

El espacio en profundidad: dinámicas de lo verdadero y lo falso en el evento cinematográfico¹

Por Matías Nicolás Taylor*

Resumen: Este artículo buscará expandir las nociones de *verdaderas profundidades abiertas* y *verdaderas profundidades destruidas* propuestas por Raymond Bellour (1997) en su análisis del espacio cinematográfico. Se argumentará en este sentido por la pertinencia teórica de la *falsedad* como categoría de análisis, permitiendo abordar tanto la espacialidad diegética del film como la espacialidad específica del ámbito de proyección. A estos fines se recurrirá tanto a films como al uso de proyección fílmica en obras de arte contemporáneo, sirviendo como herramientas de análisis las estéticas de composición [*compositing*] y montaje propuestas por Lev Manovich (2001), las categorizaciones de expresionismo y realismo de André Bazin (1990), la lectura fenomenológica de lo *cinemático* de Vivian Sobchack (2004), y el análisis del espacio representativo de Eduardo Grüner (2021).

Palabras clave: espacio cinematográfico, diégesis, proyección, dispositivo.

O espaço em profundidade: dinâmicas do verdadeiro e do falso no evento cinematográfico

Resumo: Este artigo pretende expandir as noções de *verdadeiras profundidades abertas* e *verdadeiras profundidades destruídas*, propostas por Raymond Bellour (1997) em sua análise sobre o espaço cinematográfico. Nesse sentido, discorre-se acerca da relevância teórica da *falsidade* como categoria de análise, visando abordar tanto a espacialidade diegética do filme quanto a espacialidade específica no âmbito da projeção. Para tal finalidade, são tomados como referência alguns filmes, bem como o uso de projeção fílmica em obras de arte contemporâneas. Como ferramentas de análise, tomam-se as estéticas de composição e montagem propostas por Lev Manovich (2021), a periodização de estilos cinematográficos de André Bazin (2005), a leitura fenomenológica do *cinemático* de Vivian Sobchack (2021) e a análise do espaço representativo de Eduardo Grüner (2021).

Palavras-chave: espaço cinematográfico, diegese, projeção, dispositivo.

In-depth space: dynamics of truth and falsehood in the cinematographic event

¹Este artículo ha sido realizado en el marco de las Becas de Estímulo a la Vocación Científica del CIN.

Abstract: This article argues for an expansion of the concepts of *true open depths* [*vraies profondeurs franches*] and *destroyed open depths* [*vraies profondeurs détruites*] proposed by Raymond Bellour in his analysis of cinematographic space (1997). Thus, we argue for the notion of *falsehood* as a pertinent analytic category, which serves as a way to approach both diegetic spatiality and the specific space of film projection. Therefore, we analyze films and the use of film projection in contemporary art deploying Lev Manovich's *compositing* and *montage* aesthetics (2005), Andre Bazin's notions of expressionism and realism (1990), Vivian Sobchack's phenomenological reading of the *cinematic* (2004), and Eduardo Grüner's analysis of representational space (2021)

Key words: cinematographic space, diegesis, projection, *dispositif*.

Fecha de recepción: 14/12/2022

Fecha de aceptación: 23/02/2023

Vemos los jeroglíficos con ojos que conocen al cine, es verdad, pero también con la sospecha de que tanto el arte como la ciencia es un sistema convencional de "simulacros", gracias al cual ya no podemos disimular nuestra irreductible separación de la naturaleza (Grüner, 2021).

En su texto *Sur l'espace cinematographique*, Raymond Bellour (1997)² se propone identificar algunos recursos de organización del espacio fílmico, usando como referencia los films de Fritz Lang. Entre estos el autor apunta dos categorías que nos resultarán relevantes: las verdaderas profundidades abiertas [*vraies profondeurs franches*] y las verdaderas profundidades destruidas [*vraies profondeurs détruites*]. La preocupación de Bellour en estos casos está abiertamente fijada en la relación mantenida entre la cámara, el espacio que frente a ella se despliega, y la manera en que este es traducido a la imagen bidimensional que más tarde será proyectada. Así, la profundidad abierta denotaría la extensión hasta el infinito de las perspectivas o el evidenciamiento de la profundidad por su efecto sobre el tamaño percibido de los elementos en pantalla, mientras que su destrucción consiste en la yuxtaposición de profundidades divergentes por medio de diversos recursos

² A los efectos de este artículo se trabajará sobre la traducción no oficial del texto llevada a cabo por Eduardo A. Russo.

técnicos (Bellour, 1997). Estas categorías son altamente sugerentes en tanto dan cuenta de espacialidades características de la imagen cinematográfica representativa clásica. Sin embargo, su nomenclatura trae a colación una posibilidad que, posiblemente debido a centrarse en la obra de Lang, no es abordada en el texto de Bellour: si esto concierne a las profundidades verdaderas, a aquellas que se desprenden de las relaciones concretas del espacio tridimensional extendido frente a la cámara, ¿podemos hablar también de falsas profundidades? ¿Qué podemos decir sobre aquellos recursos desplegados para expandir y calificar el espacio por fuera de estas relaciones concretas, que nos invitan a ver en las superficies pintadas, en la truca del montaje, una continuidad con el mundo diegético? ¿Y hasta qué punto es una distinción tajante entre verdadera y falsa espacialidad pertinente o incluso posible en el marco del dispositivo cinematográfico?

