. Originalmente publicada bajo el título "Eric Rohmer talks about Chloë in the Afternoon', by Donald Chase and Robert Feiden, in *InterVIEW*(New York), November 1972, pp. 20 & 43

Snow, Michael (1994) *La région centrale* en The collected writings fo Michael Snow. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Steyerl, Hito *En caída libre*. CAM2 [Lecturas para un espectador inquieto](#) Madrid: Comunidad de Madrid.

Tomas, David (2013) *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman* Nueva York, Londres: Bloomsbury.

Virilio, Paul (1968) "La Función Oblicua" en *Nueva Forma*, nº28. Mayo, p.41

Virilio, Paul (1989) *War and Cinema* Londres: Verso

* Virilio, Paul (1984) *Guerre et Cinéma: Logistique de la perception* Paris: Cahiers du cinéma: L'Etoile, D.L.

Vertov, Dziga (1973) *El cine-ojo* Madrid: Fundamentos.

Vertov, Dziga (1984) *Kino-eye* Berkeley: University of California Press.

Villain, Dominique (1997) *El encuadre cinematográfico* Buenos Aires: Paidós.

Weizman, Eyal (2002) *The Politics of Verticality* disponible en OpenDemocracy.net. Disponible en: https://www.opendemocracy.net/ecology-politics/verticality/article_801.jsp

Žižek, Slavoj (2001) *Fright of Real Tears: Krzysztof Keszowski between Theory and PostTheory* London: British Film Institute.

VVAA (1996) *Nueva Forma: Arquitectura, Arte y Cultura, 1966-75: Centro Cultural de la Villa, Madrid, octubre-diciembre* 1996. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes; Fundación Cultural del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, D.L. 1996.

Bibliografía consultada:

Bataille, Georges (1995) *Historia del ojo* México: Ediciones Coyoacán

Barthes, Roland (1989) *La cámara lúcida* Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso* Buenos Aires: Paidós.

Brea, Jose Luis (2005) *Estudios Visuales. La Epistemología de la visualidad en la era de la globalización* Madrid: Akal.

Chauvelet, Diane (2000) *La passion de l'image. Leni Riefenstahl entre le beau et le bien* Paris: Janus

Epstein, Jean (1960) *La inteligencia de una máquina*. Argentina: Nueva visión

Donald, Friedberg, Marcus (1998) *Close-Up 1927-1933: Cinema And Modernism* New Jersey: Princeton University Press.

Canales, Jimena (2010) "La Guerra del tiempo: Einstein, Bergson y Poincaré. Un debate científico y filosófico" en *Revista de Occidente*, nº353, Octubre, pp. 71-90

Langford, Martha (2014) *Michael Snow. Life and Work* Toronto: Art Canada Institute.

Rancière, Jaques (2005) *Sobre políticas estéticas* Barcelona: Museud'Art Contemporani de Barcelona/Universidad Autónoma de Barcelona.

Rancière, Jaques (2010) *El espectador emancipado* Buenos Aires: Manantial

Riefenstahl, Leni (1987) *Leni Riefenstahl: Memorias* Barcelona: Lumen

Sontag, Susan *Ante el dolor de los demás* Barcelona: Círculo de Lectores

Trimborn, Jürgen (2008) *Leni Riefenstahl. A Life*. Nueva York: I.B.Tauris

Virilio, Paul (1998) *Estética de la desaparición* Barcelona: Anagrama

Wall-Romana, Christophe (2013) *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy* Manchester: Manchester University Press.

Bibliografía capítulo 5.

Agamben, Giorgio (2010) *Ninfas*. Valencia: Pre-textos

Agamben, Giorgio (1999) *Potentialities* California: Stanford University Press

Agamben, Giorgio (2014) "Resistance in Art", en *The European Graduate School Video Lectures*: <https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c>

Arnheim, Rudolf (1984) *El poder del centro* Madrid: Alianza Forma.

Aumont, Jaques (1992) *La imagen* Barcelona: Paidós Comunicación Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable: Cine y Pintura* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Avellar, José Carlos "O lugar sem Limites/Le Lieu sans limites". *Cinemas d'Amerique Latine*, nº16, (2008): 32-64.

Barañano, Kosme María de (1992) *Husserl, Heidegger, Chillida: El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del S.XX* País Vasco: Universidad del País Vasco.

Bazin, André (2006) *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Benjamin, Walter (2009) *La dialéctica en suspenso* Santiago de Chile: LOM

Bergson, Henri (2010) *Materia y Memoria* Buenos Aires: Cactus.

Bonitzer, Pascal (1978) "Décadrages" en *Cahiers du cinéma*, nº284: 7-15.

Bonitzer, Pascal (2007) *Desencuadros* Argentina: Santiago Argos Editor

Bordwell, Staiger, Thompson (1997) *El cine clásico de Hollywood* Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

Brea, Jose-Luis (2005) "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". Introducción a *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* Madrid: Akal. Disponible en: <http://www.joseluisbrea.es/articulos/losestudiosvisuales.htm>

Calil, Carlo Augusto (2006) "Mário Peixoto's Revelation" en *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: Mv wissenschaft: 49-57

Calvino, Italo (1997) *Las ciudades invisibles* Madrid: Siruela.

Chillida, Eduardo (2003) *Elogio del horizonte* Barcelona: Destino

Coelho Saraiva, Francisco (2000) *O cinema no limite: a máquina de espaço-tempo de Mário Peixoto* Brasília: Universidad de Brasília.

Comolli, J.L (2010) *Cine contra espectáculo+Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial

Derridá, Jacques (2001) *La verdad en la pintura* Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, Gilles (1986 [II]) *La imagen-movimiento* Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

Didi-Huberman, Georges (2001) *L'Homme qui marchait dans la couleur* Paris: Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición* Madrid: A. Machado Libros.

Didi-Huberman, Georges (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira* Buenos Aires: Manantial.

Drue, William M. (2006) "The counter cinema of Mário Peixoto: Limite in the context of world film" en *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: Mv wissenschaft: 57-87

Eisenstein, Sergei (1931) "Dinamic Square" en *Close Up*. Vol.VIII. Nº1. Londres: Pool: 2-17.

Eisenstein, Sergei (1999) *La forma en el cine*. México DF: Siglo XXI.

Geist, Kaze (1994) "Playing with Space: Ozu and two-dimensional design in Japan" in *Cinematic Landscapes Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* Texas: University of Texas.

Giannopoulou, Efpraxia (2016). *Entre: de repente, sin fin, lo innombrable*. Tesis Doctoral. E.T.S. Arquitectura (UPM). Disponible online: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40332>.

Rocha, Glauber (2003) *Revisao critica do cinema brasileiro*. Sao Paulo: Cosac & Naifi.

Rocha, Glauber (2004) *Revolução do Cinema Novo*. Sao Paulo: Cosac & Naifi.

Greenaway, Peter (2003) "Cinema Militant Lectures": <http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm>

Jullien, François (2008) *La gran imagen no tiene forma* Barcelona: Alpha Decay.

Korfmann, Michael (2006) *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite* Münster: Mv wissenschaft.

Latouche, Serge (2014) *Límite* Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Mantzou, Polyxeni (2000) *Nuevos Medios como modificadores del espacio arquitectónico*. Tesis Doctoral. Escuela Superior Técnica de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

Mitry, Jean (1974) *Historia del cine experimental* Valencia: Fernando Torres Editor.

