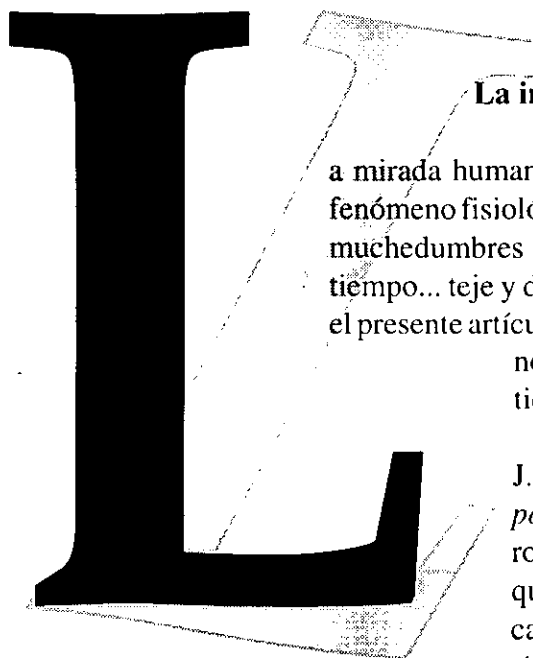


Argos: Arqueología de la mirada moderna*

NINA ALEJANDRA CABRA A.
GERMÁN CAMELO C.
GERMÁN RICARDO CENTENO D.

*El oído es mudo, la boca
es sorda, pero el ojo oye y habla.
Johann Wolfgang Goethe*



La imposibilidad de cerrar los ojos

La mirada humana es un misterio que va más allá de ser un fenómeno fisiológico. Es la «hélice que impulsa y revuelve las muchedumbres incorpóreas, es la idea fija que taladra el tiempo... teje y desteje los hijos de la trama del espacio»¹. En el presente artículo buscamos en la mirada del hombre moderno la manera en que nuestro ojo taladra el tiempo y teje el espacio.

J.W. Dunne, en *Un experimento con el tiempo*², plantea la imposibilidad de explicarle el rojo a un ciego de nacimiento. Dunne afirma que es posible desde la física, explicarle las características de las ondas de luz que impresionan el ojo y generan el rojo. Pero aún así el

* El presente artículo es una síntesis del Trabajo de Grado del mismo nombre, presentado en el primer semestre de 1995 para optar por el título de comunicadores sociales de la Pontificia Universidad Javeriana. El trabajo fue dirigido por Jaime Rubio Angulo, profesor de la Facultad de Filosofía y Comunicación y Lenguaje.

¹ PAZ, Octavio. *La casa de la mirada en Arbol adentro*. Barcelona: Seix Barral, 1987. p. 128

² DUNNE, J.W. *Un experimento con el tiempo*. Barcelona: Orbis, 1988. pp. 31-36

ciego no logrará comprender la *rojez*, ni el maestro podrá atrapar *ese algo* para explicarlo. El rojo y el ojo tienen *ese algo* en común. Se puede hablar de una *ojez* que no se alcanza a definir ni desde la física, ni desde la biología...

Mirar es algo más que un proceso físico. El mirar del hombre es un hecho que cambia el mundo y que lo cambia a él mismo. «Dodwell ha estimado que el 90% de la información de un hombre normal procede de sus canales ópticos»³. De esto podemos afirmar que el hombre es un animal visual. Pero para llegar a esa jerarquización de los sentidos, el hombre debió pasar por varios estadios de evolución.

Ojo-tiempo

En su estado más primitivo, cerca del suelo, fue necesario haber desarrollado el sentido del olfato, puesto que era cuestión de supervivencia. Después, cuando el hombre levanta y toma distancia de los lugares que le interesan al olfato, el ser humano desarrolla la vista y el oído, los órganos de la distancia. En este proceso de selección de los órganos principales, la capacidad de articular un lenguaje hablado fue un factor determinante que, según Gubern, lo llevó a tender hacia los sentidos «más complejos y con mayor potencialidad intelectual»⁴.