El presente artículo pretende ensayar una taxonomía blanda desplegada a partir de la introducción de la falsedad como categoría pertinente a la construcción del espacio cinematográfico, notando las maneras en que las nociones de lo verdadero y lo falso se vinculan y problematizan mutuamente en el mismo. A estos fines se recurrirá a las estéticas de *composición* [*compositing*] y *montaje* propuestas por Lev Manovich (2005), a las categorizaciones de expresionismo y realismo de André Bazin (1990), a la lectura fenomenológica de lo *cinemático* de Vivian Sobchack (2004), y al análisis del espacio representativo de Eduardo Grüner (2021).

Volúmenes y planos: la profundidad en las imágenes

La captura visual cinematográfica es, en los términos más crudos y la situación más simple posible, una relación entre tres elementos: un espacio con sus contenidos, una superficie fotosensible (en la cual el espacio será comprimido para su posterior reproducción), y una cámara, que opera el pasaje entre espacio y superficie y provee los mecanismos que habilitarán la ilusión de movimiento en la imagen reproducida. El cine es, visto en este sentido, un

mecanismo de devenir tridimensional a planimétrico, una máquina representacional que da profundidad a las superficies. Sin embargo, y a pesar de la realidad material de los vínculos entre espectador y arquitectura en los que se inserta, la imagen cinematográfica no tiende a ser entendida como una mera superficie; más bien, al enfrentarnos a ella le reconocemos un sentido de profundidad conferido por una familiaridad con el dispositivo y sus convenciones representacionales. Su espacialidad no está interpelada únicamente por sus condiciones materiales, sino que involucra una familiaridad con las estructuras simbólicas que lo subyacen y que permiten, entre otras cosas, hablar sobre la *profundidad* como categoría pertinente a las superficies en las cuales la imagen en movimiento se inscribe, permitiendo que “lo cinemático espese [*thickens*] el delgado espacio abstraído de la fotografía en un mundo concreto y habitable” (Sobchack, 2004: 151). En este sentido, cuando Bellour habla de *verdaderas profundidades abiertas* podemos señalar con él que esta categoría emerge del encuentro entre un espacio-tiempo y una historia, entendiendo también implícitamente que esta segunda categoría se encuentra necesariamente mediada por un dispositivo tecno-cultural.

Es evidente, entonces, que la *verdad* de la verdadera profundidad abierta es necesariamente mediada por un artilugio. Sin embargo, esto no afecta nuestra aceptación de dicha profundidad *como* verdadera. En tanto la imagen sigue ciertas convenciones de representación perspectivista, esta puede ser plausiblemente interpretada como indicio de un espacio abierto y potencialmente habitable en su motilidad, testigo de una profundidad que alguna vez fue. En palabras de Hans Belting, a través del medio “intercambiamos idealmente el lugar en que nos encontramos por el lugar al que nos conducen las imágenes” (2007: 40). Así, lo verdadero de la imagen puede ser entendido como las relaciones entre elementos y agentes efectivamente presentes frente a la cámara, y las técnicas y modos en que estos son traducidos a la planimetría de la imagen capturada, que puede ser abierta en la medida en que denota la apertura infinita de las perspectivas, o en que evidencia la profundidad por la relación de tamaños percibidos.

Pero, como señala Bellour, no toda captura cinematográfica comparte esta facilidad de lectura. La verdadera profundidad destruida actúa precisamente como una perturbación de la mirada perspectivista, generando distorsiones en la espacialidad capturada por vía de manipulaciones técnicas en la cámara, la iluminación o el mismo espacio. Contrastemos, por ejemplo, las tácticas de encuadre en estos fotogramas de *La tierra tiembla* (*La Terra Trema*, Visconti, 1948: 54:47) y *Golpe de estado* (*Coup d'etat*, Yoshida, 1973: 5:22). Las líneas diagonales y el decrecimiento perspectivista del tamaño en el primero permiten reconstituir al espacio como un paisaje tridimensional. El segundo, en cambio comprime diferentes planos espaciales en una misma superficie visual, dificultando la aprehensión de las distancias reales entre un objeto y otro. Si bien todos los objetos en plano comparten el mismo espacio, estos sin embargo se ven casi montados en la imagen, haciendo de la captura indicial un modo de generar efectos gráficos de yuxtaposición fundados en las relaciones concretas de la espacialidad desplegada frente a la cámara.