Perella Giuseppe and Michele Manzini (1986) *Architetture della visione* Roma: Edición especial para la filmoteca española

Pawlikowski, Pawel (2012) *Paweł Pawlikowski* en Culture.PL: <http://culture.pl/en/artist/pawel-pawlikowski>

Pawlikowski, Pawel (2014) *Interview: Paweł Pawlikowski* en Filmcomment.com: <http://www.filmcomment.com/blog/interview-pawel-pawlikowski/>

Pawlikowski, Pawel (2014[II]) *Ida, la poesía de la tragedia polaca* en rtve.es 27 de Marzo 2014: <http://www.rtve.es/noticias/20140327/ida-poesia-tragedia-polaca/905281.shtml>

Pawlikowski, Pawel (2015) *Paweł Pawlikowski answers ten questions about the oscar nominee "Ida"*. en IndieWire.com: <http://www.indiewire.com/2015/01/pawel-pawlikowski-answers-10-questions-about-oscar-nominee-ida-189280/>

Pawlikowski, Pawel (2015 [II]) *Paweł Pawlikowski: Vivimos en la apoteosis del narcisismo* En elcultural.com 12 de Septiembre de 2015: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Pawel-Pawlikowski/34360>

Peixoto, Mário Limite: Estudos sobre Limite / de Mário Peixoto [Filmoteca de Madrid/ Fonoteca: [CD-0076](#)].

Pereira de Mello, Saulo (1996) *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco

Pereira de Mello, Saulo (2006) "Man's Fate" en *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: Mv wissenschaft: 33-49

Pereira de Mello, Saulo "Ver Limite" *Revista USP/Superintendência de Comunicação Social da Universidade de São Paulo*. – N. 4 (Dec/Ene/Feb 1990)

Salles, Walter (2007) "Limite de Mário Peixoto" Dossier editado por Jacques Poitrat. Paris: ZZ Productions.

Salles, Walter (2006) "Free Eyes in the Country of Repetition" en *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: Mv wissenschaft: 25-33

Sanchez-Biosca, Vicente (2004) *Cine y vanguardias artísticas* Barcelona: Paidós.

Shapiro, Meyer (2009) 'On some problems in the Semiotics of Visual Art': *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. En *Semiótica*. Volume 1, Issue 3, (November 2009): 223–242

Stam, Robert, "On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema", en Johnson, Randal & Robert Stam (eds), *Brazilian Cinema*, East Brunswick: Associated University Presses, 1982, pp. 306-327. Expanded edition 1995 New York: Columbia UP.

Tassone, Aldo (1976) *Tecnicamente Dolce* Torino: Einaudi.

Trías, Eugenio (1985) *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel

Trías, Eugenio (1991) *Lógica del Límite*. Barcelona: Destino S.A

Turner, Víctor (1969) "Liminality and Communitas" en *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing: 359-374

Villain, Dominique (1997) *El encuadre cinematográfico* Buenos Aires: Paidós.

Simmonard, Pedro (2006) *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X

Wenders, Wim (2001) "To shoot Pictures", *Exitmedia*, Vol.III. Disponible en: <http://www.exitmedia.net/eng/num3/wenders.html>

Bibliografía consultada:

Agamben et al. (2011) *Releasing the image: From Literature to New Media* Stanford: Stanford University Press.

Antonioni, Michelangelo (2002) *Para mi hacer una película es vivir* Barcelona: Paidós.

Antonioni, Michelangelo (1964) "La nuit, l'éclipse, l'aurore: entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard" en *Cahiers du Cinéma* 160 (Noviembre 1964). Se puede encontrar una versión en castellano en el libro de Andrew Sarris "Entrevista con directores de cine" Madrid, 1971, Editorial Magisterio Español S.A.

Arnheim, Rudolf (1986) *El cine como arte* Barcelona: Paidós Ibérica.

Arnheim, Rudolf (2001) *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* Madrid: Alianza.

Aumont, Jaques (1998) *La estética hoy* Madrid: Cátedra.

Baker, Maxine (2007) "Mirando a Europa desde el Este. Las ficciones de Pawel Pawlikowski" en *Claves para tres miradas*. Festival Internacional de Cine de Gijón. Gijón: Colección artefactos de lectura.

Berger, John (2000) *Modos de ver* Barcelona: Gustavo Gili

Bernardi, Sandro (2006) *Antonioni Personnage paysage* Paris: Presses Universitaires Vincennes. Collections Hors Cadre

Benavente, Fran (2002) "Figuras en el umbral: la cuestión del límite en el cine de John Ford" en *La Madriguera. Revista de Cine*, 54: pp. 69-77. Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/42127/LA_MADRIGUERA_054_003.pdf?sequence=4

Bonitzer, Pascal (2007) *El campo ciego* Buenos Aires: Santiago Arcos.

Bordwell, David (1996) *La narración en el cine de ficción* Barcelona: Paidós Ibérica

Brea, Jose-Luis (2009) *El tercer Umbral*. Publicación online del autor con licencia creative commons. Disponible en: http://www.joseluisbrea.es/ediciones_cc/3rU.pdf

Burch, Noël (1979) *To the distant observer* California: University of California Press.

Careri, Francesco (2003) *Walkscapes* Barcelona: Gustavo Gili

Cheng, François (2005) *Vacío y Plenitud* Madrid: Siruela.

Deleuze, Gilles (1986 [I]) *La imagen-tiempo* Barcelona: Paidós Ibérica.

Derridá, Jacques (2001) "El cine y sus fantasmas" en *Cahiers du Cinéma*, 556, Abril.

Didi-Huberman, Georges (2008) "Ser umbral" en *Ser Cráneo* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Heidegger, Martin (2009) *El arte y el espacio* Barcelona: Herder Editorial.

Jullien, François (2004) *De la esencia y el desnudo* Barcelona: Alpha Decay.

Jullien, François (2010) *Las transformaciones silenciosas* Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Kandinsky, Vassily (1996) *De lo espiritual en el arte* Barcelona: Paidós Ibérica.

Koch, Carl (1931) "Japanese Cinema" en *Close-Up* Vol. VIII, Nº 1, Marzo. Editor: K. Macpherson. Londres: Pool. Disponible en: <https://archive.org/details/closeup08macp>

Korfmann, Michael (2006[I]) "On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's Limite to Walter Salles", *Senses of Cinema* nº 40 (july-sep 2006). Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/brazilian-cinema/>

Korfmann, Michael (2007). "On Mário Peixoto's Limite". En GRAF, Alexander and SCHEUNEMANN, Dietrich (Ed.). *Avant-Garde Film*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007. pp. 105-119.

Kuenzli, Rudolf (1996) *Dada and surrealist film* Massachusetts: MIT Press Edit by Rudolf E.

Kuenzli.

Krauss, Rosalind (1997) *El inconsciente óptico* Madrid: Tecnos

Geist, Kaze (1983) "Yasujiro Ozu. Notes on a Retrospective" en *Film Quarterly*, Vol. 37, No. 1 (Autumn, 1983), pp. 2-9 California: University of California Press

Mayet Giaume, Joelle (1990) *Michelangelo Antonioni. Le fil Interieur*. Bélgica: Editions Yellow Now.

Melendo Cruz, Ana (2010) *Antonioni: un compromiso ético y estético*. Sevilla: Centro Andaluz de la Imagen. Filmoteca de Andalucía.

Nancy, Jean-Luc (2003) *El sentido del mundo* Buenos Aires: La Marca.
Ortiz, Jose Ramón (1994) *El concepto de infinito*, BAMV, Boletín Vol. I, N°2. Disponible en: <http://emis.u-strasbg.fr/journals/BAMV/conten/vol01/vol1n2p59-81.pdf>

Panozzo, Marcelo (2007) "Hay una luz que nunca se apaga. Las ficciones de Pawel Pawlikowski" en *Claves para tres miradas*. Festival Internacional de Cine de Gijón. Gijón: Colección artefactos de lectura.

Pellet, Christopher (2012) *Pour une contemplation subversive* Paris: L'arche.

Rancière, Jaques (2011) *El destino de las imágenes* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Richie, Donald (1977) *Ozu: His life and films* California: University of California Press.

Tarkovsky, Andrei (2002) *Esculpir el tiempo* Madrid: Rialp.