El sistema de visión del hombre está determinado por su característica esencial: su condición de ser racional. Además, «nuestro ojo no capta jamás un espectáculo inmóvil»⁵. Lo visto, lo mirado por el

hombre se constituye frente a él en una realidad en constante movimiento, una realidad heterogénea, un algo diferenciado. La capacidad de percibir esas diferencias, la agudeza visual, se constituye más como una operación intelectual que sensorial y puede ser modificada por la capacidad cultural de aprendizaje inherente al hombre.

Esta preponderancia visual ya se hacía evidente desde las cosmogonías más antiguas: los egipcios adoraban al «*Ouadza*, ojo creador (...) del cual surge el mundo»⁶, pues el ojo nos lo permite ver y con ello adquiere realidad. La mitología griega también es rica en alusiones a la visión: Argos, Medusa, Cíclope. En las tragedias, expresión de la forma de «ser» griega, la mirada tiene un lugar preponderante. En *Antígona*, los cantos al sol son cantos al «ver» del hombre griego, a la luz que baña de realidad al mundo que se descubre gracias a él.

Sin embargo, la historia del pensamiento griego llega a un lugar en el que se desconfía de los sentidos y se preocupa de conocer en el ámbito de lo inmaterial, de lo no aprehensible por los sentidos: los sentidos nos engañan. Platón formaliza esta posición, posteriormente retomada por la tradición judeo-cristiana, que ubica la concepción del verdadero conocimiento en lo invisible, ellos conciben la figura de Dios como todo poderoso que habita en lo inmaterial. Los hombres que habitan en lo material están en búsqueda del conocimiento: adoran el concepto que posee.

El hombre del Medioevo tiene su mirada fija en un punto infinitamente distante: Dios. Es una mirada que contempla y adora. Esta visión determina la relación que ese hombre tiene con el mundo; de ahí que las expresiones humanas capaces de modifi-

³ GUBERN, Roman. *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987. p. 1

⁴ *Ibid.* p. 5

⁵ FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza-Emecé, 1990. p. 8

⁶ GUBERN, Roman. *Op.Cit.* p. 1

carlo se movieran hacia el mismo punto de manera lenta y respetuosa. Así la filosofía, la pintura, la arquitectura, que son maneras de ver-construir el mundo, dieron vueltas alrededor del mismo eje por mucho tiempo sin mayores innovaciones en ninguna de ellas, sin cambios ni alteraciones en el mundo del Oscurantismo.

Más adelante, en el Renacimiento, la mirada del hombre adquiere mayor profundidad. El ver se aleja de Dios y se dirige al mundo como expresión. En el plano plástico se intenta producir lo visible en tanto que reflejo del mundo. «El espejo es el maestro de los pintores»⁷. Según la ley de Alberti, se cierra un ojo y se le coloca a un metro de altura del suelo. Se ve el mundo como un todo conocido y permanente.

En el Oscurantismo, la pupila del hombre estaba dilatada, la visión menos aguda. En el Renacimiento, la luz hace contraer el ojo humano y le da mayor profundidad de campo. La mirada alcanza mayores distancias, y diferencia más elementos en el lienzo del mundo. «El hombre del Renacimiento da a ver lo que es indecible»⁸. Aún lo divino aparece como tema de expresión, pero de manera diferente: el Dios del Renacimiento ha dejado de hablar, se ofrece a la vista. El hombre se observa a sí mismo, al otro, al mundo, a Dios.

Lo figural o la absolución de lo sensible

Es con la aparición de Paul Cézanne cuando la mirada del hombre comienza a ser inquietada por la fuerza que la impulsa, que la obliga a moverse: lo figural. Este concepto irrumpe como una fuerza que destituye la figuración, la narración y la ilustración. Es pensar lo impensado. Lo figural se nos

presenta como «una fuerza que ignora las normas estéticas»⁹.