Izquierda: Fotograma de *La Terra Trema* (Visconti, 1948)

Derecha: Fotograma de *Coup d'etat* (Yoshida, 1973)

Planos y volúmenes: pantalla, escenografía y el paisaje como efecto

Sin embargo, aún a partir de esta breve introducción se nota la posibilidad de una expansión en esta distinción entre espacialidades cinematográficas identificadas por Bellour en el marco de las obras de Lang. La profundidad no

solo ha sido abierta a través de la extensión al infinito de las perspectivas, sino que se han aplicado a estos fines técnicas que falsean esta profundidad, extendiéndola por medio de recursos que construyen su ilusión por sobre la ya ilusoria profundidad de la imagen cinematográfica. Piénsese, por ejemplo, en *La Revolución de Mayo* (Gallo, 1910). En esta obra pionera del cine argentino uno de los planos es compuesto por una multitud aglomerada frente a una tela en la cual se encuentra pintado un Cabildo realista. Este efecto, tributario de estrategias escenográficas del proscenio teatral, encuentra sus fuentes en la expansión y cualificación del espacio de la representación por medios técnicos, permitiendo en este caso dotar a una calle cualquiera de las implicancias históricas de un espacio y tiempo inaccesibles.

Este recurso, sin embargo, precede a *La Revolución de Mayo* por un buen margen. Tómese, por ejemplo, *Una pesadilla* (*La Cauchemar*, George Méliès, 1896). Este es un film de truco temprano en el cual diferentes fondos son sustituidos por corte, mientras que frente a ellos se desarrolla una acción aparentemente continua. El efecto pretendido es, como permite suponer el título, el de una pesadilla en la cual el cuerpo soñador es constante e involuntariamente transportado a espacios nuevos y encuentros no deseados, una secuencia onírica que en lugar de usar la capacidad ilusoria de la técnica para establecer espacialidades determinadas en un sentido realista las usa para hacer de la proyección una ventana a un mundo discontinuo y azaroso.

Sin embargo, y aún a pesar de sus diferencias, estos dos ejemplos mantienen una dinámica fuertemente asociada a la expansión del espacio escénico. En este sentido, podemos afirmar que tanto el film de Gallo como el de Méliès siguen en su establecimiento visual lo que Lev Manovich denominaría una *estética de composición* [*compositing*], aunque a diferentes niveles. Manovich caracteriza a la estética de composición como “el ensamblaje de una serie de elementos para crear un único objeto totalmente integrado” (Manovich, 2005: 194), una práctica que constituye espacios *virtuales* en tanto no refiere a una espacialidad *real* que haya tomado lugar frente a la cámara, sino a un espacio

compuesto de partes discretas. El uso de fondos pintados es parte de una tendencia que, a través de los tiempos, pasará a incluir a la pintura *matte*, el sistema *Dynamation* y la pintura de fondos digitales usada actualmente, por mencionar solo algunos ejemplos. En este sentido, estas falsas profundidades se ven aunadas en una tendencia hacia el espacio como *simulacro*, o como sistema simbólico autorreferencial.

Sin embargo, *Una pesadilla* es notoriamente menos naturalista en este sentido que *La Revolución de Mayo*. Donde esta última se compone en un único plano continuo que contiene la totalidad de la acción, el pasaje de espacio a espacio ejecutado sobre el mismo movimiento que propone el film de Méliès problematiza una apertura sin más del espacio falseado. En su inconstancia, la imagen representada sitúa en primer plano la ilusión en tanto juego, un espacio lúdico compartido entre la película y la persona espectadora. Esta tendencia coloca la atención sobre el aparato de base y su capacidad de generación de imágenes, sobre cómo fue generado el truco de visión puesto en pantalla. El dispositivo, por tanto, se pone en juego como herramienta de producción pictórica, tensionando la dimensión ilusoria de las falsas profundidades generadas.

Esta dinámica es exacerbada en *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Porter, 1902), película en la cual la capacidad de *imaginar* del cine es abiertamente tematizada. El film consiste en las respuestas del *rube* protagonista a una serie de proyecciones de films de la compañía Edison, aparentemente creyendo que tienen una presencia efectiva. Así, el hombre baila con una mujer, escapa de un tren que se aproxima y, eventualmente, trata de competir con un galán proyectado por los afectos de su compañera, abalanzándose contra la pantalla y revelando el proyector que se esconde detrás de ella. El film dialoga mediante la burla con la falsedad que constituye al medio cinematográfico mismo, escenificando sus mismas condiciones de posibilidad y, por tanto, evidenciando la falsa profundidad en la que este se sustenta.

