



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**CINE Y PINTURA: PROCESOS DE PERCEPCIÓN VISUAL,
DE INTERTEXTUALIDAD Y DE ESTILO EN EL FILM
“EL AMOR ES EL DIABLO”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

IVÁN RUIZ GARCÍA

ASESORA DE TESIS

DRA. LUISA RUIZ MORENO

AGOSTO DE 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La investigación que dio lugar a esta tesis fue apoyada por el Programa de Becas de la Dirección General de Estudios de Posgrado en la UNAM (2003-2005)

Todo es estilo. No inventamos sino profundizando en lo que ha sido hecho, encontrándole nuevas evidencias.

Todo es grito. Sólo las fuentes originales, las que están en el fondo de toda conciencia, le dan un sentido a la repetición, la vuelven afortunada.

El grito fecunda al estilo, el estilo hace perdurar al grito ♡

SEUPHOR • El estilo y el grito

Si una indagación así, cuidadosamente llevada, no logra descubrir al final la verdad, puede que responda a un objetivo igualmente útil, revelándonos la debilidad de nuestra propia comprensión. Si no nos hace conocedores de algo, puede que nos haga modestos. Si no nos preserva del error, tal vez lo haga al menos del espíritu del error; y tal vez nos haga cautelosos al pronunciarnos afirmativa o precipitadamente, cuando tanto trabajo puede acabar en tanta incertidumbre ♡

BURKE • Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello

ÍNDICE

Introducción	
Aprehensión y proyección del relato filmico	4
Antecedentes e indicios	7
El lugar desde donde se habla	12
Ver y mirar	17
Capítulo I • Fases de la mirada	
<i>(Im)precisiones estéticas</i>	
Pensar desde la estética	21
Claridad, armonía y regularidad	23
Viscosidad	28
<i>Hacia una teoría de la mirada</i>	32
Primera fase: la <i>estesis</i>	34
Segunda fase: la <i>estética</i>	39
Capítulo II • Primera articulación de la mirada en el relato filmico	
Establecimiento del corpus	42
La actividad ocular de la cámara	45
El valor puesto en perspectiva	47
<i>Francis Bacon, el esteta y el pintor</i>	49
Secuencia de análisis 1: rutina de maquillaje	50
Secuencia de análisis 2: espectador de arte	58
Secuencia de análisis 3: aficionado al box	72
Secuencia de análisis 4: espectador de cine	83
Secuencia de análisis 5: rutina de pintura	90
Capítulo III • Segunda articulación de la mirada en el relato filmico	
<i>La práctica simbólica del ojo-cámara</i>	
La actividad focal de la cámara	100
Secuencia de análisis 1: composición / encuadre	105
Secuencia de análisis 2: luz / iluminación	116
<i>Formas de la imagen cinematográfica</i>	
El estilo y la forma	126
Secuencia de análisis 3: anamorfosis ópticas	131
Secuencia de análisis 4: la pintura puesta en cuestión	141
Conclusiones	149
Bibliografía	156

INTRODUCCIÓN

Este trabajo intenta reconocer, describir y analizar un conjunto de cualidades estéticas las cuales, pensamos, garantizan la legibilidad de la puesta en discurso de un relato filmico y, por consecuencia, permiten una aprehensión de los procesos de significación sobre los cuales este relato fragua su complejidad conceptual. Se ha elegido observar y estudiar un solo film —*El amor es el diablo*—¹ en función de estrategias discursivas cuyo funcionamiento pone en escena una interacción entre elementos del lenguaje pictórico y elementos del lenguaje cinematográfico. Tal interacción hace posible, en principio, una confluencia o un “diálogo” entre dos discursos del arte: el cine y la pintura; no obstante, si se observa con mayor atención —tal y como se propone en el curso de esta investigación—, esta confluencia proyecta una *crisis* del lenguaje pictórico expresada a través de recursos estrictamente cinematográficos. El film, entonces, hace de esta crisis un tema del relato que se manifiesta en dos niveles los cuales integran la totalidad de éste: a través de la *historia* (lo que se cuenta) y a través del proceso de *narración* (el cómo se cuenta). Se produce así una práctica particular en el relato que hemos calificado de “manierista”; práctica que adjudica a la cámara y al montaje una función preponderante en el desarrollo de ciertos procesos de producción y de percepción de la imagen cinematográfica. Por lo que respecta a este trabajo, se estudiarán tres tipos de procesos: de intertextualidad, de estilo y de percepción visual propiamente dicha.

¹ *Love is the devil. Study for a portrait of Francis Bacon*. Escrita y dirigida por John Maybury. Producción: The British Film Institute y BBC Films, Reino Unido, Francia, Japón, 1998.

El reconocimiento de esta función de la cámara cinematográfica —dentro del relato filmico aquí analizado— ha permitido establecer un orden de la investigación y, digámoslo así, una pedagogía para el análisis de la imagen. De tal manera que este trabajo se ha dividido en tres partes fundamentales: un primer capítulo en donde se exploran algunas categorías de la estética clásica que proponemos actualizar en el desarrollo de esta tesis, un segundo en donde se reconocen procesos “subjetivos” o *semisubjetivos*² que establece la cámara cinematográfica y, finalmente, el tercer capítulo que indaga la noción de “objetividad”³ en determinadas estrategias de composición visual que responden a un quehacer estético de la cámara.

δ

Para llevar a buen término esta investigación se requirió de una perspectiva interdisciplinaria —teoría del arte, estética y semiótica de tradición lingüística vinculada con la fenomenología de la percepción. Este afán abarcador y complejo en el presupuesto epistemológico que cada disciplina establece, se justifica debido al corpus de análisis de esta investigación: una serie de fotos fijas extraídas del film *El amor es el diablo* las cuales revelan una doble estrategia realizada por la cámara cinematográfica: 1) una apropiación de la técnica pictórica del artista inglés Francis Bacon (1909-1992) y, 2) la proyección de un juicio estético sobre el conjunto significativo “obra-pintor”. Estos dos aspectos plantean la posibilidad de explicar al relato filmico como un ejercicio de

² Jean Mitry designa así al proceso por el cual la cámara cinematográfica produce una imagen a partir de una postura particular; la cámara no se confunde con el actor y tampoco está fuera de él: «está con él». Citado por Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I...*, pág. 111.

³ Tal distinción entre “subjetivo” y “objetivo” remarca un valor provisional y relativo, es decir, susceptible de transformarse en el curso del relato filmico.

metalenguaje (en donde el lenguaje cinematográfico asume una posición crítica frente al lenguaje pictórico) y, por consecuencia, de estudiarlo como un conjunto significativo autónomo. Consideramos que esta doble actividad, en términos técnicos, se remite a la labor que un operador realiza con ayuda de un objeto empírico (la cámara cinematográfica), pero que tiene un trasfondo más conceptual e, incluso, teórico, el cual reposa sobre un dispositivo que hemos denominado *la mirada en el film*.

En esta investigación, a la mirada se la concibe como un continente visual susceptible de descomponerse en dos fases que remarcan diferentes tipos de experiencia y que instauran su propio recorrido generativo: una del orden de la *estesis* y otra de naturaleza *estética* [Fig. 1]. Por lo tanto, a partir del estudio de la mirada, de la posible articulación de sus dos fases elementales y de sus estrategias visuales en la puesta en discurso del relato fílmico, esta tesis tiene como propósito último proyectar sus reflexiones hacia el reconocimiento de las estructuras de significación que articulan la interacción entre los dos discursos del arte aquí implicados: el cine y la pintura.

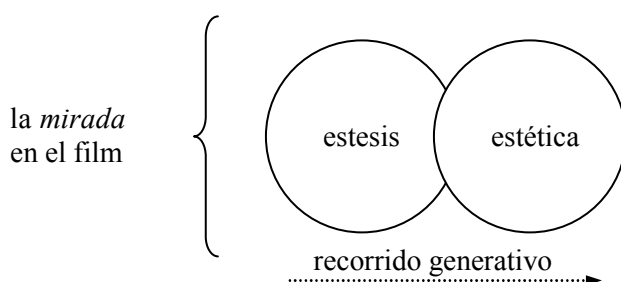


Figura 1. Fases de la mirada

Apreensión y proyección del relato filmico

Como ya hemos anunciado, esta tesis opera, básicamente, a través del análisis de un solo film: *El amor es el diablo*. Dicho análisis está planteado no en términos totalitarios, pues partimos del presupuesto que un escrito de esta naturaleza exige una reducción notable de su *corpus* analítico. Ahora bien, esta reducción presenta una dificultad particular: la apreensión del corpus en función de la naturaleza visual de *este* relato filmico y, posteriormente, la presentación formal de dicho corpus a los lectores a quienes está destinada la investigación. ¿Qué espera encontrar el lector de esta tesis: el estudio del relato filmico en su condición narrativa-estructural (articulación de historias, situaciones comunicativas, etc.), en su estatuto audiovisual (vía Deleuze: como imagen-movimiento, imagen-tiempo o imagen óptico-sonora), o en su concepción estrictamente técnica, de artefacto mecánico? Para responder a esta pregunta y augurar así una lectura óptima del trabajo, creemos importante señalar algunas observaciones que surgieron del ejercicio obsesivo de *lectura* y análisis de este film.

Si retomamos una de las primeras acepciones teóricas del montaje (que proviene de Eisenstein), podemos indicar, en primera instancia, que *El amor es el diablo* recurre a un encadenamiento de fragmentos sucesivos que se caracteriza por manifestar «conflictos» de naturaleza óptica (deformaciones, ángulos insólitos), sonora (ruidos, música atonal) y, principalmente, de naturaleza narrativa (abrupciones, regresiones). La articulación de las imágenes cinematográficas está en función de un movimiento global, orgánico, que trata de integrar cada parte dentro de un sistema dialéctico. La unidad dialéctica creada, no obstante, tiende a enfatizar el *conflicto* óptico, sonoro y narrativo. Por ejemplo, frente a un despliegue cronológico de la historia principal —el cual corresponde a un lapso de vida del pintor Francis Bacon—, la narración interrumpe frecuentemente el

curso del relato a partir de *rupturas* o *discontinuidades* visuales; en algunos casos, acompañadas de un efecto auditivo particular (ruidos, música incidental, etc.). Estrictamente, no se trata de fundidos (elementos de sintaxis visual), flash-back o flash-forward (alteraciones cronológicas); son irrupciones que desaceleran la velocidad narrativa y que ponen en cuestión la asociación lógica entre las imágenes. A partir de este extraño tipo de asociación, la lectura de la imagen visual revela un aspecto o un punto de vista no siempre visible y no siempre “racional”,⁴ pues este tipo de montaje que promueve un vacío o un intersticio entre dos imágenes tiende a producir zonas de significación marginales, ex-*céntricas*, es decir, fuera de todo centro. Gilles Deleuze ha pensado a este intersticio como un fenómeno prototípico del cine moderno el cual obliga a leer la imagen de manera no lineal: “la fisura se ha vuelto primera, y en tal condición se ensancha. Ya no se trata de seguir una cadena de imágenes, incluso por encima de los vacíos, sino de salir de la cadena o de la asociación”. Este efecto produciría un nuevo enfrentamiento con la imagen cinematográfica en donde el tópico narrado (la historia) pasa a segundo plano a favor de un privilegio epistémico y estético de la imagen óptico-sonora: “Para vencer no basta ciertamente con parodiar el tópico, ni tampoco con hacerle agujeros y vaciarlo [...] Hay que «unir» a la imagen óptico-sonora fuerzas inmensas que no son las de una conciencia simplemente intelectual, ni siquiera social, sino las de una profunda intuición vital.”⁵

En *El amor es el diablo*, por lo tanto, el montaje puede concebirse como la determinación de un todo (de una idea total) en el cual se condensa una zona de conflictos

⁴ A propósito de lo que Andrey Tarkovski denomina «las relaciones poéticas en el cine», este director ruso precisa: “...el material cinematográfico puede ser unido de una manera que busque, sobre todo, el dejar al descubierto la lógica del pensamiento. Éste es el principio que determinará la sucesión de las secuencias y el montaje que las unificará. El origen y el desarrollo del pensamiento están sujetos a leyes propias y algunas veces requieren de formas de expresión bien diferentes de aquellas de la especulación lógica.” *Esculpir el tiempo...*, pág. 24.