Para Lyotard, «es el proceso compuesto por una energía fluyente, sin cortes (...) es un acontecimiento-acción absolutamente nuevo a cada instante. No tiene referentes formales, es ante todo fuerza que precipita las transformaciones»¹⁰. «Lo figural es una forma informe, intempestiva, irreverente; hace irrupción para cambiar el sentido y no sólo la significación»¹¹.

Cézanne hace de lo figural el mundo. Las líneas se fragmentan. El ojo sufre un estallido y en consecuencia mira de otra manera. Cézanne hace la deconstrucción del Renacimiento. El mundo se configura de otra manera, se convierte en juegos de luz y sombra. Se produce la absolución de lo sensible, «la consumación del deseo»¹², «expresión que se asienta para desmedir la mirada, para inducirla a ver lo invisible»¹³.

Entonces el ojo deja de ser un contemplador de un escenario existente y determinado para convertirse en «un proyector». Ya aquí, ver se ha convertido en algo más que la luz que se refleja en un cuerpo para impresionar la retina. El ojo en movimiento de Cézanne empieza a configurar el espacio del cine, puesto que «el movimiento del ojo entre dos puntos de visión o barrido convierte la información espacial en una percepción secuencial, por lo tanto, temporal»¹⁴. Este es el espacio del cine, el espacio quebrado por la velocidad, por la convergencia del tiempo del que mira y el tiempo mirado.

⁷ LYOTARD, Jean-François. *Discurso y figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. p. 205

⁸ *Ibid.* p. 199

⁹ PABON, Consuelo. *Testimonio de lo impresentable*. En *Magazín Dominical de El Espectador* No. 566. Santafé de Bogotá, D.C., 6 de marzo de 1994. p. 16

¹⁰ *Ibid.*, p. 16

¹¹ *Ibid.*

¹² LYOTARD, J.F. *Op.Cit.* p.34

¹³ *Ibid.* p.147

¹⁴ GUBERN, R. *Op.Cit.* p. 22

Podemos entonces afirmar que la mirada del hombre se ha modificado notablemente en el curso del tiempo. Y que este cambio en la posición y en el horizonte del ojo altera la concepción y la estructura del mundo. Es así como el hombre descubre ámbitos alternos pero no menos válidos que el «mundo real». Ámbitos que se empiezan a proyectar en mundos sentidos, vividos, soñados que modifican su relación con el entorno.

La transformación del Narciso

El hombre no está en el mundo como una criatura más, el mundo está en el hombre. De esta forma es como las vanguardias modernas acaban por martillar, a partir de Cézanne, lo que vemos y transformar definitivamente un espacio anteponiendo las formas ideales de hacer. Así, el ver se traslada a los lugares en que su praxis no se había explorado: del paisaje a una calle, de lo externo a lo interno, de la nobleza a los vagabundos. Se abren lo que Klee llama esos *entre mundos* que tal vez sólo son visibles para los niños, los locos, los primitivos. Los desplazamientos y proyecciones de las vanguardias modernas constituyen una propuesta de ser basada en el *ver*.

El ojo del hombre moderno se encuentra en un punto en el que su dinámica varía tanto en la forma como en el objeto de su visión. No sólo empezamos a ver con barridos —con el futurismo— y simultáneamente —con el cubismo—, sino que lo *que* vemos también ha cambiado. Ver al hombre *a través* o reflejado en el mundo —con el expresionismo—. Las relaciones que hay entre lo visto y lo deseado —con el dadaísmo y el surrealismo— o incluso, los estados y los ritmos —con la abstracción—. Lo que anteriormente veíamos, ahora nos desborda.

Aparecen métodos, materiales y formas que anteriormente no eran aplicables dentro del encuadre del arte como los *ready-made*, la creación automá-

tica, la mezcla de materiales y estilos que multiplican las posibilidades de plasmar lo visto, de hacerlo más cercano. Así, las vanguardias han puesto en práctica las diferentes formas de presentar lo impresentable. Una búsqueda entre los sucesos y la visión de una época. Una transformación constante del ojo y de la mirada del hombre, del cómo ve y del cómo modifica el mundo. Es ahí donde realmente apuntamos a la nueva concepción del tiempo y del espacio que implica esta transformación de la mirada.