Tomás, Facundo (2003) "Una excursión hacia el límite. Las teorías sobre el marco" en *Revista Materia*, nº3. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83174/112133>

Waldenfels, Bernard (2005) "El hombre como ser fronterizo" en *Thémata*, nº35, pp. 43-54. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/themata/35/03_waldenfels.pdf

Wick, Rainer (1986) *Pedagogía de la Bauhaus* Madrid: Alianza Forma

Winter, Jessica (2008) "Pawel Pawlikowski Dreaming all my life" en [Exile cinema: filmmakers at work beyond Hollywood](#) / edited by Michael Atkinson. New York: State University of New York Press.

Wenders, Wim (2005) *El acto de ver* Barcelona: Paidós Ibérica.

Zuaznabar, Guillermo (2001) *Jorge Oteiza. Animal Fronterizo* Barcelona: Actar.

VVAA Bordwell, Thompson (1976) *Space and narrative in the films of Ozu* en Screen, vol. 17, issue 2, pp. 41-73 London: Oxford University Press

Bibliografía Conclusiones/Apuntes para el Universo Temático:

Agamben, Giorgio (1999) *Potentialities* California: Stanford University Press

Agamben, Giorgio (2005) *El hombre sin contenido* Barcelona: Áltera

Agamben, Giorgio (2014) "Resistance in Art", en *The European Graduate School Video Lectures*: <https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c>

Bonitzer, Pascal (2007) *Desencuadros* Argentina: Santiago Argos Editor

Farocki, Harun (2015) *Desconfiar de las imágenes* Buenos Aires: Caja Negra.

Jullien, François (1999) *Tratado sobre la eficacia* Madrid: Siruela

Jullien, François (2008) *La gran imagen no tiene forma* Barcelona: Alpha Decay.

Latouche, Serge (2014) *Límite* Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Shapiro, Meyer (2009) 'On some problems in the Semiotics of Visual Art': *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. En *Semiótica*. Volume 1, Issue 3, (November 2009): 223–242

Trías, Eugenio (1985) *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel

Trías, Eugenio (1991) *Lógica del Límite*. Barcelona: Destino S.A

Ordine, Nuccio (2013) *La utilidad de lo inútil* Barcelona: Acantilado.

Bibliografía Consultada:

Agamben (2007) *La potencia del pensamiento* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Comolli, Jean-Louis (2012) *Corps et Cadre* Paris: Verdier.

Rancière, Jaques (2011) *El destino de las imágenes* Buenos Aires: Prometeo.

Bibliografía General:

Abbott, Edwin A. (1999) *Planilandia* Palma de Mallorca: Torre de Viento.

Amman, Atxu (2005) *La mujer y la casa*. Tesis doctoral. Escuela Superior Técnica de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

Agamben, Giorgio (2005) *El hombre sin contenido* Barcelona: Áltera

Agamben, Giorgio (2004) *Estado de excepción* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A

Agamben, Giorgio (2006) *La comunidad que viene* Valencia: Pre-textos.

Agamben (2007) *La potencia del pensamiento* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2010) *Ninfas*. Valencia: Pre-textos

Agamben, Giorgio (1999) *Potentialities* California: Stanford University Press

Agamben, Giorgio (2008) *El sacramento del lenguaje* Valencia: Pretextos.

Agamben et al. (2011) *Releasing the image: From Literature to New Media* Stanford: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio (1995) *Idea of Prose* Albany: State University of New York Press.

Agamben, Giorgio (2014) "Resistance in Art", en *The European Graduate School Video Lectures*: <https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c>

Agamben, Giorgio (2009) *What is an apparatus?* Stanford, California: Stanford University Press

Alberti, Leon Battista *De la peinture* 1435, op. cit. Libro 1.

Alegre, Luis (2002) *Vicente Aranda: la vida con encuadre* Huesca: Festival de Cine de Huesca.

Alsina, Romaguera (1993) *Textos y manifiestos del cine* Madrid: Cátedra

Althusser, Louis (1988) *Ideología y aparatos ideológicos del estado* Buenos Aires: Nueva Visión.

Anta, Paula (2016) *El encuadre fotográfico entendido como proceso: factores tecnológicos, perceptivos y elementos constitutivos de la imagen fotográfica* Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Antonioni, Michelangelo "L'horizon des événements (Notes pour un film a faire ou a ne pas faire)" en *Cahiers Du Cinéma*, 290-291, 1978 (pg.4-11)

Antonioni, Michelangelo (1964) "La nuit, l'éclipse, l'aurore: entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard" en *Cahiers du Cinéma* 160 (Noviembre 1964). Se puede encontrar una versión en castellano en el libro de Andrew Sarris "Entrevista con directores de cine" Madrid,

1971, Editorial Magisterio Español S.A.

Antonioni, Michelangelo (1969) "Entrevista con Antonioni" en *Interview with Film directors*,

Andrew Sarris, (21-32), Nueva York: Avon Books. Originalmente publicada en *Cahiers du Cinéma* nº160 (Nov, 1964).

Andrew, Dudley (1993) *Las principales teorías cinematográficas* Madrid: Rialp.

Antonioni, Michelangelo (2002) *Para mí hacer una película es vivir* Barcelona: Paidós.

Arnheim, Rudolf (2001) *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* Madrid: Alianza.

Arnheim, Rudolf (1986) *El cine como arte* Barcelona: Paidós Ibérica.

Arnheim, Rudolf (1984) *El poder del centro* Madrid: Alianza Forma.

Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable: Cine y Pintura* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Aumont, Jaques et. al (2005) *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* Argentina: Paidós Ibérica.

Aumont, Jaques (1998) *La estética hoy* Madrid: Cátedra.

Aumont, Jaques (1992) *La imagen* Barcelona: Paidós Comunicación.

Aumont, Jacques (1997*) *The image* Londres: British Film Institute.

Avellar, José Carlos "O lugar sem Limites/Le Lieu sans limites". *Cinemas d'Amerique Latine*, nº16, (2008): 32-64.

Bachelard, Gaston (1993) *El aire y los sueños* México: Fondo de cultura económica.

Bachelard, Gaston (1986) *Poética del Espacio* México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Baker, Maxine (2007) "Mirando a Europa desde el Este. Las ficciones de Pawel Pawlikowski" en *Claves para tres miradas*. Festival Internacional de Cine de Gijón. Gijón: Colección artefactos de lectura.

Balász, Béla (1978) *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* Barcelona: Gustavo Gili.

Baldrich, Jose María Gentil (2013) *La prospettiva: un buco nela tavoletta* Vol. La practica de la perspectiva. Pag. 33-82. En: *Perspectiva- Prospettiva. La práctica de la perspectiva..* 2013. ISBN 978-84-338-5580-0

Barañano, Kosme María de (1992) *Husserl, Heidegger, Chillida: El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del S.XX* País Vasco: Universidad del País Vasco.

Balász, Béla (2001) *El hombre visible* Buenos Aires: Cuenca de Plata

Barnard, Edwin (2012) *Capturing time: Panoramas of old Australia* Canberra: National Library of Australia.

Barroso, Miguel Ángel (2006) *Técnicamente Dolce* Madrid: Jaguar.

Barthes, Roland (1989) *La cámara lúcida* Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (2004) *Lo Neutro* México: Siglo XXI Editores. Traducción de Patricia Wilson. Discurso original presentado por Roland Barthes en el Collège de France (1977-1978).

Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso* Buenos Aires: Paidós.

Bataille, Georges (1995) *Historia del ojo* México: Ediciones Coyoacán

Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y Simulacro* Barcelona: Kairós.

Baudrillard, Jean (2000) *Pantalla Total* Barcelona: Anagrama.

Baudry, Jean Louis (1974) "Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base" en *Lenguajes Revista de Lingüística y Semiología* Año 1, nº2, diciembre. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 53-67

Baudry, Jean-Louis (1980) "The apparatus" en *Apparatus, Cinematographic apparatus: selected writings*. Nueva York: Tanam Press. ed. por Theresa Hak Kyung Cha, pp. 41-62.