⁵ Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2...*, pp. 241 y 37 (respectivamente).

de diversa índole. Apostar por una “reconstrucción” del montaje —por una cualidad técnica del lenguaje cinematográfico— en función de una selección de diversas fotos fijas, podría entonces aproximarnos tanto a la condición narrativa-estructural, como al estatuto audiovisual de la imagen y, obviamente, a su reducción técnica de artefacto mecánico. De esta manera y para los fines de constitución del corpus, la extracción de una imagen cinematográfica en su forma tradicional de *still* o foto fija no sólo ratifica que ella depende y refleja al conjunto (a la idea total), sino que además sintetiza un aspecto narrativo, estético y técnico del relato. El lector de esta tesis encontrará que el relato filmico aquí analizado se encuentra desarticulado o deconstruido en nueve grupos de fotos fijas. Cada imagen congelada, aún en su aparente descontextualización, traza “a su manera” el relato del cual ella cumple una función de fragmento y de conjunto. En este sentido, las imágenes seleccionadas tienen la virtud de exhibir detalles del proceso técnico, narrativo y estético de la totalidad del relato. Ello supone, en su generalidad, una *estética del film* (la cual incluye los tres aspectos del proceso antes enunciado) que desarrollaremos en el segundo y en el tercer capítulo de esta investigación y que, para fines de un reconocimiento gramatical y sintáctico del lenguaje cinematográfico, enunciaremos en un sintagma organizado a partir de la propuesta teórica de Deleuze:⁶ [Fig. 2]

[cuadro (saturado y rarificado) • encuadre (geométrico y dinámico) • toma subjetiva indirecta libre (relación dinámica entre la cámara y la tríada: acción-percepción-afección)] = Montaje dialéctico basado en oposiciones entre un régimen clásico y un régimen amorfo de representación visual

Figura 2. Sintagma mínimo del relato filmico en función del lenguaje cinematográfico

⁶ A partir de los capítulos “Cuadro y plano, encuadre y guión técnico”, “Montaje” y “La imagen-percepción”, en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*.

Antecedentes e indicios

Esta investigación forma parte de un interés teórico por estudiar estrategias de intertextualidad en textos visuales, el cual tiene como precedente fundamental un trabajo ya concluido.⁷ En un inicio, el problema específico consistió en la transposición de elementos del discurso verbal al discurso visual. La adaptación de un cuento a un film sirvió como escenario para emprender el análisis de la categoría espacial tanto en el relato literario como en el relato fílmico. A partir de los hallazgos que ofreció este análisis fue posible poner de manifiesto diversas estrategias con las cuales el film no sólo se separa de su modelo literario, sino que además establece con él una determinada autonomía y una relación dinámica. Entre esta variedad de estrategias —simbólicas, hermenéuticas, semióticas— una en especial llamó nuestra atención: cómo la cámara cinematográfica (un objeto empírico) adquiere un estatuto narrativo y con ello ofrece un *punto de vista* (objetivo y subjetivo, tal y como se verá a continuación) y, posterior o simultáneamente, posee la competencia de apuntalar un juicio estético sobre lo narrado en imagen. La cámara se transforma entonces en un ojo, en un cómplice, testigo, juez o, como técnicamente puede ser utilizada, en el punto de vista del actor (*point of view shot*, POV, por sus siglas en inglés). La cámara abandona así el mundo de la técnica —del *staff*, del *plató*— y deviene «instancia»⁸ de la narración cinematográfica. En términos visuales, esta instancia desempeña diferentes operaciones que se manifiestan, por lo que a este trabajo respecta, en dos tipos de actividades: una *ocular* (capítulo II), y otra *focal* (capítulo III). Debido a sus diferentes funciones visuales y en relación con lo que estas actividades aportan en el ejercicio global

⁷ *Literatura y cine, Cine y literatura: el espacio en el proceso de adaptación. El caso de "Tajimara"*. Tesis de Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica, Universidad Autónoma de Puebla, 2003.

⁸ "El término «instancia» propuesto por Benveniste es, sin duda, el más apropiado para designar el discurso en cuanto acto: la instancia designa entonces el conjunto de operaciones, de operadores y de parámetros que controlan el discurso. Este término genérico permite evitar introducir prematuramente la noción de sujeto.", Jacques Fontanille. *Semiótica del discurso...*, pp. 83-84.

de estilo cinematográfico, a esta instancia la denominaremos, a partir de ahora, *ojo-cámara*.⁹ En el nivel diegético, el ojo-cámara genera sus propias figuras tanto en el nivel del enunciado (instalándose como punto de vista del actor del relato), como en el de la enunciación (situándose, más allá de los límites del enunciado, como un *observador* que atestigua o sanciona —desde fuera, desde otra posición— las acciones realizadas por los actores del relato filmico). Las figuras que produce el ojo-cámara operan a partir de mecanismos narrativos que se ayudan en muchas ocasiones de recursos técnicos: un ángulo desenfocado o en contrapicada, una disolvencia de planos efectuada por un trabajo digital, una toma con grúa, un travelling, etc. La complejidad visual que supone el ojo-cámara, en su conjunto, descubre una mirada del mundo que se expone en el film y que frecuentemente no se corresponde con las intenciones inmediatas del director de la película.¹⁰

En consecuencia, nuestro punto de partida (la transposición de elementos del discurso verbal al discurso visual) pronto participó de otros aspectos referidos a la aparición de una figura o instancia narrativa, la cual —retomando la reflexión que Jacques Fontanille hace desde la semiótica— se denomina *observador*: “simulacro por el cual la enunciación manipula, por medio del enunciado mismo, la competencia de observación del enunciatario.”¹¹ En el relato filmico, el ojo-cámara se asume como un observador debido al juego de posiciones que instaura entre el enunciado y la enunciación: en algunas ocasiones participa directamente de lo enunciado y en otras simplemente se sitúa como un

⁹ Retomo y trato de incorporar a mis intereses la propuesta hecha por François Jost en *El ojo-cámara. Entre film y novela*.

¹⁰ Al explicar la relación que Jean Renoir establece entre la cámara y el actor en algunos de sus films, Deleuze señala un movimiento de emancipación de la cámara en donde ésta ya no captura ni a los cuerpos ni a los móviles: “No se trata de una abstracción, sino de una liberación. Siempre es un gran momento del cine, como en el caso de Renoir, aquel en que la cámara abandona a un personaje, e incluso le da la espalda, adoptando un movimiento propio al cabo del cual volverá a encontrarlo.” *La imagen-movimiento...*, pág. 42. Creemos que en este efecto de emancipación de la cámara se comienza a gestar lo que en este trabajo denominamos “la mirada en el film.”

¹¹ Jacques Fontanille. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur...*, pág. 17.

testigo, un *voyeur*. En ambos casos su participación siempre apela a otra instancia que estructura este juego de posiciones y de manipulaciones: el destinatario de la observación. Además, al desplegar una red de diversos puntos de vista, el observador cumple la tarea de dar forma a lo informe, es decir, de ofrecer *formas de la imagen cinematográfica*. Su tarea es central puesto que no se trata únicamente de ser un testigo de lo acontecido; más bien, de constituirse como lugar de transformación y de formalización del sentido. El ojo-cámara, al activarse como un observador o como una *instancia de observación*, se transforma en un filtro a través del cual se observa la constitución de la imagen y mediante ese mismo acto de observación se forja una actividad estilística y un juicio de carácter estético. Juicio que implica —como lo veremos a lo largo de este trabajo— un proceso generativo de percepción el cual participa de diversas fases o estadios constitutivos de un gran dispositivo *aspectual*:¹² la mirada en el film.

Estas consideraciones que ahora encuentran cabida en un planteamiento de renovado rigor fueron las que orientaron nuevas preguntas en torno a ciertos objetos culturales en los cuales se advierte una complicidad entre dos o más discursos del arte, pero siempre en función de un proceso de percepción visual ligado a un proceso general de percepción. Tal y como se la entiende y se la analiza en esta investigación, la percepción visual se genera en el texto mismo y es a partir de ahí desde donde se estudia y desde donde puede ser captada en tanto manifestación discursiva. Esta apreciación pone el acento en la manera como la semiótica intenta aprehender cualidades del mundo sensible que son

¹² Lo aspectual se refiere aquí a un “aspecto” o, como se entiende desde la lingüística, a un punto de vista sobre la acción (puntual o durativo, realizado o irrealizado, incoativo o terminativo). La semiótica de tradición lingüística concibe al aspecto como el resultado de una acción de la mirada sobre el objeto de percepción; acción que puede descomponer el proceso de observación en fases susceptibles de ser focalizadas en algún momento de su devenir. *Cfr.* “Aspectualidad y modalidades”, *Tópicos del Seminario*, 3.

consideradas, generalmente, aspectos no lingüísticos (percepciones visuales, auditivas, táctiles, etc.). La semiótica se interesa por analizar diferentes órdenes sensoriales, organizados como conjuntos significantes, a través de los cuales es posible vislumbrar una asociación intrínseca entre cualidades del orden sensible e inteligible. Esta tarea que ocupa una buena parte de las exploraciones actuales de la teoría semiótica se remonta, no obstante, a la vieja semántica estructural la cual dio un lugar preponderante a la percepción en la articulación de todo conjunto signifiante. Así, Greimas definió tempranamente a la percepción como “el lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación.”¹³

En el problema específico que trata de dar cuenta este trabajo —la relación entre cine y pintura— la percepción visual se sitúa como el presupuesto de presupuestos, es decir, como la condición de posibilidad que hace viable el trabajo a partir del cual una mirada se apropia de un universo pictórico y, posteriormente, a través de diversas estrategias de composición, proyecta un juicio de conocimiento sobre este mismo universo, el cual incluye tanto al pintor como a la obra. La percepción visual se manifiesta en un proceso generativo el cual se forja en diversas fases que se transforman, de manera notable, en el tema del propio film estudiado. A condición de desarrollarlo con más precisión a lo largo de estas páginas, y de acuerdo con una lógica que proviene de la experiencia de investigación y no de la lógica discursiva del film que analizamos, estas fases pueden enumerarse de la siguiente manera: 1) una subjetivización extrema que corresponde a la fusión entre el sujeto y el objeto de percepción —fase que más adelante denominaremos *estesis* y que posee como sello distintivo el emplazamiento de la cámara cinematográfica en los ojos de un actor del relato filmico; 2) un intento del sujeto por tomar distancia del objeto y con ello de lograr

¹³ Greimas. *Semántica estructural. Investigación metodológica...*, pág.13.

articular un mínimo de significación —la característica técnica es el abandono paulatino de los ojos de un actor del relato; y, finalmente, 3) una relación intrínseca entre el sujeto de la percepción y el ojo-cámara, a partir de la cual se consolida un estilo cinematográfico, lo cual es resultado de una práctica de metalenguaje. Este ejercicio tiene lugar por la *manera* como el lenguaje pictórico es puesto en cuestión por el lenguaje cinematográfico.