Profundidades y superficies: tendencias compositivas y montajísticas

Se tienen, entonces, dos grandes polos de la falsa profundidad: aquel en el cual la imagen sirve como factor de expansión del espacio escénico, y aquel en el cual la virtualidad de esta expansión es evidenciada. Podemos afirmar, entonces, que en la medida en que hay verdaderas profundidades abiertas y destruidas en el espacio cinematográfico, también hay falsas profundidades abiertas (espacios virtuales configurados a través de técnicas ilusorias) y falsas profundidades destruidas (que atentan sobre las condiciones de posibilidad de la imagen cinematográfica al dar cuenta de este carácter ilusorio). Esta ampliación del campo conceptual permite el diálogo de la espacialidad cinematográfica no solo con los objetos efectivamente presentes en el espacio de grabación, sino también con los cuerpos y espacios virtuales y con su misma configuración como dispositivo, tematizada en la imagen cinematográfica desde sus primeros tiempos.

En su escrito sobre la previamente mencionada estética de la composición, Lev Manovich define a esta por oposición a la estética de montaje. Donde la estética de composición tendería a hacer convivir diferentes imágenes y materialidades de manera tal que estas parecerían parte de una totalidad continua, la estética del montaje estaría más bien definida por el choque. En palabras del autor, “[el montaje] busca crear una disonancia visual, estilística, semántica y estética entre elementos diferente. En cambio, la composición busca fundirlos en un todo perfectamente unificado, en una única concepción global” (Manovich, 2005: 200). Vemos que, si bien la lógica de montaje es obviamente crítica a la constitución del film como medio temporal, su rol en la construcción del espacio es mucho más difícil de discernir, ya que contrasta con el perspectivismo inherente a la lente como institución establecida de la representación visual. Donde la cámara puede afirmar un espacio, el montaje en el tiempo puede multiplicarlo hasta su irrealidad. Es en estos mismos términos, por supuesto, que Bellour pudo proponer la noción de verdaderas profundidades abiertas en primer lugar. Estas lógicas, efectivamente, coexisten

en tensión productiva en la imagen cinematográfica, ya que como señala Vivian Sobchack, “articulados como diferentes planos y escenas, espacios *discontiguos* [*discontiguous*]³ y tiempos discontinuos son sintéticamente reunidos en una coherencia que es el cuerpo vivido cinematográfico” (2004: 152).

Sobre esta problemática de la imagen cinematográfica elabora André Bazin (1990) su análisis de los estilos históricos de la imagen cinematográfica. En este, el autor distingue entre dos tendencias que resultan ilustrativas de las tensiones aquí identificadas: por un lado, marca al expresionismo, escuela que pondría su atención en el cine como *imagen*, por oposición al realismo, que pone su fe en la realidad. El expresionismo, plástico, pero principalmente montajístico, “[sugiere] la idea con la mediación de una metáfora o de una asociación de ideas” (Bazin, 1990: 84), tal que el sentido no se encuentra en las imágenes, sino más bien en la presentación de las imágenes montadas a la conciencia de la persona espectadora. El realismo, en cambio, es caracterizado por el autor como un estilo por el cual “la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela de ella” (Bazin, 1990: 86).

Esta tensión puede ser utilizada como guía para la articulación del campo conceptual expandido previamente propuesto. Por un lado, tanto la verdadera profundidad abierta como la falsa profundidad abierta se vincularían con la composición en tanto adoptan una estética del espacio como totalidad unívoca. Por el otro, tanto la falsa profundidad destruida como la verdadera profundidad destruida interpelarían directamente a la captura como *imagen*, configurándola a través de una serie de contrastes y yuxtaposiciones que le son internos. Asimismo, las nociones de Bazin nos permiten establecer distinciones entre estas concurrencias al nivel de su verdad o falsedad, ya que él concibe a lo cinematográfico como fundamentalmente vinculado a las relaciones emergentes de lo real, tal que la “ilusión nace aquí, como en la prestidigitación, de la realidad” (Bazin, 1990: 71). Lo montajístico, en tanto, es considerado por

³ Aquí la autora recurre a un neologismo, generando un juego de palabras que no tiene traducción directa, ni precedentes significantes en la lengua inglesa.

el autor como un aspecto secundario del medio, que se constituiría en perturbaciones de lo real a diversos fines.