Bazin, André (2006) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp

Benavente, Fran (2002) "Figuras en el umbral: la cuestión del límite en el cine de John Ford" en *La Madriguera. Revista de Cine*, 54: pp. 69-77. Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/42127/LA_MADRIGUERA_054_003.pdf?sequence=4

Benjamin, Walter (2009) *La dialéctica en suspenso* Santiago de Chile: LOM

Benjamin, Walter (2008) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Libro I, vol. 2. Madrid: Abada editores.

Berger, John (2000) *Modos de ver* Barcelona: Gustavo Gili

Bergson, Henri (2010) *Materia y Memoria* Buenos Aires: Cactus.

Bernardi, Sandro (2006) *Antonioni Personnage paysage* Paris: Presses Universitaires Vincennes. Collections Hors Cadre

Blanchot, Maurice (1992) *El espacio Literario* Barcelona: Paidós Básica

Bonitzer, Pascal (1978) "Décadrages" en *Cahiers du cinéma*, nº284: 7-15.

Bonitzer, Pascal (2007) *Desencuadros: Cine y Pintura* Buenos Aires: Santiago Arcos.

Bonitzer, Pascal (2007) *El campo ciego* Buenos Aires: Santiago Arcos.

Bordwell, David y Kristin Thompson (1995) *El arte cinematográfico* Barcelona: Paidós

Bordwell, Staiger, Thompson (1997) *El cine clásico de Hollywood* Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

Bordwell, David (2009) *Paolo Gioli's Vertical Cinema*. Disponible online en la página web del autor: <http://www.davidbordwell.net/essays/gioli.php>

Bordwell, Thompson (1976) *Space and narrative in the films of Ozu* en *Screen*, vol. 17, issue 2, pp. 41-73 London: Oxford University Press

Bordwell, David (1996) *La narración en el cine de ficción* Barcelona: Paidós Ibérica

Bou, Nuria (2002) *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni* Madrid: Biblioteca Nueva S.L.

Brea, Jose-Luis (2009) *El tercer Umbral*. Publicación online del autor con licencia creative commons. Disponible en: http://www.joseluisbrea.es/ediciones_cc/3rU.pdf

Brea, Jose Luis (2005) *Estudios Visuales. La Epistemología de la visualidad en la era de la globalización* Madrid: Akal.

Brea, Jose-Luis (2005) "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". Introducción a *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* Madrid: Akal. Disponible en: <http://www.joseluisbrea>

Brecht, Bertolt (1930) *La excepción y la regla* Disponible online: <https://drive.google.com/file/d/0B3N8jtudSydeWXZTRWxQR1RUa0k/edit>

Bresson, Robert Bresson (1975) *Notes sur le Cinématographe* Paris: Gallimard.

Bretón, André (2001) *Manifiestos del Surrealismo* Buenos Aires: Argonauta.

Buck-Morss, Susan (2009) 'Estudios visuales e imaginación global' *Antípoda*, nº9, (Julio-Diciembre, 2009): 19-46.

- Buck-Morss, Susan (2005) *Estética y Anestésica* Buenos Aires: Interzona Editora.
- Buhtkin, M.M (1981) *Imaginación dialógica. Cuatro ensayos*. Texas: University of Texas Press
- Burch, Noël (1985) *Praxis del Cine* Madrid: Editorial Fundamentos.
- Burch, Noël (1979) *To the distant observer* California: University of California Press.
- Calil, Carlo Augusto (2006) "Mário Peixoto's Revelation" en *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: Mv wissenschaft: 49-57
- Calvino, Italo (1997) *Las ciudades invisibles* Madrid: Siruela.
- Calvino, Italo (1994) *Por qué leer a los clásicos* México: Tusquets.
- Camus, Albert (2005) *La Caída* Colombia: Skla.
- Canales, Jimena (2010) "La Guerra del tiempo: Einstein, Bergson y Poincaré. Un debate científico y filosófico" en *Revista de Occidente*, nº353, Octubre, pp. 71-90
- Careri, Francesco (2003) *Walkscapes* Barcelona: Gustavo Gili
- Carlo di Carlo et al. (2010) *La intuición del hielo: Michelangelo Antonioni y las montañas encantadas A Coruña: MAIA*.
- Coelho Saraiva, Francisco (2000) *O cinema no limite: a máquina de espaço-tempo de Mário Peixoto* Brasília: Universidad de Brasília
- Comolli, Jean Louis (2010) *Cine contra espectáculo+Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.
- Comolli, Jean Louis (2012) *Corps et cadre: Cinema, éthique, politique* Paris: Verdier.
- Comolli Jean-Louis (1999) "Elogio del cine-monstruo", en *La Ferla J. (comp.) Medios audiovisuales: ontología, historia y praxis* Buenos Aires: Eudeba, pp. 228-231
- Cooper, Graham (1986) *Leni Riefenstahl and Olympia* London: Scarecrow Press
- Chauvelet, Diane (2000) *La passion de l'image. Leni Riefenstahl entre le beau et le bien* Paris: Janus
- Cheng, François (2005) *Vacío y Plenitud* Madrid: Siruela
- Chillida, Eduardo (2004) "Preguntas" *Discurso del académico honorario electo. Ecmo. D. Eduardo Chillida. Leído en el acto de su recepción pública el día 20 de Marzo de 1994*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 4ª edición, 2004.

- Chillida, Eduardo (2003) *Elogio del horizonte* Barcelona: Destino
- De Fries, Heinrich (2002) *Spatial organization in film* (English translation 2002, R. Woodhouse, UQ).
- Deleuze, Gilles (1986 [III]) *La imagen-movimiento* Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, Gilles (1986 [I]) *La imagen-tiempo* Barcelona: Paidós Ibérica.
- Deleuze, Gilles (2005) *Lógica del sentido* Barcelona: Paidós Ibérica.
- Derridá, Jacques (2001) "El cine y sus fantasmas" en *Cahiers du Cinéma*, 556, Abril.
- Derridá, Jaques (1997) *La diseminación* Madrid: Editorial Fundamentos.
- Derridá, Jaques (2001) *La verdad en la pintura* Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman (2005) *Confronting images* Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición* Madrid: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman (2009) *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* Madrid: Abadaba Editores.
- Didi-Huberman, Georges (2001) *L'Homme qui marchait dans la couleur* Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira* Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2015) "Ma pratique est d'écriture autant que de regard" en *LeMonde.fr* (21 mayo) Disponible: http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/05/21/georges-didi-huberman-ma-pratique-est-d-ecriture-autant-que-de-regard_4637746_3260.html
- Didi-Huberman, Georges (2014) "Regarder n'est pas une compétence compétence, c'est une expérience" en *Les Inrockuptibles*. 12 de febrero. Disponible en: <http://www.lesinrocks.com/2014/02/12/arts/tout-est-la-rien-nest-cache-11472282/>
- Didi-Huberman, Georges (2008) "Ser umbral" en *Ser Cráneo* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- Donald, Friedberg, Marcus (1998) *Close-Up 1927-1933: Cinema And Modernism* New Jersey: Princeton University Press.
- Drue, William M. (2006) "The counter cinema of Mário Peixoto: Limite in the context of world film" en *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: Mv wissenschaft: 57-87
- Eisenstein, Sergei (1986) *El sentido del cine* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eisenstein, Sergei (2014) *Film essays and a* Epstein, Jean (1960) *La inteligencia de una máquina*. Argentina: Nueva visión.
- Eisenstein, Sergei (1999) *La forma en el cine* México DF: Siglo XXI.
- Eisenstein, Sergei (1931) "The Dinamic square" en *Close-Up* Vol. VIII, Nº 1, Marzo. Editor: K Fernández-Polanco, Aurora (2010) "Las imágenes piensan, pensar con imágenes" en *Re-*

visiones. <http://re-visiones.net/spip.php?article1>

Eisenstein, Sergei (1992) *Yo, memorias inmoraes*. Volumen 2. México: Siglo XXI.

Emmelhainz, Irmgard *Condiciones de visualidad bajo el antropoceno y las imágenes que están por venir*. (Publicado en SalonKritik.net, Abril 05 2015) http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post_28.php#more

Elliott, Anthony (2001) *Profiles in contemporary social theory*, Londres: SAGE.