En suma, el conjunto de estos tres grandes momentos revelará el rol fundamental de la percepción visual como proceso generativo de significación, articulador de dos grandes discursos (el cine y la pintura) y, especialmente, como manifestante de diversas estrategias visuales —frecuentemente de carácter intertextual— cuya función se delega en algunas ocasiones a los ojos de los actores, en otras al ojo-cámara, pero que tienen una sola fuente en común: una mirada *estetizante* en tanto es ella quien se encarga de fraguar un estilo visual y un juicio de conocimiento sobre la imagen cinematográfica. Frente a este despliegue hipotético de ideas, la postura epistemológica de esta investigación se reconoce abiertamente como una tentativa de descripción del mundo de las cualidades sensibles; tal y como desde sus orígenes la teoría semiótica proyectó su carácter científico en el contexto de las ciencias humanas.¹⁴

¹⁴ Ídem.

El lugar desde donde se habla

Como ya se habrá advertido, uno de los fundamentos teóricos en nuestro trabajo ha sido la semiótica de tradición lingüística; disciplina que proveerá de una perspectiva teórica a esta tesis. En sus orígenes, la semiótica se planteó, en un solo impulso científico y poético, el afán por estudiar exhaustivamente los procesos de significación inherentes a todo conjunto signifiante. Siendo esto así, tal tarea requirió de un estudio formal de la *semiosis* o función semiótica, es decir, la operación básica por medio de la cual se establece una relación de reciprocidad entre el *significante* /imagen acústica/ y el *significado* /concepto/ (en términos de Saussure), o entre la *forma de la expresión* y la *forma del contenido* (en la terminología de Louis Hjelmslev). En sus inicios, el desarrollo de la teoría privilegió el estudio de la forma del contenido, de las articulaciones lógicas en un texto o, en otras palabras, de la dimensión inteligible; esto debido a una herencia de honda raíz semántica estructural. Además, se desatendió la forma de la expresión, la sustancia en su generalidad. Con sustancia no me refiero a una realidad extralingüística, psíquica o física (del modo como Saussure lo planteó en sus inicios), sino como la manifestación lingüística del contenido, situada en un nivel distinto al que ocupa la forma. La sustancia en sí misma es inaprensible, es la materia informe del sentido que toma forma, precisamente, por la intervención de la forma. La aprehensión de la sustancia a través de la forma constituye la operación que va del sentido a la significación y ésta fue la tarea primordial de la mayor parte de los primeros estudios semióticos que se dedicaron, especialmente, al análisis de textos literarios.¹⁵

¹⁵ Cfr. Greimas (1993) *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, trad. Irene Agoff; Barcelona: Paidós [1976].

Posteriormente, una revisión más exhaustiva al problema de la forma y de la sustancia ha favorecido otra perspectiva igualmente rigurosa, la cual ha situado en primer plano al *sujeto de la percepción* en el proceso general de semiosis. Desde esta perspectiva, la relación entre el contenido y la expresión se concibe, en su totalidad, como una operación de *negociación*. Para Fontanille, en términos generales, la sustancia es *sensible* —percibida, sentida, presentida—, mientras que la forma es *inteligible* —comprendida, significativa—¹⁶ y la traducción de una a otra dimensión se pone en marcha por la intervención de un sujeto de la percepción el cual, a través de diversas estrategias perceptuales, correlaciona constantemente estos dos polos y con ello logra activar la semiosis. Frente a esta postura que sitúa en un lugar preponderante al sujeto de la percepción, el estudio de la sustancia a través de la forma enriquece aún más todo estudio semiótico, ya que sin perder el aliento científico y descriptivo que caracteriza a la teoría, se ha podido vislumbrar un acercamiento detallado a la dimensión sensible y, en este orden, lo sensible ha adquirido un papel central en la llamada «epistemología de las pasiones».¹⁷ Para llegar a este punto, la semiótica tuvo que recorrer un largo camino con el fin de situarse desde una perspectiva crítica, la cual le permitiera reconocer e incluir en su propio sistema metodológico o conceptual aquello que en un inicio dejó de lado: el estudio de la dimensión sensible en los textos —las pasiones, las emociones, la percepción, etc. Esta ausencia tuvo una razón en especial: “la semiótica ha necesitado tiempo porque tenía que descubrir los medios para tratar todos esos temas como *propiedades del discurso*, y no

¹⁶ Fontanille. *Semiótica del discurso...*, pág. 38.

¹⁷ Cfr. Greimas y Jacques Fontanille (1994) *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, trad. Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores, México: Siglo XXI, BUAP [1991].

como propiedades del “espíritu”; como temas propios de una teoría de la significación, y no de una rama de la psicología cognitiva.”¹⁸

La exigencia constante de la semiótica, como teoría científica, consiste en volver nuevamente a sus orígenes y en advertir así sus lagunas o fallas conceptuales. En líneas anteriores hemos dejado en claro que la percepción es tema central de esta teoría; sin embargo, su desarrollo posterior la dejó de lado debido al interés por desarrollar una semiótica fundada en un metalenguaje el cual pudiera ser puesto a prueba en el análisis textual. El interés primordial de la disciplina fue el de elaborar una teoría con un objeto propio (el estudio de los procesos de significación) y un metalenguaje que se constituyó en la medida en que la teoría misma comprobó sus limitaciones y sus alcances en los análisis de corte inmanente. Posteriormente, ha sido decisivo un marcado interés por temas como las pasiones, las emociones y la visualidad en su generalidad, lo que ha hecho posible un aliento más especulativo de la teoría, aunque sin dejar de concebirse estrictamente como una teoría del texto. De esta manera, se ha hecho más evidente la íntima conexión que la semiótica establece con la fenomenología de la percepción; relación ya planteada desde *Semántica estructural* (1966). En este libro, Greimas le otorga un lugar preponderante a la percepción: es presupuesto de la significación, pertenece al mundo sensible y, como tal, es aquello que hace posible la aprehensión de los significantes en el proceso de semiosis. Los significantes son los elementos que concretan la significación debido a una correlación con el significado a partir de diversos modos de captación perceptual: visual, auditiva, táctil, etc. La percepción se concibe, por lo tanto, como el sustrato sensible desde donde el sujeto establece contacto con el mundo exterior y aprehende de él significantes de distinto

¹⁸ Fontanille. *Semiótica del discurso...*, pág. 16.

orden (visual, táctil, olfativo, gustativo, etc.). Más aún, la percepción es aquello que posibilita la aprehensión y la construcción de una estructura elemental de significación. A partir de dos términos objeto (x-y) que instituyen un sistema relativo de valores, las estructuras elementales reúnen las condiciones mínimas de aprehensión y/o producción de la significación, es decir, ellas en sí mismas conforman una unidad semiótica. A su vez, si dos términos objeto poseen la capacidad de instituir un sistema de valores y de establecer una relación propiamente semiótica, es porque “percibimos diferencias y, gracias a esta percepción, el mundo *toma forma* ante nosotros y para nosotros.”¹⁹

En semiótica, la significación entraña una percepción de diferencias debido a que la percepción, en sí misma, es considerada como forma y no como sustancia. Es decir, la percepción es la primera fase que articula una *discretización*²⁰ con el mundo, una discontinuidad a partir de la cual el mundo se torna ya significativo. En *Semántica estructural*, Greimas inscribe el problema de la significación en un estudio formal de la percepción entendida como una forma que engendra ya una articulación mínima de sentido; en cambio, deja de lado un acercamiento sustancialista de la percepción misma: “La única manera de abordar, en el momento actual, el problema de la significación consiste en afirmar la existencia de discontinuidades, en el plano de la percepción, y la de separaciones diferenciales creadoras de significación, sin preocuparnos de la naturaleza de las diferencias percibidas.”²¹

¹⁹ Greimas. *Semántica estructural...*, pág. 28.

²⁰ “En semiótica, la discreción juega el mismo rol que en la lógica o que en las matemáticas: sirve para definir la unidad semiótica, construida con ayuda de los conceptos de identidad y de alteridad. Una *unidad discreta* se caracteriza por una ruptura de continuidad con relación a las unidades vecinas.” Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado...*; pág. 125 (entrada: *discreto*).

²¹ Greimas. *Semántica estructural...*, pág. 28.

En esta investigación, si bien nuestro interés radica en advertir el funcionamiento de la percepción como una forma semiótica articulada en el relato filmico, nos parece relevante situarla —en su génesis discursiva— como una *precondición* de las condiciones de producción y aprehensión de la significación. Ubicados en este fondo veremos aparecer ante nosotros a la percepción como una precondición discursiva que tiene como centro de referencia al *cuerpo propio*, afectado tanto por un sentir como por un percibir. Esta perturbación que surge y se proyecta desde el cuerpo hacia el discurso, genera una mirada constituida por una doble cualidad visual. Sin abandonar necesariamente los límites de lo visible, la mirada proyecta sus dominios hacia percepciones invisibles o no-vistas. Se exploran así otros territorios perceptuales que aluden tanto a la vista en sí (percepción visual de tipo ocular-fisiológico), como a distintos fenómenos susceptibles de modificar el estatuto de la visibilidad en textos propiamente visuales. La percepción visual, entonces, remite hacia una función perceptual más abarcadora de la cual ella no es más que un tipo de manifestación discursiva inmanente al texto visual.