Las vanguardias han sido la búsqueda de ese espacio abierto por Cézanne, pues «el espacio plástico del Renacimiento había dejado de responder a las necesidades fundamentales de la sociedad moderna»¹⁵. Más que la destrucción del espacio plástico del Renacimiento, las vanguardias constituyen la búsqueda, la construcción de un espacio nuevo, pues las sociedades no abandonan un espacio sino para dirigirse a otro. En este punto el camino ha quedado abierto, la sociedad moderna se encamina hacia lo que Lyotard llama «el espacio imaginario del cinematógrafo». La consumación de ese ojo que ve dentro de su propia visión.

El cine o el Prometeo moderno

Ya no vemos igual que antes. Hay objetos y personas que se cruzan, nos cruzan y que también cruzamos. Recorremos nuevos y ambiguos espacios y, por ende, los ritmos se alteran. Con las ciudades, motores de nuestra época, generamos un movimiento del cual somos a la vez creadores y resultados. Un primer esbozo de manejo del movimiento se presenta en la ciudad con las avenidas y su disposición. Pero todavía no es suficiente.

¹⁵ FRANCASTEL, P. Op.Cit. p.201

Aparece aquí una de las obsesiones del hombre moderno: el manejo de la temporalidad. En una primera instancia, podríamos pensar que está dada en lo que llamamos reloj. Sin embargo, su registro convencional adquiere otros caminos, como los que hallamos en los «relojes blandos» de Salvador Dalí o en la escena de un hombre colgado del minuterero de un gran reloj de alguna ciudad; el tiempo nos angustia.

Ya no basta sólo con registrar el tiempo y el movimiento —como lo veremos con el cinematógrafo—. Queremos manipularlos y no como ha ocurrido hasta entonces. Es en este punto donde descubrimos no ya el vértigo del mundo, o de su movimiento, sino el vértigo de nuestra propia visión. Que es, en últimas, el espacio del cine.

El pacto está hecho y «vamos a ver...» nuevamente. El desplazamiento posibilita el ver. Pero como con la *Medusa* —el vértigo, el abismo y el asombro— nos deja petrificados entre un muro que ha de re-crear al mundo. No cabe duda, nos hemos visto. De esta forma, el hombre va a descubrir formas, ritmos y conceptos que van a modificar notablemente la interacción con su entorno y con los otros. La gran proyección del mundo en movimiento ante nosotros está próxima y está generando el desdoblamiento instrumental de los modos de percepción y de representación.

El espejo de Alicia

El azar da vida al «corte» y, con éste al descubrimiento del naciente cine. El cine nació de un accidente, de un *trancón*. La máquina nos sorprende nuevamente y ahora no es ella la que se adapta a nuestro ojo sino inversamente nuestro ojo, a otro que ya no es nuestro. De nuevo, la continuidad se ha fragmentado: «la ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos pero no perciben las impresiones del exterior (...) el tiempo consciente se

sueda automáticamente formando una continuidad sin cortes aparentes»¹⁶.

Esas ausencias son lo que Paul Virilio denomina en su *Estética de la desaparición*, «Picnolepsia» (del griego *pycnos*, frecuente), accidentes, «pérdidas de tiempo» breves de las que no somos conscientes. Después de la crisis picnoléptica, el individuo que la haya sufrido tiende a empalmar las secuencias y a reponer el tiempo perdido por medio de la fabulación.

En una filmación cotidiana de *La Plaza de la Opera*, el aparato de Meliés atasca la cinta y vuelve a ponerse en marcha después de un minuto. El empalme que resulta de esa ausencia genera la metamorfosis del ómnibus Madeleine-Bastille en un coche fúnebre, de los hombres en mujeres o niños. Un accidente, una ausencia. «El ojo humano se adentra así en el universo de Lewis Carroll»¹⁷.