Epstein, Jean (2009) "Buenos días, Cine" en *Archivos de la Filmoteca*, nº63, pp.99-115. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/70> Originalmente publicado bajo el título "Bonjour Cinéma" en Editions de la Sirène, París, 1921.

Epstein, Jean (1960) *La inteligencia de una máquina*. Argentina: Nueva Visión

Erice, Víctor (2010) "El llanto de las maquinas". Catálogo de la Exposición "El desbordamiento de Val del Omar" Madrid: Reina Sofía. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/9VF_es.pdf

Felthman, John (1804) *The Picture of London, for 1803: Being a Correct Guide to All the Curiosities, Amusements, Exhibitions, Public Establishments, and Remarkable Objects, in and Near London; with a Collection of Appropriate Tables. For the Use of Strangers, Foreigners, and All Persons who are Not Intimately Acquainted with British Metropolis*. Londres: Lewis and Company

Focillón, Henri (1985) *La vida de las formas y elogio de la mano* Madrid: Xarait.

Font, Doménech (2004), *Michelangelo Antonioni* Canarias: Vice consejería de Cultura y Deportes.

Font, Doménech (2003), *Michelangelo Antonioni*, Cátedra: Madrid.

Fornié García, Isabel (2014) *La desaparición del cuadro en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Freire, Paulo (1975) *Pedagogía del oprimido*, Madrid: SXXI.

Fullaondo, Juan Daniel (1968) *Toujours l'oblique* Nueva Forma, nº28, pp. 88- 92.

Furter, Pierre (1966) *Educação e Vida* Rio: Voces Limitadas

García Roig, Manuel (2017) *Leni Riefenstahl* Madrid: Cátedra.

Geist, Kaze (1983) "Yasujiro Ozu. Notes on a Retrospective" en *Film Quarterly*, Vol. 37, No.1 (Autumn, 1983), pp. 2-9 California: University of California Press

Geist, Kaze (1994) "Playing with Space: Ozu and two-dimensional design in Japan" in *Cinematic Landscapes Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* Texas: University Farocki, Harun (2015) *Desconfiar de las imágenes* Buenos Aires: Caja Negra.

Groys, Boris (2016) *Arte en Flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente* Buenos Aires: Caja Negra editora.

Jullien, François (1999) *Tratado sobre la eficacia* Madrid: Siruela

Giannopoulou, Efraxia (2016). *Entre: de repente, sin fin, lo innombrable*. Tesis Doctoral. [E.T.S. Arquitectura \(UPM\)](https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40332). Disponible online: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40332>.

González, Lázaro. J. "El cine soviético de los años 20 y 30: un arma de propaganda" en *Esquife-cult*. http://www.esquife.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=1013:el-cine-sovietico-de-losaños-20-y-30-un-arma-de-propaganda&catid=139:no-70&Itemid=84

Gorostiza, Jorge (2007) *La profundidad de la pantalla* Santa Cruz de Tenerife: Colegio oficial de Arquitectos de Canarias.

[Gorostiza, Jorge \(1995\) Peter Greenaway](#) Madrid: Cátedra.

Greenaway, Peter (2003) *Cinema Militan Lectures* Disponible en: <http://petergreenaway.org.uk/essay3.htm>

Greenaway, Peter (1996) "El cine se ha convertido en un fósil" en *El País*, 6 de Noviembre. Disponible en: http://elpais.com/diario/1996/11/06/cultura/847234805_850215.html

Greenaway, Peter (1997) "Flying over Water/Volar damunt l'aigua". [Catálogo de la exposición "Flying over Water/Volar damunt l'aigua"](#), Barcelona: Fundació Joan Miró.

Greenberg, Clement (1979) *Arte y Cultura* Barcelona: Gustavo Gili.

Gubern, Román (1996) *Del bisonte a la realidad virtual* Barcelona: Anagrama

Gustaffson Henrik, Asbjorn Grosntad (2014) *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the moving image* London: Bloomsbury.

Heath, Stephen (1981) *Questions of cinema* Indiana: Indiana University Press.

Heath, Stephen (1976) "Narrative Space" en *Screen Vol. 17 Issue 3* Inglaterra: Oxford University Press.

Hedges, Inez (1966) *Constellated Visions: Robert Desnos's and Man Ray's L'étoile de Mer* en "Dadá and Surrealist Films" Massachusetts: MIT Press Edit by Rudolf E Kuenzli.

Heidegger, Martin (2009) *El arte y el espacio* Barcelona: Herder Editorial.

Hinton, David B. (2000) *The Films of Leni Riefenstahl* Plymouth: Scarecrow press inc.

Holt-Damant, Kathi (2003) "Constructs of space: German Expressionism, Mies van der Rohe and Yasujiro Ozu". En *20th Annual Conference of the Society of Architectural Historians Australia and New Zealand*, October Sidney: University of Sydney: 3-5.

James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus (1998) *Close Up: Cinema And Modernism* New Jersey: Princeton University Press.

Jay, Martin (2003) *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* Buenos Aires: Paidós.

Jay, Martin (2007) *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del S.XX* Akal Estudios Visuales. Madrid, 2007.

Jullien, François (2004) *De la esencia y el desnudo* Barcelona: Alpha Decay.

Jullien, François (2010) *Las transformaciones silenciosas* Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Jullien, François (2008) *La gran imagen no tiene forma* Barcelona: Alpha Decay.

Kandinsky, Vassily (1996) *De lo espiritual en el arte* Barcelona: Paidós Ibérica.

Kemp, Wolfgang (1996) "The narrativity of the Frame" en *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. New York: Cambridge University Press. Disponible en: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1931/1/Kemp_The_narrativity_of_the_frame_1996.pdf

Koch, Carl (1931) "Japanese Cinema" en *Close-Up* Vol. VIII, Nº 1, Marzo. Editor: K. Macpherson. Londres: Pool. Disponible en: <https://archive.org/details/closeup08macp>

Korfmann, Michael (2006[I]) "On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's Limite to Walter Salles", *Senses of Cinema* nº 40 (july-sep 2006). Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/brazilian-cinema/>

Korfmann, Michael (2007). "On Mário Peixoto's Limite". En GRAF, Alexander and SCHEUNEMANN, Dietrich (Ed.). *Avant-Garde Film*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007. pp. 105-119.

Korfmann, Michael (2006) *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite* Münster: Mv wissenschaft

Krakauer, Siegfried (2006) *Estética sin territorio* Murcia: José López de Albadalejo.

Krakauer, Siegfried (1997) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* Nueva Jersey: Princeton University Press.

Krauss, Rosalind (1997) *El inconsciente óptico* Madrid: Tecnos

Kubrick, Stanley (1969) "An interview with Stanley Kubrick by Joseph Gelmis" en *The Film Director as Superstar* Nueva York: Doubleday and Company, Garden City. Disponible en: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>

Kuenzli, Rudolf (1996) *Dada and surrealist film* Massachusetts: MIT Press Edit by Rudolf E.

Kuenzli

Kuhn, Tomas. S. (2004) *La estructura de las revoluciones científicas* México: Fondo de Cultura Económica

Langford, Martha (2014) *Michael Snow. Life and Work* Toronto: Art Canada Institute.

Latouche, Serge (2014) *Límite* Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Leed, Eric. J (1981) *No man's land. Combat and identity in World War I* London: Cambridge University Press.

Lledó, Emilio (2011) *El origen del diálogo y de la ética. Una introducción al pensamiento de Platón y Aristóteles*. Madrid: Gredos.

Lledó, Emilio (2015) *La memoria del Logos: Estudios sobre el diálogo platónico* Barcelona: Taurus.

[Lloyd, A. Jones \(1930\) "Rectangle proportions in pictorial composition" en Journal of the Society of the Motion Pictures Engineers. Volumen XIV, pp. 32-49 Nueva York: Society of the Motion Pictures Engineers.](#)

McAbe, Colin et al. (1980) *Godard: images, sounds, politics* London: Bristish Film Institute.