Ver y mirar

Comienzo por citar las reflexiones de un pintor acerca de su oficio: “Un pintor debe tener agudeza visual. Tienes que ir más lejos de lo que deja ver lo real, pero ese «más lejos» ya está en lo real. Tienes que poseer esa vista aguda. Para no dejar nunca de mirar, de mantener la vista vigilante. No importa mucho si, como a mí ahora, te falla la vista, lo que cuenta es la tensión de la mirada interior.”²² En estas palabras de Balthus se traza una reflexión que ofrece la posibilidad de separar dos actos ligados íntimamente. Ver y mirar constituyen dos actividades que comparten un horizonte, no visible, sino *visual*. En tanto que el ver implica un ejercicio que tiene como presupuesto a los ojos, el mirar configura una meta-actividad que, en algunas ocasiones, regula el ejercicio del ver: hacer ver de modo distinto. El horizonte de la vista establece sus propios grados o límites, mientras que la mirada se sitúa, en otro nivel, como una competencia que activa o transforma el funcionamiento del ver. Sólo así se explica que la mirada del pintor exija de la vista una agudeza extrema o vigilante (el grado más intenso de la actividad ocular-fisiológica); cuando ésta declina, entonces, aparece la mirada como un elemento regulador que propicia, igualmente, una aprehensión de aquello que se observa. Por esta razón —explica Balthus— poco importa si la vista falla o no, es decir, si la vista da paso a la ceguera, puesto que lo importante es la *tensión de la mirada interior*. Esto es lo que nos lleva a afirmar que ver y mirar constituyen dos actividades que participan de un horizonte *visual*. Lo visible es competencia regida por una capacidad de visibilidad, por lo cual, lo que articula a su paso son lógicas de lo visible que excluyen un caso como el que explica el artista: un pintor que paulatinamente pierde la vista y que, no obstante, posee un sentido de visibilidad, no a través de la actividad fisiológica, sino a partir de la mirada. La

²² Balthus. *Memorias...*, pág. 202.

visibilidad, por lo tanto, se encuentra estructurada de tal modo que no sólo los valores de lo visible la determinan. Tanto lo visible, como lo invisible y lo no visto entrañan un valor de percepción más abarcador, el cual presupone a cada una de estas actividades: lo *visual* o la *visualidad*. Ésta es una propuesta elaborada originalmente por Herman Parret, la cual ha sido retomada por Luisa Ruiz Moreno para esbozar una teoría de la visualidad en donde encuentre cabida una reflexión semiótica acerca de la dimensión sensible de los textos visuales. En este contexto, para esta semiotista, la visualidad se entendería “como un valor de la percepción, comparable, por ejemplo, a la verbalidad, el cual se produce por lo tanto en la relación con otros valores perceptuales, pero, además, en la relación fundamental del sujeto con el objeto. La visualidad así entendida sería un efecto de la complejidad que entrañan la mirada y la visión.”²³

Situados desde esta perspectiva, la mirada será considerada como una actividad visual que puede, o no, prescindir de los ojos.²⁴ Pero principalmente la mirada se transforma en una condición de posibilidad de toda experiencia estética, pues para que ésta tenga lugar, necesariamente se debe establecer una relación de reciprocidad entre el sujeto y el objeto de percepción: una *negociación* que pone el acento en la presuposición mutua de las instancias en cuestión. Así, la mirada recogería una basta complejidad visual que tiene como presupuesto al sentido de la vista pero que va más allá de la visibilidad ocular, ya que en su proceso de manifestación se alcanzan a advertir diversos matices perceptuales. Para Erwin Panosky, por ejemplo, la perspectiva de origen matemático

²³ Luisa Ruiz Moreno. “¿Semiótica de lo visual?”..., pág. 12.

²⁴ Éste es el caso de la fotografía del artista ciego Evgen Bavčar, la cual ha motivado la reflexión sobre la condición de la ceguera en el arte visual: *cfr. La cámara siega: vista, ceguera, invisibilidad*, Benjamín Mayer-Foulkes (coord.), Instituto 17 Estudios Críticos, Universidad Autónoma de Puebla (en prensa). En semiótica, la obra fotográfica ha dado lugar a reflexiones específicas sobre el papel de la dimensión de lo sensible en textos visuales y espaciales: *cfr. “Lo invisible en lo visible / L’invisible dans le visible / The invisible within the visible”, Visio, Revue de l’Association Internationale de Sémiotique Visuelle, Université de Laval, números 3-4, 2002-2003, Luisa Ruiz Moreno (editora invitada).*

entraña un instrumento de doble filo. Si, canónicamente, la perspectiva se rige por una visión matemática, su participación en las artes visuales deriva en un problema artístico que supera notablemente la mensurabilidad característica de reglas matemáticas sólidas y exactas. La perspectiva está determinada también por un *punto de vista subjetivo* que surge en el proceso de visión: “la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como triunfo de la voluntad de poder humano por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo.”²⁵ En ocasiones, la mirada no poseerá la precisión óptica que puede perfeccionarse con la vista y que en determinados periodos histórico-artísticos (el Renacimiento, en especial) ha alcanzado una racionalización máxima; su condición excepcional se debe, en cambio, a que en ella toma lugar la génesis de la percepción visual y es ella misma la única que tiene la posibilidad, como proceso discursivo, de mostrar el devenir de la experiencia estética y de todo lo que ésta pone en escena: el choque de subjetividades entre el sujeto y el objeto, el paso de lo *háptico* a lo óptico, la afectación del cuerpo, el cuerpo propio como lugar privilegiado de simbolización y, principalmente, la posibilidad de emitir un juicio de conocimiento que contribuya a dar cuenta de la riqueza de significación de una obra pictórica a través de un ejercicio de estilo cinematográfico. En su conjunto, esto es aquello que desencadena el estudio de una *mirada estética* y esto justifica, también, la elección de un punto de vista analítico que estudia la relación entre dos grandes discursos visuales (el cine y la pintura) considerando a la percepción, en su totalidad, como un proceso generativo de significación.

²⁵ Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica...*, pág. 49.

Capítulo I • Fases de la mirada

(Im)precisiones estéticas

Pensar desde la estética

Claridad, armonía y regularidad

Viscosidad

Hacia una teoría de la mirada

Primera fase: la estesis

Segunda fase: la estética

Resumen

Las consideraciones expuestas en este primer capítulo intentan hacer ver un sesgo poco explorado de la estética clásica, en función de lo que ésta puede aportar en la producción y aprehensión del sentido en determinados fenómenos artísticos. No se trata de una “reivindicación” del lugar asignado a la estética en los estudios de arte hoy en día; más bien, de una exploración sobre los fundamentos sensibles de la disciplina y de una proyección teórica que se forja a la luz de interrogantes de la semiótica, la teoría del arte y la fenomenología de la percepción.

Esta confluencia teórica contribuirá, en suma, al planteamiento de la estética como una teoría de la percepción cuyo instrumento de visión privilegiado —la mirada— pone en escena el choque de fuerzas entre dos instancias particulares: el sujeto y el objeto de percepción. Este choque, que más adelante dará lugar a la captura estética, es susceptible de mostrar las dos fases que articulan a la mirada en su totalidad: la *estesis* y la *estética*.

(IM)PRECISIONES ESTÉTICAS

Pensar desde la estética

Comencemos con una referencia clásica. En el Alto Renacimiento, el valor óptico de la visibilidad jugó un papel medular en el desarrollo de la *perspectiva artificialis*, a tal grado que para un teórico y artista como Alberti, todo aquello que escapa al ojo no posee valor alguno para las tareas del pintor: “Nadie negará que las cosas que no son visibles no conciernen al pintor. Pues el pintor se empeña en imitar sólo las cosas que se ven a la luz.”¹ Esta exigencia óptica encontró una notable repercusión en el desarrollo posterior de la teoría estética; si nos remitimos a Leibniz y a Baumgarten, veremos cómo se atribuye un lugar preponderante a la relación entendimiento humano y visibilidad óptica. De acuerdo con estos filósofos, la facultad cognoscitiva está compuesta por dos niveles: uno superior y otro inferior [véase Baumgarten, §III]. En la parte superior se encuentra la verdad y el razonamiento, de tal modo que el poema —primer objeto de estudio de la estética— aspira invariablemente alcanzar este grado superior: “...es más perfecto el poema cuyas representaciones son claras que aquél cuyas representaciones son oscuras, y las representaciones claras son más poéticas que las oscuras.”² En cambio, en la parte inferior se sitúan a los sentidos y a las representaciones sensibles que allí tienen lugar. A este nivel inferior, Baumgarten lo asocia con la oscuridad y con las representaciones confusas del entendimiento. Esta oscuridad bien podría entenderse como el elemento contrario de la nitidez y del razonamiento humano. Al ojo, por lo tanto, le corresponde el valor óptico de la claridad y de la visibilidad. ¿A qué elemento visual corresponde, entonces, el nivel inferior

¹ Leon Battista Alberti. “Libro I”, *De la pintura y otros escritos sobre arte...*, pág. 69.

² Alexander Gottlieb Baumgarten. “Reflexiones filosóficas en torno al poema”, *Belleza y verdad...*, pág. 30.

al cual se lo asocia con una referencia cromática oscura? Esta pregunta, un tanto ingenua, puede adquirir un matiz más interesante si tenemos en cuenta que, en sus orígenes, la estética tuvo como propósito sistematizar y racionalizar el conocimiento sensible a través de la proyección de un efecto de *claridad, armonía y regularidad* sobre el objeto de percepción (sea éste del orden de lo “real” o de lo “imaginario”). Esto es, hay ya en la estética clásica un *reverso* poco explorado (denominado únicamente como “oscuro”, “confuso”, etc.) que, si nos atenemos al acervo etimológico,³ puede ser recuperado en tanto fuente primaria de un conocimiento donde interactúan la sensación y la percepción. Este reverso, a su vez, podría indagar desde los preceptos clásicos ciertos fenómenos del arte moderno y contemporáneo a los que se piensa, frecuentemente, desconectados de una estética “normativa” y, hasta cierto punto, “caduca”. Nuestro interés radica en pensar a la estética y, especialmente a la experiencia estética, como una fuente de conocimiento que trama su complejidad no a través de una conminación de lo inteligible sobre lo sensible, sino, más bien, a partir de una constante movilización afectiva entre ambos polos que hace aparecer efectos tanto de claridad, armonía y regularidad, como de oscuridad, confusión e irregularidad. Dicha movilización, momentáneamente, desvanece los límites que ofrecen una certeza racional (justamente los límites fisiológicos del ojo) e instaura umbrales de percepción caracterizados por un grado de indiscernibilidad. Esto, para nosotros, retribuye la complejidad de un pensamiento estético que, más allá de las etiquetas entre fenómenos y objetos “clásicos” y “contemporáneos”, es susceptible de indagar el estatuto significante (entendido como una trama móvil entre la dimensión sensible y la dimensión inteligible) en los discursos del arte.

³ De *aisthēsis* ‘sensación’ (de *aisthānesthai* ‘percibir’, ‘sentir’). Del griego *aisthētikē*, femenino de *aisthētikós* “de las percepciones de los sentidos; de las cosas perceptibles”. Guido Gómez de Silva. *Breve diccionario etimológico de la lengua española...*, pág. 279 (entrada: *estética*).