Podemos, entonces, conformar un mapa conceptual tal que la verdadera profundidad abierta se constituye como el realismo baziniano, componiendo lo estrictamente real en la medida en que este permite la continuidad del espacio dramático. La falsa profundidad abierta, en tanto, expande o anula lo real en función de la virtualidad ilusoria de las imágenes, vinculándose más fuertemente con la composición en el sentido expandido de Manovich, mientras que la verdadera profundidad destruida se anuda con la vertiente expresionista y montajística de la imagen, constituyendo el espacio pictórico por vía de la perturbación de lo real. La falsa profundidad destruida, por su parte, será analizada con mayor profundidad hacia el final de este texto. Se entiende, como se abordará más tarde, que estas no son distinciones categóricas ni puras, ya que como se señaló en el párrafo anterior toda imagen cinematográfica mantiene un cierto nivel de virtualidad por virtud de su mismo carácter como imagen representativa indicial; la pantalla, superficie habitada por profundidades.

Escena y escenario: pasajes, paisajes y simulacros en *Inception*, *House* y *Fatal Frame*

Este paradójico juego de espacialidad y superficialidad no se restringe asimismo a categorías estancas. Considérese, por ejemplo, *El origen* (*Inception*, Nolan, 2010: 32:20). Ariadne desplaza dos gigantescos espejos, que reflejan un amplio paisaje urbano hasta que están perfectamente enfrentados entre sí, formando un ilusorio e infinito pasaje. Se acerca al espejo y la cámara la acompaña por vía de un corte, justo a tiempo para ver cómo el espejo se desmorona, revelando un nuevo espacio muy similar al generado por el efecto de los reflejos.



Imágenes de *Inception* (Nolan, 2010). Ariadne modifica y expande el espacio diegético a partir de un juego de espejos y montaje.

Esta secuencia ilustra claramente una tendencia dominante en el cine contemporáneo, que consiste en el pasaje de verdaderas profundidades abiertas a falsas profundidades abiertas, enfatizando un *abismado* de la espacialidad cinematográfica como potencialmente infinita en su extensión y capacidad de visibilización. Este es el movimiento del *simulacro*, una estructura compositiva sobre la cual Manovich se expande en *The Language of New Media* (Manovich, 2005). Sin embargo, notemos que la verdadera profundidad abierta se distingue de la falsa en tanto que la apertura de esta última radica no únicamente en la virtualidad implícita en la espacialización cinematográfica, sino también en tácticas virtualizantes (el corte, la animación, el sonido sincrónico) desplegadas en la misma imagen. Para constituirse como *abierta*

una falsa profundidad debe emular una apertura de y sobre un espacio que se extiende más allá de los límites efectivos en los que se emplaza, de manera tal que este se presente como accesible, *potencialmente real*. Esto es, la falsa profundidad es abierta en tanto se plantea como verdadera.

Las condiciones de apertura de una falsa profundidad se ven exploradas y subvertidas en *House* (Obayashi, 1977: 19:58). Un autobús entra en cuadro en un brevísimo plano que muestra un paisaje realista que bien podría ser entendido como diegéticamente existente, solo para cortar a un gran plano general que revela a estas imágenes como artificio de un cartel pintado; la percepción de la profundidad como verdadera es probada incorrecta. Estas películas muestran así dos dinámicas extremadamente diferentes asociadas a recursos sorprendentemente similares, ya que donde *El origen* explota la ilusión cinematográfica a fines de habilitar una continuidad espacial simulada, *House* remarca la artificialidad de este efecto, poniendo en primer lugar la capacidad de engaño de la cámara sin que ello comporte una expansión del espacio diegético.



Izquierda: Imágenes de *House* (Obayashi, 1977). El cartel vuelve ambigua la interpretación espacial de los eventos en cuadro

La principal diferencia entre uno y otro es, en términos de Vivian Sobchack (2004), el carácter de *habitabilidad* que proponen. Si bien ambas secuencias recuperan tácticas compositivas que hacen del mundo y sus imágenes una

totalidad integrada, el film de Obayashi enfatiza la virtualidad no solo de la profundidad falsa del cartel, sino también de la profundidad verdadera del paisaje. El espacio a través del espejo es efectivamente navegable y admite la entrada de los personajes, es continuo en su discontinuidad. El cartel es, en cambio, un juego abierto con el engaño, con los artificios que la cámara habilita, una superficie que buscó expandir el espacio. Lo que es más: el plano general contiene un árbol que se encuentra evidentemente pintado. ¿Cómo, entonces, confiar en el estatuto de verdad de lo mostrado? ¿Cómo, entonces, confiar en el espacio?