VVAA. (2010) *Atlas Walter Benjamin Constelaciones* Catálogo de la exposición. Madrid: Circulo de Bellas Artes.

Macías Alba, Juana (1998) "Metamorfosis del encuadre" en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº8, Tenerife, la laguna. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/26527307_Metamorfosis_del_encuadre_Una_aproximacion_a_la_nocion_de_encuadre_cinematografico_a_traves_de_Blade_Runner

Macpherson. Londres: Pool. Disponible en: <https://archive.org/details/closeup08macp>

Malevich, Kazimir (1929) "Painterly laws in the problems of Cinema" en *Malevich and Film*, Margarita Tupitsyn (2002), pp. 147 -159, Belem: Fundação Centro Cultural de Belém.

Malevich, Kazimir (2000) *Suprematismo* Editado por Gabriella de Milia. Milán: Abscondita.

Mantzou, Polyxeni (2000) *Nuevos Medios como modificadores del espacio arquitectónico*. Tesis Doctoral. Escuela Superior Técnica de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

Martin Brady, Joanne Leal (2011) *Win Wenders and Peter Handke: Collaboration, adaption and recomposition* Amsterdam, New York: Rodopi

Mayet Giaume, Joelle (1990) *Michelangelo Antonioni. Le fil Interieur*. Bélgica: Editions Yellow Now.

Melendo Cruz, Ana (2010) *Antonioni: un compromiso ético y estético*. Sevilla: Centro Andaluz de la Imagen. Filmoteca de Andalucía.

Metz, Christian (1973) *Lenguaje y cine* Barcelona: Editorial Planeta.

Metz, Christian (1974) "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico" en *Lenguajes Revista de Lingüística y Semiología* Año 1, nº2, diciembre. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 37-53.

Metz, Christian (2001) *El significante imaginario: Psicoanálisis y Cine* Paidós: Barcelona.

Art 7, Ley 34/1988, de 11 de noviembre, General de Publicidad.

Michael Levin, David (1997) *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Photography* London: MIT Press.

Millás, Juan José (2013) "La necesidad del encuadre" en *El País*, 30 de Junio Disponible en: http://elpais.com/elpais/2013/06/27/eps/1372348935_715613.html

Mitry, Jean (1978) *Estética y psicología del cine. 1* Madrid: Siglo XXI.

Mitry, Jean (1978) *Estética y psicología del cine. 2* Madrid: Siglo XXI.

Mitry, Jean (1974) *Historia del Cine Experimental* Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.

Moreno Claros, Luis Fernando (2011) "El origen del diálogo y de la ética (una introducción al pensamiento de Platón y Aristóteles)" en *El País*. 3 de septiembre de 2011. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/09/03/babelia/1315008759_850215.html

Morin, Edgard (2001) *El cine o el hombre imaginario* Barcelona: Paidós comunicación.

Nakov, Andréi (1996) *Escritos: Malevich* Madrid: Síntesis.

Nancy, Jean-Luc (2003) *El sentido del mundo* Buenos Aires: La Marca.

Nancy, Jean-Luc (2008) *La evidencia del film* Madrid: Errata Naturae.

Navarro Baldeweg, Juan (2003) *El horizonte en la mano* Madrid: Real Academia de San Fernando. Discurso del académico electo.

Neret, Gilles (2003) *Malevich* Alemania: Taschen.

Onfray, Michel (2008) *La comunidad filosófica Manifiesto por una universidad popular* Barcelona: Gedisa.

Ordine, Nuccio (2013) *La utilidad de lo inútil* Barcelona: Acantilado.

Ortega y Gasset, José (1961) "Meditación del marco" en *El Espectador*, vol. 3. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

Ortiz, Jose Ramón (1994) *El concepto de infinito*, BAMV, Boletín Vol. I, Nº2. Disponible en: <http://emis.u-strasbg.fr/journals/BAMV/conten/vol01/vol1n2p59-81.pdf>

Panofsky, Erwin (1973) *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

Panozzo, Marcelo (2007) "Hay una luz que nunca se apaga. Las ficciones de Pawel Pawlikowski" en *Claves para tres miradas*. Festival Internacional de Cine de Gijón. Gijón:

Colección artefactos de lectura.

Pardo, Jose Luis (1991) *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar* Barcelona: Serbal,

Parent, Claude (1970) *Vivre L'oblique* Paris: L'aventure urbaine.

Parent, Claude (2009) *Vivir lo oblicuo* Barcelona: Gustavo Gili.

Patiño Bunt, José Antonio (2004) *Las tiranías de Peter Greenaway*. Tesis doctoral. Universidad Latinoamericana. México.

Pawlikowski, Pawel (2012) *Paweł Pawlikowski* en Culture.PL: <http://culture.pl/en/artist/pawel-pawlikowski>

Pawlikowski, Pawel (2014) *Interview: Paweł Pawlikowski* en Filmcomment.com: <http://www.filmcomment.com/blog/interview-pawel-pawlikowski/>

Pawlikowski, Pawel (2014[II]) *Ida, la poesía de la tragedia polaca* en rtve.es 27 de Marzo 2014: <http://www.rtve.es/noticias/20140327/ida-poesia-tragedia-polaca/905281.shtml>

Pawlikowski, Pawel (2015) *Paweł Pawlikowski answers ten questions about the oscar nominee "Ida"*. en IndieWire.com: <http://www.indiewire.com/2015/01/pawel-pawlikowski-answers-10-questions-about-oscar-nominee-ida-189280/>

Pawlikowski, Pawel (2015 [II]) *Paweł Pawlikowski: Vivimos en la apoteosis del narcisismo* En elcultural.com 12 de Septiembre de 2015: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Paweł-Pawlikowski/34360>

Peixoto, Mário Limite: Estudos sobre Limite / de Mário Peixoto [Filmoteca de Madrid/ Fonoteca: [CD-0076](#)].

Pellet, Christopher (2012) *Pour une contemplation subversive* Paris: L'arche

Perella Giuseppe and Michele Manzini (1986) *Architettura della visione* Roma: Edición especial para la filmoteca española

Pereira de Mello, Saulo (1996) *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco

Pereira de Mello, Saulo (2006) "Man's Fate" en *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: Mv wissenschaft: 33-49

Pereira de Mello, Saulo "Ver Limite" *Revista USP/Superintendência de Comunicação Social da Universidade de São Paulo*. – N. 4 (Dec/Ene/Feb 1990)

Rancière, Jaques (2005) *Sobre políticas estéticas* Barcelona: Museud'Art Contemporani de Barcelona/Universidad Autónoma de Barcelona.

Rancière, Jaques (2010) *El espectador emancipado* Buenos Aires: Manantial.