Claridad, armonía y regularidad

El vocablo “estética” hizo su aparición en el siglo XVIII en los escritos de Baumgarten y en su momento se refirió, exclusivamente, a aquello que designa su raíz etimológica: *aisthēsis*: sensibilidad. Posteriormente, “... una vez comprendido el papel que desempeñan los sentidos en el conocimiento, y aceptado que el pensamiento sería inconcebible sin la sensibilidad, los pensadores se vieron forzados a descubrir la sensación afectiva y su originalidad: la sensación en tanto fuente del conocer, acompañada de un matiz afectivo, constituye el elemento esencial de lo que se llama «lo bello».”⁴ Frente a lo bello, por lo tanto, se organizará un conjunto de posiciones que tiene como centro de referencia la noción de *subjetividad* (entendida como todo aquello que es relativo al sujeto) a través de los efectos de claridad, armonía y regularidad. En la entrada “Bello” —artículo que formó parte de la *Enciclopedia o Diccionario razonado de artes y oficios* (1751-1766)— Diderot propone un recorrido histórico en las teorías de aquellos interesados por la belleza (de Platón a las tesis sensualistas de Hutcheson y sus seguidores) para llegar, finalmente, a una definición personal:

Así pues, llamo *bello* fuera de mí a todo lo que contiene en sí algo con qué despertar en mi entendimiento la idea de relación, y *bello* con relación a mí a todo lo que despierta esta idea. Cuando digo *todo*, exceptúo, sin embargo, las cualidades relativas al gusto y al olfato; aunque dichas cualidades puedan despertar en nosotros la idea de relación, no llamamos *bellos* a los objetos en los que residen, cuando sólo los consideramos respecto a estas cualidades. Decimos *una comida excelente, un olor delicioso*, pero no *una bella comida, un bello olor*.⁵

En el planteamiento de Diderot se puede advertir cómo se explica a lo bello de una manera eminentemente lógica y con ello se resuelve el problema de la subjetividad por la vía

⁴ Raymond Bayer. “La estética alemana en el siglo XVIII”, *Historia de la estética...*, pág. 176.

⁵ Denis Diderot. “Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello”, *Escritos sobre arte...*, pág. 21.

intelectual. En el mismo texto, Diderot afirma que “nacemos con la facultad de sentir y de pensar”, pero será esta última aquella que organice y explique el problema de la subjetividad. Si reconocemos un número de relaciones esenciales en un objeto (armonía, originalidad, similitud, etc.) es porque nuestras percepciones “han pasado por nuestros sentidos para llegar a nuestro entendimiento, del mismo modo que las nociones más viles, y no son sino abstracciones de nuestra mente.”⁶ El entendimiento, por lo tanto, será el que advierta las relaciones cualitativas en un objeto; pero este entendimiento, para que pueda generar este cúmulo de correspondencias y con ello advertir cosas “bellas”, deberá pertenecer a una «mente cultivada» la cual pueda captarlas nítida y fácilmente.

La claridad, pensada como un valor óptico positivo (y los efectos que de ella se desprenden: nitidez, legibilidad, lucidez y, en algunos casos, armonía y regularidad) se asocia con la búsqueda de una perfección del conocimiento sensible que es susceptible de rastrearse en dos tradiciones ligadas íntimamente: la filosofía estética y la teoría del arte. Pensemos, en primer lugar y de manera restrictiva, en el concepto «facultad de imaginación» propuesto por Kant en su *Crítica del juicio*. La imaginación está concebida, dentro de este sistema, como aquello que posibilita al sujeto ejercer una acción de representación siempre en función de un equilibrio o una regulación entre las facultades del entendimiento y de la razón. Dicha representación, aun en su potencia más elevada (lo *sublime*), conserva ciertos rasgos analíticos que le otorgan un equilibrio al mecanismo que se pone en marcha en un juicio reflexionante. Hay aquí, por lo tanto, una cualidad positiva que se deposita en el entendimiento del sujeto quien percibe un objeto; a través de su imaginación, el sujeto es capaz tanto de equilibrar como de no separar lo sensible de lo inteligible. De esta manera, la facultad de imaginación del sujeto se transforma en un

⁶ *Ibíd.*, pág. 20.

dispositivo racional que puede dar cuenta tanto de las relaciones formales que hacen de un objeto algo “bello”, como de los estados de ánimo que despierta el sentimiento de lo sublime. Así, la problemática de la relación del sujeto con el objeto encuentra una salida por la vía intelectual; como afirma Bayer, “Kant resuelve este problema convirtiendo el sentimiento en juicio lógico, es decir, intelectualizando su doctrina.”⁷

La teoría del arte, por su parte, es más contundente en los efectos óptico-visibles que venimos trabajando; aunque, a diferencia de la filosofía estética, se hace una mención especial en un solo instrumento de visión: el ojo. Para Winckelmann, por ejemplo, la belleza constituye un efecto que se obtiene a través de la puesta en marcha de un ejercicio antiguo practicado por los artistas griegos: la *mimêsis*. Desde la perspectiva que provee la teoría del arte y la estética clásica, la percepción es entendida como un proceso visual por medio del cual el ojo del artista aprehende al arte vía *imitación*: inicialmente de la naturaleza y, posteriormente, del arte antiguo. Ahí se sitúa el lugar de la belleza y Winckelmann lo explica así a propósito de los artistas griegos:

La escuela de los artistas se hallaba en los gimnasios donde los jóvenes, a cubierto del público pudor, practicaban sus ejercicios corporales. Allí acudían el sabio y el artista: Sócrates para instruir a Cármides, a Autólico, a Lisis; Fidias para enriquecer su arte con esas bellas criaturas. Allí mismo se aprendían los movimientos de los músculos, las posturas del cuerpo; se estudiaban los contornos de los cuerpos o la silueta de la impronta que los jóvenes luchadores dejaban en la arena.⁸

Para nosotros, el planteamiento de Winckelmann es pertinente porque en él se pone el acento en el ojo del artista, considerado como un instrumento de visión. El ojo atestigua y aprehende su objeto de percepción a partir de las tensiones del cuerpo humano, de las

⁷ Bayer. “La estética alemana...”, *op. cit.*, pág. 181.

⁸ Johann Joachim Winckelmann. “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura”, *Belleza y verdad...*, pág. 85.

figuras de los luchadores sobre la arena. Ahora bien, esta puesta en marcha de la percepción se encuentra fundamentada en un *aprendizaje del sentimiento*, en cómo el artista era capaz de superar un *pathos* exagerado y de ofrecer, a través de su ejercicio de *mimêsis*, un equilibrio sereno en la composición. Para Winckelmann, ésta es la importancia de los artistas antiguos: “El artista debía sentir en sí mismo la fuerza del espíritu que imprimía en su mármol [...] Cuanto más descansada es la actitud del cuerpo tanto más apta para mostrar el verdadero carácter del alma [...] El alma se reconoce con mayor claridad y más característicamente en las pasiones violentas; pero es grande y noble en estado de reposo, de equilibrio.”⁹ La percepción visual, por lo tanto, resulta de una *regulación* entre lo sentido y lo manifestado en la obra de arte. En la teoría del arte de Winckelmann esta regulación entre uno y otro polo constituye el ejercicio central de la *mimêsis*. Ésta no excluye a las pasiones más violentas que son características de las acciones humanas; por el contrario, se nutre y aprende de ellas mismas. Lo que se plantea en el fondo de esta tesis consiste en ofrecer un lugar privilegiado al ojo del artista en tanto instrumento generador de un proceso de percepción visual, ya que en él se produce el equilibrio entre lo sentido —el enfrentamiento entre un sujeto y un objeto (el artista griego frente a los cuerpos de los gimnastas)— y lo que resulta posteriormente de dicho encuentro (la obra de arte como tal). Por esta razón, el autor afirma —a propósito de las relaciones de Rafael con el arte griego— que: “es con *una mirada que haya aprendido a sentir estas bellezas*, es con este verdadero gusto de la Antigüedad como hay que aproximarse a sus obras. Sólo entonces la calma y la serenidad de las figuras principales del *Atila* de Rafael, que muchos consideran faltas de vida, nos parecerán altamente sublimes y llenas de sentido.”¹⁰ [Las cursivas son mías].

⁹ *Ibíd.*, pág. 101.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 103.

Esta regulación propuesta por Winckelmann a propósito de la *mimesis*, se explica de modo diferente en el tratado de Lessing. Para este autor, el único sentimiento que no accede a la facultad de la imaginación es lo que denomina «paroxismo». Ante un acto extremadamente violento, el ojo del artista no puede asir la impresión sensible que despierta dicho acto. Ya sea como patología o exacerbación de las pasiones y los afectos, el ojo del artista se ve obligado “a descender a las imágenes más débiles y a abrigar el temor de que éstas sean el límite de la plenitud visible de la expresión.”¹¹ ¿Qué hay de peculiar en esta aseveración? En principio, no hay una negación de la dimensión sensible en la experiencia estética, sino una explicación filosófica del por qué lo sensible, en un estado de exacerbación, escapa al entendimiento o a la facultad libre de la imaginación.

La exacerbación, en tanto exaltación de un estado de ánimo, anula el juego libre de la imaginación porque se produce un quebranto de la regla, un conjunto de estrategias a partir de las cuales el objeto de percepción *entorpece* a la percepción misma y, por lo tanto, ciega momentáneamente el ojo del artista. Por un instante que puede prolongarse indefinidamente, la claridad que debiera tener el ojo se ve oscurecida por la incursión y la movilidad de los afectos («explorar el límite de la plenitud visible», Lessing): ahí donde debiera haber luz, se expande la oscuridad, donde debiera reinar el entendimiento, domina la insensatez; ahí donde debiera producirse una percepción *estética* —clara, regulada, armónica, bella— el ojo del artista se colapsa y es partícipe de una vaguedad, de una indeterminación, de una *afectación* visual. Las lógicas de lo visible comienzan a apuntar hacia un valor perceptual más abarcador que el de la visibilidad: la *visualidad*, y con ello emerge otra competencia de observación distinta a la que ofrece el ojo.

¹¹ Lessing, *Laocoonte...* pág. 59.