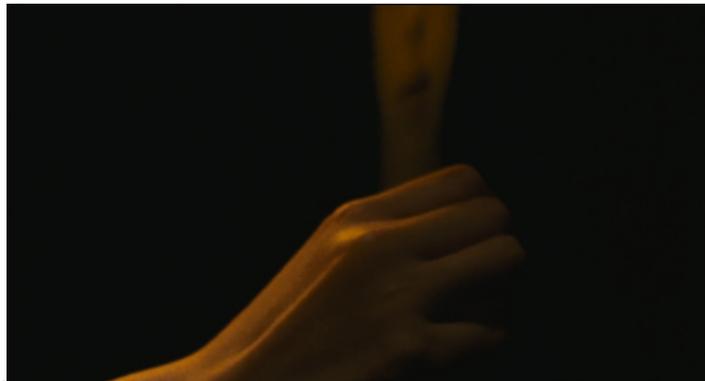
La espacialidad así generada en el evidenciamiento del paso de un régimen de profundidad falseada a uno de profundidad verdadera implica el volver al espacio indecible y, por ello, inhabitable de una manera que no caracteriza ni a la verdaderas ni a las falsas profundidades abiertas. Belting afirma que

cada medio se aproxima a la tendencia ya sea de referirse a sí mismo, o bien, por el contrario, de ocultarse en la imagen. Cuanto más nos concentramos en el medio de una determinada imagen, más entrevemos una función de almacenamiento, y nos distanciamos. Por el contrario, su efecto sobre nosotros se incrementa cuanto menos tomemos conciencia de su participación en la imagen, como si la imagen existiera debido a su misma potencia (Belting, 2007: 28).

La verificación de la virtualidad de lo mostrado fomenta un régimen de lo gráfico y lo montado por sobre lo espacializado y compuesto. Aun así, esto da cuenta únicamente de un pasaje entre regímenes de lo profundo, pero, ¿qué hay de los otros? Nuevamente *House*: Ryoko entra en cuadro frente a un fondo pintado hiperrealista. Esta imagen altamente compuesta, sin embargo, no tarda en deshacerse, ya que a medida que avanza su cuerpo es seccionado y multiplicado por el efecto de los paneles de vidrio que se encuentran entre ella y la cámara (Obayashi, 1977: 05:00).



Imágenes de *House* (Obayashi, 1977). Los vidrios del ventanal deforman a la madrastra.



Imágenes de *Fatal Frame* (Asato, 2014).

La espacialización ilusoria provocada por la fotografía es destruida por el paso a plano detalle.

Una verdadera profundidad destruida y una falsa profundidad abierta conviven en una imagen donde lo irreal convive con lo hiperreal. Mientras tanto, *Fatal Frame* (*Gekijô-ban: Zero*, Mari Asato, 2014): Un hombro recorta el cuadro y, a una distancia indeterminada y fuera de foco, un rostro apenas iluminado en un fondo pleno y negro. La mujer extiende su mano hacia la cara y la cámara corta

a un ángulo: esta es plana, tan solo una fotografía. Una verdadera profundidad destruida emula una falsa profundidad abierta, revelando finalmente su falsedad (Asato, 2014: 07:05).

Estos ejemplos evidencian que múltiples regímenes no solo pueden coexistir al interior de una misma imagen, sino que al mismo tiempo pueden configurar espacialidades particulares que emergen, mutan y se conjugan a medida que la imagen se despliega en el tiempo. No es pertinente entonces un modelo de negaciones lógicas tajantes, sino más bien un campo de ambigüedades y desplazamientos, un espacio críticamente indeterminado, pero solo potencialmente indeterminable. El grafismo radical en la secuencia del autobús no es entonces una inevitabilidad en el pasaje entre regímenes, sino más bien una manifestación extrema de las tensiones implícitas en la espacialidad cinematográfica.

El espacio de las imágenes: visión, ficción, afección

En este punto es pertinente detenernos, y volver a estos ejemplos de pasajes y convivencias. En estos vemos a la *re-presentación* como un motivo constante; el reflejo, la distorsión, la pintura y la fotografía, todas devolviendo la imagen a la imagen. La profundidad, en tanto categoría visual, representativa y simbólica, es interpelada y transformada por la instauración de lo pictórico y la restauración de lo actual, por la revelación de lo falso y la perturbación de lo verdadero. Frente a este poder de la imagen los cuerpos se deshacen y se rehacen, se conjugan y se separan, superficies profundas a proyectarse sobre plata o fragmentarse en píxel.

En su texto sobre el *trompe-l'oeil*, Eduardo Grüner señala que lo que este viene a mostrar es “un lugar escandaloso en el que la oposición verdad/falsedad queda anulada en su eficacia: el lugar de la ficción” (2021: 389-390) ¿Qué nos pueden decir, entonces, estas operaciones de falseamiento y multiplicación que venimos catalogando sobre esta anulación? Un espejo es roto, y una mujer gana acceso a nuevos espacios de su psique. Un espacio reproduce la alegre

fachada de la imagen que lo representa. Una hija es presentada a su madrastra a través de vidrios que desarman y multiplican su figura. Una mujer extiende su mano para agarrar la fotografía de alguien a quien desea como amante. Las superficies devienen espacializadas y el espacio, desorganizado y recauchutado, una inestable constelación de ilusiones ahora presentes, ahora no. Si el *trompe-l'oeil* interroga “no tanto lo mirado, sino el lugar desde el cual se mira” (Grüner, 2021: 392), no es sorprendente entonces que su trasplante al cine abisme aún más el rol de la mirada.