El hombre es testigo de la aparición y de la desaparición del mundo. La metamorfosis de Meliés, con su ingrediente cronológico, se convirtió en el truco primordial; así pudo introducir el fantasma y el doble, la sobreimpresión se constituyó de esta forma en una técnica clave para el advenimiento del cine. Es aquí donde el cine deja de sorprendernos para fascinarnos.

La sobreimpresión «es el procedimiento que reproduce la sensación visual que se produce en el ocaso, cuando durante un viaje vemos nuestro reflejo o el de otra persona en el cristal de una puerta de tren o coche atravesado por el tumulto

¹⁶ VIRILIO, Paul. *La estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988. p. 7

¹⁷ MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral, 1961. pp. 161

del paisaje que huye como un trazo»¹⁸. Sobre el mundo que vemos aparece súbitamente lo que pensamos, lo que soñamos, los recuerdos, los deseos. «Los espectros surgen en sobreimpresión con una espontaneidad turbadora»¹⁹.

Después del primer «accidente» con la película, Méliès siguió experimentando con la cámara y generó la posibilidad de encontrar nuevas maneras de «ver» a través de ella. Así se logró llegar a las técnicas del cine (movimientos de cámara, decorados, iluminación, fundido, encadenado, sobreimpresión) que se conjugan y adquieren su sentido en la técnica suprema: el montaje. Así, el film deja de ser una fotografía animada; el cinematógrafo se transformó para dar paso al cine.

Ojo-movimiento

El movimiento del cine transforma el tiempo y el espacio. Pero no es el movimiento ilusorio que consiste en dividirse en infinidad de fotografías inanimadas ya que esta concepción implica que se puede dividir el movimiento en fotogramas estáticos y, tal como lo plantea Bergson, el movimiento no se puede descomponer. Aunque el cine se valga de fotogramas, no son éstos los que aparecen en la proyección.

De esta forma, el cine se constituye como una imagen-movimiento, no como el resultado de un corte inmóvil + movimiento, sino que «el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato»²⁰. Independientemente del movimiento de los personajes o de la cámara, el movimiento que caracteriza el cine y se constituye como su

esencia es el montaje; la imagen-movimiento no es una abstracción, sino una liberación del movimiento puro, «en realidad no es sino un movimiento de movimientos»²¹.

«El movimiento no se realiza más que si el todo ni está dado ni puede darse... Si el todo no se puede dar, es porque es lo abierto y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo, en síntesis, durar»²². Luego si el todo es lo abierto, es porque es discontinuo, se falla, hay una ausencia. Una crisis picnoléptica que según Virilio corresponde al montaje.

«El cine es entonces el montaje, una construcción desde el punto de vista del ojo humano, pero deja de serlo desde el punto de vista de otro ojo. Es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas»²³. El «montar» anuncia una acción, una historia: la reconstrucción del mundo.

Movimiento + velocidad = desaparición

El ojo ha modificado el mundo. «La cámara aparece como un equivalente general de todos los medios de locomoción que ella muestra o de los que ella se sirve (avión, auto, barco, bicicleta, marcha a pie, metro)»²⁴. El ojo está en un constante *travelling*. Hoy, como decía Bergson, no nos movemos, duramos. Y así cualquiera podrá vivir una duración que será la suya propia y la de ningún otro.

Dentro de este contexto surge la aceleración. Es así como cualquier movimiento implica velocidad. Ya tenemos el movimiento, ahora sólo tene-

¹⁸ VIRILIO, Paul. Op.Cit. p.73

¹⁹ MORIN, Edgar. Op.Cit. p. 70

²⁰ DELEUZE, Gilles. *Estudios sobre Cine 1. Imagen-Movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984. p. 15

²¹ *Ibíd.* p. 81

²² *Ibíd.* p. 24

²³ *Ibíd.* p. 122

²⁴ VIRILIO, Paul. Op.Cit. p. 55

mos que acelerar. Con la velocidad vamos en busca de ese último viaje. Del viaje infinito. De un viaje en el que buscamos alcanzar la velocidad de la luz. Queremos ser luz y traspasarla. Tener el poder de la «aparición» y la «desaparición». Es así como día a día «la velocidad que erosiona el mundo y que esculpe a la vez el vehículo y el paisaje convierte a la luz en una sombra del tiempo»²⁵.