Viscosidad

Demos un salto ahora a una referencia contemporánea: el diálogo entre el artista y su propio cuerpo en lo que se denomina *arte corporal*. Desde Piero Manzoni, pasando por Vito Acconci hasta Orlan, el cuerpo del artista —lacerado, mutilado o intervenido quirúrgicamente— se transforma en su propio referente.¹² La acción del artista desde y con su propio cuerpo excluye todo intento de ver en la obra un efecto tradicional de belleza debido, precisamente, al desequilibrio que produce en el espectador el asistir, directamente, a un acto violento que toma lugar en el cuerpo humano. Lo que tenemos aquí son dos problemáticas: 1) el cuestionamiento hacia la concepción tradicional de “obra de arte” y, 2) la toma de posición del cuerpo humano como *sede de la sensibilidad*. Desde la perspectiva adoptada en esta investigación, la primera problemática no encuentra cabida en el curso de este trabajo; más bien, nos interesa destacar el sesgo fenomenológico y estético que se trasluce en la acción corporal del artista. Se trata de un cuerpo *afectado* por sus sentidos o, en otros términos, de un *cuerpo vivido* que experimenta una gama de sensaciones que lo desequilibran. En otras palabras, el simulacro del arte corporal pone en escena un cuerpo vivido cuya trama significativa cuestiona tanto una noción de “racionalidad”, como una clara separación entre experiencias subjetivas y objetivas. Para Merleau-Ponty:

La adquisición más importante de la fenomenología estriba, sin duda, en haber unido el subjetivismo y objetivismo extremos en su noción de mundo o de la racionalidad. La racionalidad se mide, exactamente, con las experiencias en las que se revela. Hay racionalidad, eso es: las perspectivas se recortan, las percepciones se confirman, un sentido aparece. Pero no hay que ponerla aparte, transformada en Espíritu absoluto o en mundo en sentido realista. El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección

¹² Véase Anna Maria Guasch (2000) “Formas del arte procesual II. El arte del cuerpo”, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Forma; pp. 81-116.

de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras; es inseparable, pues, de la subjetividad e intersubjetividad que constituyen su unidad a través de la reasunción de mis experiencias pasadas en mis experiencias.¹³

En diversas prácticas del arte moderno y contemporáneo (piénsese en la *pintura gestual* de Jackson Pollock o en las telas pintadas con el cuerpo de Yves Klein), hay una decisión precisa por pensar que el reflejo directo entre belleza y entendimiento humano se encuentra quebrantado y que la nitidez del ojo debiera explicarse, con toda decisión, como un cúmulo de significación sumamente «viscoso».¹⁴ Esta viscosidad constituye, metafóricamente, la densidad del entendimiento humano y, de igual modo, remarca la complejidad de la experiencia estética. De esta manera, la estética clásica pone de manifiesto que el tan anhelado reflejo nítido entre belleza y entendimiento humano es susceptible de quebrantarse fácilmente porque lo propio de la percepción que origina dicho reflejo no es la precisión óptica (clara, regulada, armónica), más bien, “la admisión de la ambigüedad, lo «movido», el dejarse moldear por su contexto.”¹⁵ Un renovado planteamiento de la estética, por lo tanto, nos exige de ella sacar a luz precisamente sus *imprecisiones ópticas*, sus ambigüedades perceptivas.

A partir de las aportaciones de Merleau-Ponty, es importante reflexionar si realmente ciertos fenómenos del arte moderno y contemporáneo han quebrantado en su totalidad la relación con la estética clásica y con la teoría del arte o si, en el mejor de los casos, lo que opera en el fondo es un *diálogo* en tensión que surge a partir de la

¹³ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción...*, pág. 19.

¹⁴ El término es de Merleau-Ponty y lo utiliza como una cualidad positiva del *sentir*: “Lo que impide que se articulen los conjuntos espaciales, temporales y numéricos en términos manejables, distintos e identificables es ora la adherencia de lo percibido a su contexto, su viscosidad por así decir, ora la presencia en el mismo objeto de algo positivamente indeterminado. Pues bien, es este dominio preobjetivo lo que debemos explorar en nosotros mismos si queremos comprender el sentir.” *Fenomenología...*, pág. 34.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 33.

proyección de un punto de vista que hace ver desde otra posición el problema de origen de la estética: la *sensibilidad* y la articulación entre subjetividad y objetividad en la experiencia estética. Creemos pertinente volver a la pregunta que lanzamos al inicio de este capítulo a propósito de la distribución de los niveles de la facultad cognoscitiva. Si al ojo le corresponde el valor óptico de la claridad y de la visibilidad, ¿a qué elemento visual corresponde, entonces, el nivel inferior al cual se lo asocia con una referencia cromática oscura? En la zona inferior, recordemos, se sitúan a los sentidos y a las representaciones sensibles que allí tienen lugar. Es decir —y esto hay que tenerlo en cuenta— esta zona inferior, al igual que su polo complementario, produce un conocimiento estético que, descuidado en los inicios de la disciplina, ha venido a cobrar un primer plano a partir de ciertas exploraciones perceptuales en donde las experiencias objetivas se implican o se fusionan en procesos subjetivos. La subjetividad incide en el modo en que el cuerpo propio asume la experiencia vivida y la proyecta sobre el mundo, pues en el horizonte de significación se yuxtaponen las experiencias propias con las experiencias de un otro y, como afirma Merleau-Ponty, se crea una unidad inseparable entre la subjetividad —en tanto concierne exclusivamente al sujeto— y la *intersubjetividad*, en tanto ahí se trama una intersección de experiencias entre dos sujetos o entre un sujeto y un objeto que asume frecuentemente un rol activo.

Esto nos lleva a pensar que, sin salir estrictamente de la estética clásica (donde la belleza surge del entendimiento humano), ciertos procesos del arte moderno y contemporáneo han actualizado un *reverso* poco explorado —del mismo orden estético— asociado con los efectos de oscuridad o, mejor dicho, de *viscosidad*. Esta otra cara de la estética no sitúa en el mismo nivel a la belleza y al entendimiento humano; más bien, pone en cuestión esta asociación inmediata y retoma su acepción primaria para desplazar la

atención de los juicios trascendentales de conocimiento hacia los problemas primigenios: la sensibilidad, la afectividad, la percepción. Hay aquí, entonces, otro acercamiento y otra necesidad de la estética: la de transformarse en una *teoría de la percepción* que encare sin ninguna axiología de por medio las zonas oscuras de la percepción visual, el terreno de la afectividad, de las pasiones, y que a pesar de ello no deje de fundamentarse en un juicio reflexivo. Por ello, nuestro interés en la fenomenología de la percepción y, especialmente, en los vínculos que la semiótica estableció con dicha disciplina desde sus inicios estructurales¹⁶ y que llegaron a un punto climático con la aparición del libro *De la imperfección* (1987), de Greimas, un pequeño tratado en donde la experiencia semiótica se encauza hacia la experiencia estética. Con sus grandes diferencias, tanto una disciplina como la otra parten de un *asombro ante el mundo* a partir del cual toman distancia y acceden a él: el deslumbramiento inicial de un sujeto se transforma en un puente para entender a un otro. En otras palabras, esta teoría de la percepción que esbozaremos a partir de la fenomenología y de la semio-estética y que tiene como instrumento de visión no ya al ojo, sino a la *mirada*, constituye también un planteamiento de la subjetividad y, con mayor decisión, de la *intersubjetividad*; concepto que en su sentido literal remarca el diálogo entre dos o más sujetos y que en esta investigación se somete a una resignificación. Para nosotros, la intersubjetividad se produce tanto entre dos o más sujetos como entre un sujeto y un objeto de percepción. Éste último, frecuentemente, se encuentra dotado de un rol activo que le confiere el estatuto de “sujeto”.¹⁷

¹⁶ En *Semántica estructural* (1966) —libro pionero que expone las condiciones científicas de una teoría semiótica— Greimas anuncia como una primera elección epistemológica el vínculo innegable entre la significación y la percepción. La percepción, considerada como un lugar no lingüístico, proviene de una “preferencia subjetiva por la teoría de la percepción tal como fue desarrollada en Francia hace poco tiempo por Merleau-Ponty...”, Greimas. *Semántica estructural...*, pág. 13.

¹⁷ Cfr. Eric Landowski (2001) “Sabor del otro”, *Tópicos del Seminario*, 5 (*El discurso del otro*), pp. 9-38.

HACIA UNA TEORÍA DE LA MIRADA

Tratemos ahora de rastrear los orígenes y el sentido de este otro instrumento de visión —la mirada—, el cual, pensamos, está asociado con el reverso de una estética clásica y con la producción de ciertos procesos de intersubjetividad. Tenemos, hasta este momento, un instrumento privilegiado por la estética clásica: el ojo del artista. A éste se le atribuye una difícil tarea: superar el *pathos*, desapegarse de su objeto y lograr vencer sus pasiones para exponer un juicio de conocimiento sobre la experiencia misma. Tarea difícil pues en algunas ocasiones excepcionales el ojo se colapsa y con ello la dimensión inteligible parece minimizarse a favor de una exacerbación sensible. Leamos a Diderot:

Creo que tenemos más ideas que palabras. ¡Cuántas cosas sentidas, y que no son nombradas! De esas cosas, las hay innumerables en la moral, innumerables en la poesía, innumerables en las bellas artes. Confieso que jamás he sabido decir lo que he sentido ante la *Andrea* de Terencio y ante la *Venus de Médicis*. Seguramente es la razón por la cual esas obras siempre me resultan nuevas. No retenemos casi nada sin el auxilio de las palabras y las palabras casi nunca son suficientes para expresar exactamente lo que sentimos.¹⁸

¿Traición lexicográfica o impedimento discursivo? De uno a otro extremo corre esta mudez, este paroxismo que rápidamente deviene silencio y que conmina, inicialmente, a la quietud y posteriormente a la reflexión. Éstos son, precisamente, los dominios de la mirada. La mirada se encuentra ligada a la reflexión más antigua —al filosofar mismo— porque como explica César González, el nacimiento de la filosofía coincide con un *deseo de saber* que encuentra su espejo, literalmente, en un deseo por especular y contemplar el

¹⁸ Diderot. “Pensamientos sueltos sobre la poesía, la escultura y la poesía”, *Escritos sobre arte...*, pág. 152.

cielo, con ayuda del espejo, desde el *templum*: lugar pensado *ex profeso* para los dioses.¹⁹ De este modo, el deseo por la sabiduría se transforma en deseo por la imagen que se flexiona, por la mirada que ejercita simultáneamente un acto de concavidad y de convexidad. La mirada se transforma entonces en una condición de posibilidad no sólo de la imagen y de la reflexión filosófica, sino de la captura estética. Esta captura, que convoca simultáneamente al sujeto y al objeto de percepción, contendría dos movimientos o, mejor dicho, dos fases que determinarían a este fenómeno visual que hemos denominado *la mirada*.

¹⁹ César González Ochoa. “La mirada y el nacimiento de la filosofía”, *Tópicos del Seminario*, 2 (*La percepción puesta en discurso*), pág. 73.

Primera fase: la *estesis*

Pensemos, por principio, a la captura estética como un recorrido que contiene básicamente dos momentos de interacción entre el sujeto y el objeto de percepción (S = sujeto, O = objeto). Estos momentos pueden ser concebidos, desde la semiótica,²⁰ como *enunciados de estado* que representan la función general de junción entre un sujeto y un objeto, la cual puede tomar lugar ya sea como una *conjunción* ($S \cap O$) o como una *disjunción* ($S \cup O$). En ambos casos, tanto el sujeto como el objeto se encuentran “descorporeizados” y se consideran, más bien, posiciones actanciales²¹ susceptibles de recibir vertimientos de valores que se encuentran en juego en la relación estructural. Los enunciados de estado, junto con los *enunciados de hacer*, explican las posibles transformaciones que se generan de un pasaje a otro, así como las estrategias discursivas entre los actantes, las cuales se concretan en distintos niveles en que se articula la significación del texto. Por el momento, la distinción entre los dos tipos de enunciados de estado —conjuntos y disjuntos— proporciona una clave para hacer emerger la totalidad de una mirada que es capaz de organizar aquello que subyace en todo discurso o, para decirlo con mayor precisión, aquello que *trastoca* el orden lógico del discurso: la afectividad, la carga afectiva traducida, con ayuda del método, en la *dimensión sensible* del discurso.