Rancière, Jaques (2011) *El destino de las imágenes* Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Rancière, Jaques (2011) *El malestar en la estética* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ray, Man (1963) *Selportrait* Boston: Little, Brown and Co.
- Richie, Donald (1977) *Ozu: His life and films* California: University of California Press.
- Riefenstahl, Leni (1969) "Leni and the Wolf" en *Interview with Film directors*, Andrew Sarris, (453-473), Nueva York: Avon Books. Originalmente publicada en *Cahiers du Cinéma* n.170 (Sept, 1965) y *Cahiers du Cinéma in english*, n.5 (1966). La versión en castellano del libro de Sarris "Entrevista con directores de cine" Madrid, 1971, Editorial Magisterio Español S.A, no ha incluido esta entrevista.
- Riefenstahl, Leni (1987) *Leni Riefenstahl: Memorias* Barcelona: Lumen
- Rohmer, Eric (2012) "'Eric Rohmer talks about Chloë in the Afternoon'" en *Interviews with Erich Rohmer*, Cardullo Bert (41-53). Gosport: Chaplin Books. Originalmente publicada bajo el título "Eric Rohmer talks about Chloë in the Afternoon", by Donald Chase and Robert Feiden, in *InterVIEW*(New York), November 1972, pp. 20 & 43
- Rocha, Glauber (2003) *Revisao critica do cinema brasileiro*. Sao Paulo: Cosac & Naifi.
- Rocha, Glauber (2004) *Revolução do Cinema Novo*. Sao Paulo: Cosac & Naifi.
- Rohmer, Eric (1979) *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. París: Union Générale D'Éditions
- Rodríguez Sánchez, Javier (2015) *Ambientes de aprendizaje colaborativo en comunidades artístico-pedagógicas*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Rondi, Gian Luigi "La Magnifica Ossessione", RAI 3, Italia, 1985: Entrevista realizada por el director y crítico cinematográfico italiano Gian Luigi Rondi a Michelangelo Antonioni con motivo dela celebración de noventa años de cine. Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=GzdsSnidUd0>
- Salles, Walter (2007) "Limite de Mário Peixoto" Dossier editado por Jacques Poitrat. París: ZZ Productions.
- Salles, Walter (2006) "Free Eyes in the Country of Repetition" en *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: Mv wissenschaft: 25-33
- Schrader, Paul (1972) *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* California: Da Capo Press
- Sevin, Ayda (2007) *Margins of the image: Framing and deframing* Tesis doctoral. Bilkent University. Turquía.

- Shapiro, Meyer (1969) 'On some problems in the Semiotics of Visual Art' En *Semiótica*. Volume 1, Issue 3: 223–242
- Shatskikh, Alexandra (2010) "El cosmismo supremático de Kazimir Malevich" en Catálogo "El Cosmos de la Vanguardia Rusa. Arte y Exploración Espacial. 1900-1930" Santander: Fundación Botín.
- Simmonard, Pedro (2006) *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X
- Snow, Michael (1994) *La région centrale* en The collected writings fo Michael Snow. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Sontag, Susan *Ante el dolor de los demás* Barcelona: Círculo de Lectores
- Sontag, Susan (1984) *Estilos radicales* Barcelona: Muchnik Editores.
- Stam, Robert, "On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema", en Johnson, Randal & Robert Stam (eds), *Brazilian Cinema*, East Brunswick: Associated University Presses, 1982, pp. 306-327. Expanded edition 1995 New York: Columbia UP.
- Stam, Robert et al. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* Barcelona: Paidós Ibérica
- Steyerl, Hito (2012) "En caída libre" en *CAM2 Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid: Comunidad de Madrid. Disponible en: <http://www.ca2m.org/es/universidad-popular-59/lecturas-para-un-espectador-inquieto>
- Stoichita, Victor (2000) *La invención del cuadro* Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Serrano de Haro Soriano, Amparo "Espacio, tiempo y forma" en *Serie VII, Historia del arte*, Nº 4, 2016, pp. 219-232.
- Tarkovsky, Andrei (2002) *Esculpir el tiempo* Madrid: Rialp.
- Tassone, Aldo (2005) *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión* La Coruña: Fluir
- Tomas, David (2013) *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman* Nueva York, Londres: Bloomsbury.
- Tomás, Facundo (2003) "Una excursión hacia el límite. Las teorías sobre el marco" en *Revista Materia*, nº3. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83174/112133>
- Torán, Enrique (1985) *El espacio en la imagen* Barcelona: Mitre.

Trías, Eugenio (1985) *Los límites del mundo* Barcelona: Ariel.

Trimborn, Jürgen (2008) *Leni Riefenstahl. A Life*. Nueva York: I.B.Tauris

Tupitsyn, Margarita (2002) *Malevich and Film* Belem: Fundação Centro Cultural de Belém.

Turner, Víctor (1969) "Liminality and Communitas" en *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing: 359-374

Val del Omar, José (1961), *Dilema y poder - Las técnicas de conquista psico-fisiológica y el respeto a la intimidad del espectador* XIV Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica, Turín, Septiembre, 1961. Disponible en: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_9.pdf

Vertov, Dziga (1973) *El cine-ojo* Madrid: Fundamentos.

Vertov, Dziga (1984) *Kino-eye* Berkeley: University of California Press

Vieira Pinto, Álvaro (1960) *Conciencia y realidad nacional*, vol. II. Rio: Iseb.

Villain, Dominique (1997) *El encuadre cinematográfico* Buenos Aires: Paidós.

Virilio, Paul (1968) "La Función Oblicua" en *Nueva Forma*, nº28. Mayo, p.41

Virilio, Paul (1998) *Estética de la desaparición* Barcelona: Anagrama

Virilio, Paul (1989) *War and Cinema* Londres: Verso

* Virilio, Paul (1984) *Guerre et Cinéma: Logistique de la perception* Paris: Cahiers du cinéma: L'Etoile, D.L.

VV.AA *Pedagogías desobedientes* Hipo_tesis. Nº2, Madrid, 2014 ISSN 2340-5147

Benjamin, Walter (2010) *Imágenes que piensan* libro IV, vol11. Madrid: Abada

VVAA (1996) *Nueva Forma: Arquitectura, Arte y Cultura, 1966-75: Centro Cultural de la Villa, Madrid, octubre-diciembre 1996*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes; Fundación Cultural del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, D.L. 1996.

Wall-Romana, Christophe (2013) *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy* Manchester: Manchester University Press.

Waldenfels, Bernard (2005) "El hombre como ser fronterizo" en *Thémata*, nº35, pp. 43-54. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/themata/35/03_waldenfels.pdf

Weizman, Eyal (2002) *The Politics of Verticality* disponible en OpenDemocracy.net. Disponible en: https://www.opendemocracy.net/ecology-politicsverticality/article_801.jsp

Wenders, Wim (2005) *El acto de ver* Barcelona: Paidós Ibérica.

Wenders, Wim (2000) *My time with Antonioni*. Reino Unido: Faber and Faber

Wenders, Wim (2001) "To shoot Pictures" en *Exitmedia*, Vol.III. Disponible en: <http://www.exitmedia.net/eng/num3/wenders.html>

Wenders, Wim (1997) *The act of seeing: Essays and Conversations* Londres: Faber

Weinrichter, Antonio (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra Prensa Publicaciones

Wick, Rainer (1986) *Pedagogía de la Bauhaus* Madrid: Alianza Forma

Winter, Jessica (2008) "Pawel Pawlikowski Dreaming all my life" en [Exile cinema: filmmakers at work beyond Hollywood](#) / edited by Michael Atkinson. New York: State University of New York Press.

Wood, Tony (2003) "¿un cine suprematista?" en *New left review*, [Nº. 21. 2003](#) (Ejemplar dedicado a: Capitalismo, fordismo y posfordismo), pp. 181-187

Žižek, Slavoj (2001) *Fright of Real Tears: Krzysztof Keszowski between Theory and PostTheory* London: British Film Institute.

Zuaznabar, Guillermo (2001) *Jorge Oteiza. Animal Fronterizo* Barcelona: Actar.

Filmografía citada por capítulos:**Introducción**

El contrato del dibujante (The Draughtsman's Contract, Peter Greenaway, 1982)

El vientre del Arquitecto (The belly of an Architect, Peter Greenaway, 1987)

Frame (Richard Serra, 1969)

Limite (Mário Peixoto, 1932)

Lugares Comunes (Alfonso Aristarrain 2002)

Capítulo primero

Eisenstein en Guanajuato (Eisenstein in Guanajuato, Peter Greenaway, 2014)

La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea, Theo Angelopoulos, 1995)

2001: Odisea en el espacio (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968)

Las maletas de Tulse Luper (Tulse Luper Suitcases, Peter Greenaway, 2003, 2004 y 2005)

Mommy (Xavier Dolan, 2014)

Napoleón (Abel Gance, 1927)

Scenário d'un film Passion (Jean- Luc Godard, 1982)

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unite de temps (Guy Debord, 1959).