El montaje o crisis picnoléptica se convierte así en «libertad humana para inventar sus propias relaciones con el tiempo»²⁶. ¿Llegaremos al límite del tiempo? Y si es así, vamos en busca del no-tiempo. El montaje es el surgimiento de las técnicas que permiten liberarse de una relación que antes era impuesta por un concepto común del tiempo, lo que Virilio llama «técnicas de desaparición». La metamorfosis de Meliés, la sobreimpresión y el doble. Con la aceleración, desaparecemos en el tiempo.

«El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato: con el cine el mundo pasa a ser su propia imagen»²⁷. El cine modifica el tiempo y el espacio. Crea nuevas posibilidades de movimiento, le imprime vida a los fantasmas y materializa los sueños. El cine genera el mundo desde la luz y el deseo. Este nuevo ojo está en pos del movimiento y la velocidad, y logra el truco esencial: las metamorfosis y la desaparición. «Y todo lo que se puede decir del cine vale para el espíritu humano»²⁸.

El Ojo-abismo: el nuevo anillo

La mirada se vuelve en busca de un mundo que se mueve. El hecho de que el ojo gire sobre sí mismo (ojo que ve dentro de su propia visión) lo hace sufrir de vértigo, sensación de desequilibrio causada por la velocidad. El cine se ha convertido en el abismo que sube hacia nuestro ojo.

El abismo-cine no es llegar al vacío, perderse o abandonarse. Es un nuevo espacio en el que el hombre se puede convertir en trayecto y trazo. Ahora el abismo es un elemento constitutivo del espíritu humano; desde esta vertiginosidad nada puede detener la mirada, nada puede servir de apoyo. El ojo gira sobre sí mismo, frente a él aparecen formaciones efímeras, figuras inciertas y transitorias.

Esta llegada del abismo hasta nosotros viene desde un lugar que no es ningún lugar, que es únicamente llegada y que nos sostiene por encima de su propio vacío. Esa llegada es la conjura que evita el fin de la caída. La aproximación hacia la infinitud de una abertura: el encuentro con otro ojo humano.

Queda claro que al hablar del cine no estamos hablando únicamente de un medio o de una máquina, sino que estamos tratando sobre el espíritu y la condición humanos. Desde el vértigo y el abismo, el hombre se transforma y, con él, las formas de ver, de ser, de comunicarse. El hombre cuyo ojo gira sobre sí mismo, y que está iluminado por el deseo, podría ser el mismo que se encuentra en una era de metamorfosis y desapariciones que algunos llaman *posmodernidad*.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid. p. 22

²⁷ DELEUZE, Gilles. Op.Cit. p. 89

²⁸ MORIN, Edgar. Op.Cit. p. 275

Bibliografía

- DELEUZE, Gilles. **Estudios sobre el cine 1. Imagen-movimiento.** Barcelona: Paidós, 1984
- DUNNE, J.W. **Un experimento con el tiempo.** Barcelona: Orbis, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. **Sociología del arte.** Madrid: Alianza-Emecé, 1990
- GUBERN, Roman. **La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea.** Barcelona: Gustavo Gili, 1987
- LYOTARD, Jean-François. **Discurso y figura.** Barcelona: Gustavo Gili, 1979
- MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario.** Barcelona: Seix Barral, 1961
- PABON, Consuelo. **Testimonio de lo impresentable.** En *Magazín Dominical de El Espectador*. Santafé de Bogotá, 6 de marzo de 1994
- PAZ, Octavio. **La casa de la mirada.** En *Arbol adentro*. Barcelona: Seix Barral, 1987
- VIRILIO, Paul. **La estética de la desaparición.** Barcelona: Anagrama, 1988