En *De la imperfección*, Greimas divide su discurso en dos capítulos: la fractura y las escapatorias.²² Dos posibilidades que se ofrecen al sujeto ante la imperfección de la condición humana, es decir, ante la imposibilidad de acceder completamente al *ser*, al

²⁰ Véase Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado.*; pp. 146-148 y 155 (entradas: *enunciado y estado*, respectivamente).

²¹ Son posiciones vacías que se van definiendo, en el recorrido generativo de la significación, por las funciones que desempeñen los actantes, es decir, aquellos que realizan o sufren el acto. Tanto los actantes, como las posiciones actanciales, están definidas por un rol o por un estatuto actancial. Véase *Ídem*.

²² Greimas. *De la imperfección*.

sentido total y pleno del mundo. Imperfección que conduce naturalmente del ser al *parecer* como una forma de vida y que sin embargo, en algunos momentos, exige de este parecer una entrega completa: imperfección que entraña un grado de perfección en tanto es lo que tiene como perspectiva al ser y que ocasionalmente pone a prueba a la condición humana. La fractura surge entonces en el ámbito más común; muchas veces doméstico: frente a una gota de agua, unos senos desnudos, el perfume del jazmín, la oscuridad o la lectura de una novela. En estos cinco casos del orden de la vida cotidiana se destaca un solo momento, una *fugaz reunión* entre el sujeto y el objeto de percepción. ¿Qué ocurre en estas situaciones? La mirada, muchas veces independizada del sujeto e incluso algunas veces emplazada desde el objeto, establece una correspondencia entre un sujeto y un objeto de valor. Esta relación es excepcional porque instaaura un nuevo estado de cosas: fractura la cotidianeidad del transcurrir, trastorna al sujeto, explora los límites sensoriales entre él y el objeto (interacciones del orden de las *sinestias*) y finalmente ofrece una experiencia de orden estético. Ésta, sin embargo, no se inscribe en una estética clásica; más bien, se aboca en describir los *estados del alma* que son traducibles en enunciados de estado en conjunción ($S \cap O$) en los cinco textos literarios que se analizan. Afirma Greimas a propósito de la función de la gota de agua en *Viernes o los limbos del Pacífico* de Michel Tournier:

La subjetivización de la gota de agua operada por Michel Tournier reintroduce, encuadrada en su manera específica de hacer, la cuestión de la parte asumida por el sujeto en la elaboración de la captura estética. Sobre todo, no deberíamos olvidar que lo bello no es la gota de agua: presentada como anticipación al acontecimiento estético, ella, como toda parábola, reclama un comentario que, si bien la consolida, tal vez la estropea un poco.²³

²³ “El deslumbramiento”, *Ibid.*, pág. 36.

Tenemos aquí una estética que se interesa por las condiciones de producción de una experiencia estética, es decir, por las transformaciones que ocurren entre el sujeto y el objeto de percepción. Estas operaciones se resisten a una axiología clásica (“bello”, “sublime”, “agradable”) porque el interés se centra en tratar de describir qué es lo que ocurre en el momento preciso de la *captura*, es decir, del deslumbramiento, de la fractura de la cotidianeidad o del «desgarramiento de la veladura de humo». Inicialmente, en los cinco textos que Greimas analiza, el discurso literario se organiza como un continuo y es a partir de esa continuidad que se advierten diversas alteraciones provocadas por los estados de junción entre S y O. La transformación parte de un estado inicial de disjunción ($S \cup O$) o de carencia y en algún momento de la narración alcanza un estado de conjunción ($S \cap O$); sin embargo, el sujeto pronto vuelve a su estado inicial de carencia. En la mayoría de estos textos, la función que hace-hacer la transformación está representada por la mirada, la cual articula las variaciones entre S y O. La transformación puede leerse con ayuda de un programa narrativo de base (PN), es decir, con un sintagma elemental elaborado a partir de la sintaxis narrativa que subyace en los propios textos:

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cup Ov) \rightarrow (S_2 \cap Ov) \rightarrow (S_2 \cup Ov)]$$

El despliegue sintético de este sintagma muestra tres transformaciones (\rightarrow) entre el sujeto de percepción o sujeto de estado (S_2) y su objeto de valor (Ov). Estos cambios que van de la disjunción a la conjunción y viceversa, se articulan en una función general transformadora de *hacer* (F), la cual se actualiza con un sujeto de hacer (S_1) que en este caso se figurativiza a través de la mirada. Este programa narrativo, por lo tanto, muestra cómo la mirada posee

la capacidad de generar procesos de transformación entre S y O. Procesos que, encauzados desde un dispositivo modal y aspectual, afectan la significación global del texto.

Ahora bien, a pesar de que este sintagma exige múltiples precisiones desde el propio metalenguaje semiótico, por el momento nos interesa destacar sólo el rol de la mirada como un sujeto-actante y, especialmente, las transformaciones de estado que esa misma mirada hace posible. Por un lado, el carácter transformador de la mirada concreta cambios de significación en el devenir discursivo de todo texto y, por ello mismo, es considerada como un dispositivo aspectual estratégico tanto en el nivel de la enunciación como del enunciado.²⁴ Por otro lado, el carácter transformador de la mirada nos sitúa en un campo de imprecisión óptica o, con mayor precisión, en el grado límite de la visibilidad. No se trata de una mirada que falla como dispositivo óptico, es decir, una mirada que observa al mundo fuera de foco y que produce imágenes descuadradas, movidas, imperfectas. El rol de la mirada, en tanto sujeto-actante, provoca imprecisiones ópticas que determinan y definen a lo visto en sí. Volvamos al concepto anteriormente citado de Merleau-Ponty para explicar las cualidades del sentir: la *viscosidad* se traduce como una adherencia de la percepción a un objeto o a un contexto, lo cual imposibilita una aprehensión directa del objeto. El proceso de percepción deviene complejo por la resistencia de éste a ser capturado. La vista, en tanto dispositivo lógico, ha alcanzado su grado límite de visibilidad o su plenitud visible: ha dejado de *ver* y ha comenzado a *mirar*. La mirada, producto de este acto de mirar, se hunde en las entrañas de la viscosidad y en

²⁴ Véase en teoría literaria: María Isabel Filinich (1997) *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, México: Plaza y Valdés, UAP. En semiótica: Jacques Fontanille (1989) *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris : Hachette. En teoría del arte: John Berger (2002) *Modos de ver*, trad. Justo G. Beramendi, Barcelona: Gustavo Gilli [1974]; Hubert Damisch (1997) *El origen de la perspectiva*, trad. Federico Zaragoza Álverich, Madrid: Alianza [1987], y Erwin Panofsky (1999) *La perspectiva como forma simbólica*, trad. Virginia Careaga, Barcelona: Tusquets [1924].

una primera fase, paradójicamente, alcanza su máxima intensidad perceptual. Es el instante del deslumbramiento o, para decirlo con Greimas, del *estremecimiento* corporal. El cuerpo y la mirada se implican mutuamente: fusión momentánea, sincretismo entre actantes, sacudidas musculares, imprecisiones ópticas, pasión del alma y pasión del cuerpo en un solo instante: el de la *estesis*. El «tiempo de la revelación» —como también lo llama Greimas— llega con un máximo de intensidad y un mínimo de extensidad discursiva. Es el momento del colapso que, a la vez que instauro un nuevo estado de cosas ($S_2 \cap Ov$), pronto restituye el estado habitual del mundo: la disjunción entre el sujeto y el objeto ($S_2 \cup Ov$). “El instante de dicha se termina. La mirada se inmoviliza para transformarse, de sujeto, en punto de vista del observador. Es el *decrecendo*, el retorno a la superficie visual e incluso al estrato eidético. Se asiste a la separación progresiva del sujeto y el objeto.”²⁵

²⁵ Greimas. “El guizzo”, *De la imperfección...*, pág. 44.

Segunda fase: la *estética*

Si a la *estesis* le corresponde el instante del deslumbramiento —el instante fugaz de una conjunción entre S y O—, la *estética* se instaaura como una segunda fase de la captura estética; un *decrecendo* que remarca una separación o disjunción entre S y O, pero que tiene un propósito fundamental. Si la *estesis* hace estallar momentáneamente toda estructura de significación, la estética, en cambio, articula a su paso estructuras de significación más complejas. Pero dicha articulación no tendría lugar sin su fase previa, es decir, tanto la *estesis* como la *estética* son dependientes la una de la otra y pueden ser concebidas como una estructura que funciona bajo un principio lógico de presuposición mutua. Se trata, entonces, de fases distintas de una sola mirada que contiene dos aspectos, dos puntos de vista que tienen como fuente en común un solo proceso de percepción visual y que apuntan —en casos excepcionales como en el de *El amor es el diablo*, relato filmico que estudiamos en esta tesis— a instaurar un juicio estético el cual logra dar cuenta de la generación de un proceso más general de percepción. Esto sólo es posible porque la mirada, en su totalidad, contiene un doble hacer semiótico: en *El amor es el diablo* la mirada se articula a partir de dos grandes estrategias que corresponden, *grosso modo*, a la identificación de una fase *estésica* y de una fase *estética*. A la *estesis* le corresponde mostrar las fracturas emocionales, los quiebres discursivos y las grandes afecciones entre el sujeto y el objeto de percepción (Bacon y Dyer, actores del film) —procesos de carácter subjetivo e intersubjetivo. A la *estética*, en cambio, se le confiere un papel meta-semiótico, pues con ayuda de la cámara cinematográfica (del *ojo-cámara*), despliega diversos puntos de vista (o *aspectos*) a partir de los cuales se observan, se analizan, se evalúan y se enjuician los hechos filmados —procesos que pueden ser concebidos como “objetivos”.

La mirada, en su generalidad, logra proponer un *Estudio para un retrato de Francis Bacon*, tal y como el subtítulo del film lo indica. Este “estudio” puede considerarse, a final de cuentas, un ejercicio de *estilo* encargado de poner en cuestión al lenguaje pictórico a través del lenguaje cinematográfico. Tal y como lo intentaremos mostrar en este trabajo, el estudio que la mirada arroja en el film —sometido, a su vez, a nuestra mirada analítica— crearía las condiciones mínimas para sostener el esbozo de una teoría reflexiva de la mirada; teoría que concibe a la mirada como una *condición de posibilidad*, es decir, una re-flexión que se vuelca sobre sí misma y que puede, o no, dar lugar a la formalización de la *estesis*, es decir, hacer de la *estesis* un gran acto sensible / inteligible: una estética.