Vivian Sobchack señala que el cine es una “espacialización objetivamente visible de un punto de vista congelado en trayectorias dinámicas e intencionales de *visión auto-desplazante*” (Sobchack, 2004: 145). En este sentido, sugiere la autora, la imagen es “semióticamente interpretada como también subjetiva e intencional” (Sobchack, 2004: 148). Esta puede engañar, pero también puede ser engañada, llevada a comprimir y deformar, a articular vínculos espaciales entre lo presente y lo ausente, lo actual y lo virtual. El cine es, entonces, *visión* percibida simultáneamente como material y objetiva, y como subjetiva y falible, como la profundización de lo superficial y la planimetría de lo profundo. El cine como *visión* afectiva e “imagen viva de lo viviente” (Derrida citado en Belting, 2007: 24). Tanto entonces por la cámara como observadora objetiva: en el pasaje de un régimen a otro, en la enfatización de la virtualidad inherente al dispositivo cinematográfico, la imagen del espacio deviene espacio de la imagen.

Las imágenes del espacio: cine, sombra y el momento aurático

Esta dinámica, sin embargo, no es la única presente. Como se señaló previamente con *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, la re-presentación de la imagen en la imagen puede no solo apuntar a la virtualidad de la operación cinematográfica en sí, sino que puede también marcar la ambigua relación que esta virtualidad mantiene con las condiciones reales requeridas para su visionado. Sin embargo, el film recurre para esto al uso de sobreimpresión

técnica, extrañando la materialidad efectiva del evento de proyección. Esto no es el caso en el homenaje de Jean-Luc Godard al film de Porter en *Los carabineros* (*Les Carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963).

Un carabinero llamado Michel-Ange asiste por primera vez a un cine, donde presencia una serie de parodias de films de los primeros tiempos. El tercero en particular es identificado por Wanda Strauven como una reversión del primer desnudo de Méliès (Strauven, 2005: 127), durante el cual Michel-Ange se levanta y se aproxima a la pantalla, intentando tocar a la mujer desnuda como si estuviera ayudando a bañarla. Sin embargo, en su empeño el carabinero termina rompiendo la pantalla al tratar de atravesarla, dejando al descubierto la pared que detrás de ella se esconde. Allí, la imagen del baño continúa reproduciéndose indiferentemente (Godard, 1963: 36:28). Aquí nos enfrentamos con una perturbación significativa de las condiciones normadas de la exposición cinematográfica que, sin embargo, no interrumpen su manifestación; la proyección no es entendida así como un momento abstracto e ideal, sino como una situación concreta y real que involucra un congreso heterogéneo de materialidades y agenciamientos.

En este punto, podríamos preguntarnos por qué diferenciar entre la experiencia de *Uncle Josh* y aquella de *Los Carabineros*, ya que comparten una gran cantidad de similitudes temáticas. Ya hemos mencionado que el film de Godard activa la espacialidad efectiva de la sala y la proyección antes que recurrir al trucaje de la convivencia con la pantalla. En este sentido, la doctrina de espacialización de Bazin es doblada y redoblada sobre sí misma: el espacio expandido de la proyección y el espacio clausurado de la sala se conjugan en un expresionismo de lo real ausente en el film de Porter. El juego de profundidades y superficies del cine es así re-presentado; el cine en el cine, el dispositivo abismado.

Este juego retoma así una triple dimensión de materialidad involucrada en el cine en general, y el fílmico en particular. Primero, la sombra del pasado,

producto de una cadena fotoquímica que se manifiesta en la iluminación y obturación del haz de luz proyectado: una mujer se baña. Segundo, la sombra en el presente de la narración, aquella de Michel-Ange tratando de acudir a (o quizás invadir el) espacio de la representación. Y tercera, la sombra de la proyección, la nuestra, borrada por la arquitectura institucionalizada del modo de representación institucional pero convocada implícitamente por el film. La narrativa así se descentra, evidenciando tres tiempos concurrentes y arremolinados, y el cine evidencia quizás algo similar a un aura: no la materialidad irrepitable, sino el momento simultáneamente vivo en nosotros e inaccesible en la superficie de la pantalla. Y, de nuevo, no solo la imagen repetible, sino nuestro encuentro con ella, materializado en sombras e impresiones lumínicas sobre un carabinero mirón. Como señala Grüner respecto de *Las Meninas*, “el que mira, el espectador, es –como dice Foucault– una añadidura: una excusa para que haya representación, para que haya escena. [...] Ficción, ante todo, de pertenencia a un espacio común con el objeto” (Grüner, 2021: 362-363). Así, la composición actúa como recurso de des-montaje de lo verdadero y lo falso, de lo abierto y lo destruido.