Le Corbusier (Jaques Barsac, 1987)

El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

Centauros del desierto (The Searchers, Jhon Ford, 1956)

Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)

Pi (Darren Aronofsky, 1998)

Capítulo segundo

Alicia (Norman McLeod's, 1933)

Clase de Lutte (Groupe Medvedkine, 1969)

El desprecio (Le Mepris, Jean-Luc Godard, 1963)

Gravity (Alfonso Cuarón, 2013)

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Interstellar (Christopher Nolan, 2014)

Kid auto races at Venice (Henry Lehrman, 1914)

La naranja mecánica (The clockwork orange, Stanley Kubrick, 1971)

La sangre de un poeta (La sang d'un poet, Jean Cocteau, 1930)

La Historia interminable (The neverending story, Wolfgang Petersen, 1984)

La Pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc, Carl T. Dreyer, 1928)

Leviatan (Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel, 2012)

Nómadas del viento (Le peuple migrateur, Jacques Perrin, 2001)

2001: Odisea en el espacio (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968)

Origen (Inception, Christopher Nolan, 2010)

Persona (Ingmar Bergman, 1966)

Psycho (Psicosis, Alfred Hitchcock, 1960)

Sonadores (The dreamers, Bernardo Bertolucci, 2002)

Star Wars - Rogue one: a star wars story (Gareth Edwards, 2016)

Saga Bourne (2002 -2016)

Saga Transformers (2007-2017)

Un perro andaluz (Un chien andalou, Luis Buñuel, 1929)

Upside down (Juan Solanas, 2012)

Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

Pierrot el loco (Pierrot le Fou, Jean-Luc Godard, 1965)

Capítulo tercero

Au Secours (Abel Gance, 1929)

Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)

Con Michelangelo (Enrica Antonioni, 2005)

Cuentos de Tokio (Tokyo Monogatari, Yasujiro Ozu, 1953)

Changer d'image (Jean-Luc Godard, 1982)

Donnie Darko (Richard Kelly, 2001)

El desierto rojo (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964)

El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

El show de Truman (The Truman show, Andrew Niccol, 1998)

Frame (Richard Serra, 1969)

Gerry (Gus Van Sant, 2002)

Histoires du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Laberinto (Labyrinth, Jim Henson, 1986)

La dama de Shangai (The lady of Shangai, Orson Welles, 1947)

La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea, Theo Angelopoulos, 1995)

La Rosa Púrpura del Cairo (The purple rose of Cairo, Woody Allen, 1985)

La Chinoise (Jean-Luc Godard, 1967)

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

Lo sguardo de Michelangelo (Michelangelo Antonioni, 2004)

Los Olvidados (Luis Buñuel, 1950)

Más allá de las nubes (Al di là delle nuvole, Michelangelo Antonioni, 1995)

Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

Persona (Ingmar Bergman, 1966)

Pollock (Hans Namuth, 1951)

Scénario du film Passion (Jean-Luc Godard, 1982)

The Dangerous Thread of Things en "Eros" (Michelangelo Antonioni, 2004)

Viste à Picasso (Paul Haesaerts, 1949)

Videodrome (David Cronenberg, 1983)

Capítulo cuarto

Adiós al lenguaje (Adieu au Language, Jean-Luc Godard, 2014)

Aguaespejo Granadino (Jose Val del Omar, 1955)

Birdman (Alejandro. G. Iñárritu, 2014)

[Broken Fall. Geometric](#) (Jas Ban Ander, 1972)

“Cavale”. Imaginez Maintenant- Grenoble/La Bastille (2010)¹

Click: 360° special. Documental producido por la BBC (2016) (Jean Epstein, 1923)

Coeur Fidèle (Jean Epstein, 1923)

El aviador (The aviator, Martin Scorsese, 2004)

El Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin, Win Wenders, 1987)

El Desierto Rojo (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964)

El desprecio (Le Mepris, Jean-Luc Godard, 1963)

El Eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

El enemigo de las rubias (The Lodger. Alfred Hitchcock, 1927)

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

El gabiente del Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920)

El gran salto (The Hudsucker Proxy, Joel and Ethan Cohen, 1994)

El hombre de la cámara (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929)

El hombre de la cabeza de goma (L'homme à la tête de caoutchouc, Georges Méliès, 1901)

El lector (The reader, Stephen Daldry, 2008)

El paciente inglés (The english patient, Anthony Minghella, 1996)

El tercer hombre (The third mand, Carol Reed, 1949)

Emak Bakia (Man Ray, 1921)

Entretien sur le béton en “Civilisations” (Eric Rohmer, 1969)

Exitenze (David Cronenberg, 1999)

Gattaca (Andrew Niccol, 1997)

Gravity (Alfonso Cuarón, 2013)

Gregory's Girl (Bill Forsyth, 1981)

Haz lo que debes (Do the right thing, Spike Lee, 1984)

Here (Braden King, 2011)

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Impressionen unter wasser, Leni Riefenstahl, 2002)

Inception (Christopher Nolan, 2010)

Interstellar (Christopher Nolan, 2014)

Irreversible (Irréversible, Gaspar Noé, 2002)

It's all about love (Thomas Vinterberg, 2003)

Juegos de Guerra (War Games, John Badham, 1983)

La casa Emak Bakia (Oskar Alegria, 2012)

La dama de Shangai (The lady of Shangai, Orson Welles, 1947)

La mujer en la luna (Frau im Mond, Fritz Lang, 1929)

La Perla (Emilio Fernández, 1947)

La région centrale (Michael Snow, 1971)

La Rueda (La Roue, Abel Gance, 1923)

La Tempestad (La Tempestaire, Jean Epstein 1947)

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959)

Llegada del tren a la estación de La Ciotat (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Louis Lumière y Auguste Lumière, 1895)

Metrópolis (Metropolis, Fritz Lang, 1929)

Mr. Arkadin (Orson Welles, 1955)

Nikitka, el Ícaro ruso (Alexander Deineka, 1940)

2001: Odisea en el espacio (2001: space odyssey, Stanley Kubrick, 1968)

Olympiada (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936)

One Week (Buster Keaton, 1920)

Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

Rompiendo las olas (Breaking the waves, Lars Von Trier, 1996)

Soy Cuba (Mihail Kalatozov, 1964)

¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1964)

Terminator (The Terminator, James Cameron, 1984)

Tiempos Modernos (Modern Times, Charles Chaplin, 1936)

Tron (Steven Lisberger, 1982)

Vértigo (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)

Capítulo quinto

Blow-up (Michelangelo Antonioni, 1966).

Cuentos de Tokio (Tokyo Monogatari, Yasuhiro Ozu, 1953)

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

El Desierto Rojo (Deserto Rosso, Michelangelo Antonioni, 1964).

El Eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

Histoire(s) du Cinéma (Jean-Luc Godard, 1989-1998)

Ida (Pawel Pawlikowski (2013)

La Pasión de Juana de Arco (La passion de Jeanne d'Arc, Carl T. Dreyer, 1928)

La Noche (La Notte, Michelangelo Antonioni, 1961)

La région centrale (Michael Snow, 1971)

Las estatuas también mueren (Les statues maurent aussi, Alain Resnais and Chris Marker, 1953)

L'atalante (Jean Vigo, 1934)

L'Attraction du Vide (Gilbert Garcin, 2001)

Le Corbusier (Jaques Barsac, 1987)

Limite (Mário Peixoto, 1931)

Limitless (Neil Burger, 2011)

Lisbon story (Win Wenders, 1994)

¹ Disponible en: <https://vimeo.com/13079214>

Modos de Mirar (Ways of seeing, John Berger, 1972)

Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

Prénom Carmen (Jean- Luc Godard, 1983)

Rushmore (Wes Anderson, 1998)

Scenário d'un film Passion, (Jean- Luc Godard, 1982)

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unite de temps (Guy Debord, 1959).

Una noche en la Ópera (Night at the opera, Hermanos Marx, 1935)

Una mujer casada (Une femme mariée, Jean Luc Godard, 1964)

Wes Anderson Centered (Kogonada, 2014)