Dispositivos des-compuestos: las imágenes en profundidad

La proyección cinematográfica, entonces, como dos espacios con dos profundidades aparentemente discretas, pero íntimamente vinculadas. El haz de luz que proyecta la imagen, y la imagen misma que reproduce ambiguos planos y volúmenes sobre la pantalla. Y, entre ambos, una figura espectadora ya entregada al *como si* de la diégesis, ya atendiendo al espacio real en el que la ficción se inscribe o, potencialmente, abismada entre ambos. Es así que, parafraseando nuevamente a Grüner, la proyección y la pantalla no se conforman con su rol secundario de soporte material del sentido, sino que son también su propio *significado* en tanto enuncian los límites temblorosos de una significación pálida y poco consistente (Grüner, 2021: 362). La sala revela las complejas operaciones simbólicas y sociales implicadas en la constitución del espacio de la imagen, haciendo de la imbricación del espectador en la situación proyectiva una oportunidad para el descentramiento de la mirada, un tránsito

entre arquitectura y simulacro donde lo sobrante de lo real manifiesta la insuficiencia de los códigos con los cuales buscamos abordarlo. Maurice Lemaître evidencia esto en *Le film est déjà commencé?* (1951). En el marco de la proyección del film titular, el ámbito del cine fue intervenido por el encendido y apagado de luces, la interrupción esporádica de la película y fumadores plantados en las gradas. Las materialidades ocultas en la oscuridad del modo de representación institucional son puestas en juego, activadas mediante la acción de *performers* devenidos espectadores indisciplinados. Al volverse el acto en profundidad superficie de sombra en la pantalla, el cuerpo deja de ser individualizable en la acción de un mirar transparente y se evidencia como un elemento actuante de la matriz espacial de la sala, recordando el indisciplinamiento característico de la imagen en movimiento precinematográfica (Strauven, 2011). La mirada se muestra como un acto localizado, un fenómeno social de encuentro con la imagen en el espacio y tiempo de lo que se volvió una oscuridad asumida.

Y, de la misma manera que la imagen del espacio reclama el espacio de las imágenes en la obra de Lemaître, también el espacio de las imágenes reclama su propia espacialidad en *Mecanismos del olvido* (Denegri, 2017). Una cinta con sucesivas repeticiones de un *remake* de *La bandera argentina* (Py, 1897) recorre un proyector, parándose regularmente hasta que el cuadro detenido es derretido por la luz que lo atraviesa, destruyendo la imagen física y visualmente. En su destrucción la imagen da prueba de su recuerdo, de su significación material, espacializada y temporalizada de un pasado por el cual atestigua de manera tan serializada como únicas son sus deformaciones. A medida que corre, la cinta va cayendo al piso, apilándose en configuraciones arbitrarias, pero siempre crecientes de celuloide destruido. La luz, productora de las imágenes, se vuelve también su destructora en un nuevo acto de generación, dando nuevamente evidencia de aquel sobrante de la inscripción de lo real por el cual ninguna representación puede atestiguar, usando la materialidad fílmica como su medio. Este, entonces, aparece no solo como diégesis compuesta y montada, sino también (y quizás fundamentalmente)

como la des-composición del dispositivo, en perpetua generación de encuentros descentrados en espacio-tiempos que la abren a la mutación y recomposición.

Bibliografía:

- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.
- Bellour, Raymond (1997). *L'analyse du film*. Paris: Albatros.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Grüner, Eduardo (2021). *El sitio de la imagen*. Bahía Blanca: 17grises editorial.
- Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Sobchack, Vivian (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Strauven, Wanda (2005). "Re-disciplining the audience: Godard's rube-carabinier" en Malte Hagener & Marijke de Valke (editoras). *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 125-133.
- Strauven, Wanda (2011). "The observer's dilemma: to touch or not to touch" en Erkki Huhtamo, & Jussi Parikka, *Media Archaeology: approaches, applications and implications* (pp. 148-163). Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

*Matías Nicolás Taylor es Licenciado de Teoría y Crítica de Artes Audiovisuales en la UNLP y Estudiante en la Diplomatura de Preservación y Restauración Audiovisual de la Sociedad por el Patrimonio Audiovisual. Actualmente desarrolla un proyecto de investigación sobre la utilización de proyecciones audiovisuales en obras de instalación argentinas, y contribuye a la organización del ciclo de audiovisuales inconclusos *En Potencia*. E-mail: matias.n.taylor.audiovisuales@gmail.com