Capítulo II • Primera articulación de la mirada en el relato filmico

Establecimiento del corpus
La actividad ocular de la cámara
El valor puesto en perspectiva

Francis Bacon, el esteta y el pintor

Secuencia de análisis 1: rutina de maquillaje
Secuencia de análisis 2: espectador de arte
Secuencia de análisis 3: aficionado al box
Secuencia de análisis 4: espectador de cine
Secuencia de análisis 5: rutina de pintura

Resumen

En este capítulo toca el turno de exponer la primera articulación de la mirada en el relato filmico. Se intenta mostrar cómo se genera un punto de vista “subjetivo” sobre los hechos filmados a partir de una estrategia de emplazamiento del ojo-cámara: la cámara cinematográfica se sitúa, frecuentemente, *en* los ojos de Francis Bacon, actor del relato filmico. Ver a través de Bacon es ver limitadamente el mundo constituido en imagen, y es así como esta actividad visual sólo puede concentrarse en los límites del ojo. Por esta razón, el punto de vista aquí expuesto es meramente *ocular* y muestra lo que un actor del relato filmico ve durante la narración de la historia. Pero aún así, siempre se alcanza a ver “más allá” del ojo, es decir, por la intervención de ciertas estrategias del ojo-cámara, en la actividad ocular se alcanza a manifestar un indicio de la *mirada*.

Para nosotros, estas estrategias se refieren a la manera de vincular la concepción visual del film aquí analizado (*El amor es el diablo*) con ciertos intertextos o motivos iconográficos que se van tejiendo en la totalidad del relato filmico y que intentaremos poner en evidencia. Este entramado intertextual, a final de cuentas, es el resultado de un punto de vista subjetivo que parte de los ojos de Bacon pero que se desplaza a una instancia visual más abarcadora: la mirada. Es la mirada, en una de sus articulaciones en el relato filmico, la encargada de mostrar ese momento de fusión o de intersubjetividad entre Bacon y Dyer el cual corresponde, en términos nuestros, a la primera fase de un proceso de percepción visual: la *estesis*.

Establecimiento del corpus

Recordemos que el corpus de análisis de esta investigación lo constituye un conjunto de fotos fijas extraídas del film *El amor es el diablo*. Estas imágenes, en su totalidad, se han agrupado en nueve secuencias y han sido divididas en dos grupos. En este capítulo trabajamos con el primero de ellos compuesto por cinco secuencias de imágenes. Estas secuencias son consideradas unidades visuales autónomas —con respecto a la totalidad del relato fílmico— en las cuales se desarrolla una acción compleja de la historia narrada.¹ La secuencia se puede componer por un solo plano (el llamado *plano-secuencia*) o por diversas tomas o escenas. Como se verá, este modo de segmentar el texto de análisis responde a un método propio de la teoría literaria; especialmente, de la narratología, a la cual han acudido los estudiosos del cine con el fin de enriquecer su apartado metodológico a partir de la apropiación de determinadas categorías del análisis estructural de los relatos literarios.² La distinción entre narrador y narratario, enunciado y enunciación, los niveles de narración, la articulación de las historias, la temporalidad en el relato, el punto de vista, entre otros aspectos, son categorías que se han asimilado a la teoría cinematográfica y con ello se ha logrado una descripción más exhaustiva del relato fílmico considerado como una unidad limitada, recortada y manipulable para el análisis. Ésta es una vía que se planteó formalmente a partir de los estudios de Christian Metz y que hasta la fecha encuentra repercusión en los trabajos de François Jost y André Gaudreault. Para estos dos autores, la posibilidad de estudiar un film como un *relato fílmico* proviene de una larga

¹ Desde una perspectiva narratológica: «La secuencia constituye una unidad más inédita, más específicamente fílmica aun, la de una acción compleja (aunque única) que se desarrolla en varios lugares y *salta* los momentos inútiles», Christian Metz. “La gran sintagmática del film narrativo”, *Análisis estructural del relato...*, pág. 148.

² Véanse, entre otros, Edward R. Branigan (1984) *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin: Mouton Publishers; Seymour Chatman (1990) *Historia y discurso: la estructura narrativa de la novela y el cine*, versión castellana de Ma. Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus.

tradición heredada tanto de la ola estructuralista (Lévi-Strauss, Todorov, Barthes, Bremond, etc.), como de la obra capital de Gérard Genette, *Figuras III* (1972). A partir de este horizonte teórico, estos autores retoman los grandes conceptos narratológicos (relato, narración, temporalidad, enunciación, punto de vista), con el afán de constituir la especificidad de un lenguaje cinematográfico.³

En esta investigación, en lo que concierne al análisis de las imágenes cinematográficas, el punto de vista se proyecta en una doble dirección: por un lado, el establecimiento del corpus responde a una segmentación característica de la narratología cinematográfica. Trabajamos con una serie de unidades mínimas (*stills* o fotos fijas) las cuales se encuentran articuladas en un conjunto más general que las determina (a través de la concepción del montaje). Siendo esto así, pensamos que el análisis de una sola imagen restituye el sentido global de la concepción cinematográfica. Esta relación, basada en una sinécdoque, hace posible que una sola imagen pueda expresar —idealmente— el conjunto del cual ella cumple una función de fragmento y de totalidad. Esto es posible sólo si se considera al relato filmico como una unidad discursiva, es decir, dotada de autonomía y a la vez inscrita en un proyecto más general de significación: el del discurso cinematográfico que depende, a su vez, de una concepción particular de montaje [*cf.* pp. 4-6]. Por otro lado, el establecimiento del corpus responde a una determinación *perceptual-visual*. Las unidades mínimas, organizadas en secuencias de análisis, revelan aspectos poco visibles que determinan la emergencia de una mirada, tal y como se planteó en la introducción de esta tesis. Cabe aclarar que la lógica con la que aquí trabajamos deriva de la propia experiencia de análisis sobre este film (*El amor es el diablo*) y no de la

³ André Gaudreault, François Jost. *Le récit cinématographique. Cinéma et récit-II...*, pág. 13.

lógica interna del mismo relato fílmico. La lógica que intentaremos mostrar está basada en dos grandes momentos que corresponden a diferentes articulaciones de la mirada en el film: a través de una actividad ocular del ojo-cámara (tema de este capítulo) y a través de una actividad focal (tema del próximo capítulo). En su conjunto, ambas manifestaciones mostrarán, en términos evolutivos, el desarrollo y la puesta en discurso de la percepción visual en el relato fílmico a través de esa instancia visual que hemos denominado “la mirada en el film”.

En el transcurso del relato fílmico de *El amor es el diablo*, esta mirada es la que se encarga de realizar una tarea doble: 1) una apropiación de la técnica pictórica del artista Francis Bacon y, 2) la proyección de un juicio estético sobre el conjunto significativo “obra-pintor”; ejecución que corresponde, en términos nuestros, al resultado de un ejercicio de estilo cinematográfico. A partir del análisis de cinco secuencias, en este capítulo se mostrará cómo esta mirada —emplazada, frecuentemente, en los ojos de Bacon, *actor del relato fílmico*— propone el paso de la *estesis* a la *estética*, el cual puede homologarse al recorrido generativo que va de lo sensible a lo inteligible, del sentido a la significación. Finalmente, podemos afirmar que nuestro punto de vista es retrospectivo en un sentido genético y no histórico, pues nos interesa describir la génesis de la percepción visual como una condición de posibilidad en la relación que se establece entre el cine y la pintura. Esto, por supuesto, visto en y desde el interior de un solo film.

La actividad ocular de la cámara

La mirada en el film se articula a través de dos grandes mecanismos visuales. El primero corresponde a un punto de vista subjetivo: la cámara delega su función de hacer ver a los ojos de uno de los actores del relato filmico.⁴ En el lenguaje cinematográfico, esto corresponde al momento en que la cámara se ubica en uno de los hombros del actor. Lo que la cámara muestra es lo que el actor del relato “ve” durante la narración de la historia. Por ser típicamente un punto de vista ocular / visible, éste se encarga de crear una identificación entre el espectador y los ojos del actor, pues el primero logra ver, literalmente, a través de los ojos del segundo. Es posible también que la cámara se ubique fuera del actor del relato filmico, es decir, que no tome partido por la visión de éste y que únicamente se dé a la tarea de observarlo. En ambos casos este tipo de punto de vista reposa sobre los valores ópticos de la visibilidad y en tal medida constituye una *proyección ocular* o lo que Jost denomina, desde la narratología cinematográfica, un acto de «ocularización».⁵ Lo ocular remarca aquí una condición visual restringida de la mirada, la cual se concentra en un solo instrumento de visión: el ojo. La mirada se ajusta a lo que el ojo alcanza a ver y desde ese foco perceptivo se esboza un ejercicio de observación sobre los hechos filmados.

El ojo-cámara, en este momento, trabaja casi exclusivamente a través de los ojos de Bacon, a quien se le delega la función de ver. En algunos momentos, el ojo-cámara se hará cómplice de ese punto de vista subjetivo y, en otros, comenzará a *tomar distancia* y a

⁴ “Por convención, se llama objetivo a lo que «ve» la cámara, y subjetivo lo que ve el personaje [...] Ahora bien, es preciso a su vez que la cámara vea al personaje: el mismo personaje unas veces ve y otras es visto. Pero además la propia cámara trae al personaje visto y lo que el personaje ve. Podemos considerar entonces que el relato es el desarrollo de los dos tipos de imágenes, objetivas y subjetivas, su compleja relación, que puede llegar incluso al antagonismo pero que debe resolverse en una identidad del tipo Yo = Yo: identidad del personaje visto y que ve, pero también identidad del cineasta-cámara que ve al personaje y lo que el personaje ve”. Gilles Deleuze. “Las potencias de lo falso”, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2...*, pág. 199.

⁵ François Jost. *El ojo-cámara. Entre film y novela...*, pág. 37.

proyectar otro punto de vista desde una posición más lejana a los límites de lo enunciado. Deleuze explica con mayor claridad esta acción sutil del ojo-cámara: “...la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, *ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja.*”⁶ [Las cursivas son nuestras]. Pero aunque se trata de dos visiones o dos puntos de vista, la proyección siempre tendrá lugar en las lógicas de la visibilidad.

⁶ Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I...*, pág. 113.

El valor puesto en perspectiva

El relato fílmico que constituye *El amor es el diablo*, es decir, la unidad que convoca la narración de una o más historias, toma como punto de partida un periodo histórico de la vida del pintor inglés Francis Bacon (aproximadamente de 1964 a 1971). Este periodo coincide, por una parte, con la consagración del pintor como uno de los artistas más relevantes en la escena mundial y, por otro, con la relación íntima que estableció con George Dyer: un delincuente atractivo a los ojos de Bacon a quien promovió como su acompañante, modelo y amante. En el relato fílmico, esta doble coincidencia histórica encuentra cabida visual y narrativa a partir del establecimiento de dos grandes programas narrativos (PN): el *ascenso* y la *caída*. Puede pensarse que estos dos programas constituyen la sintaxis elemental de la relación que se establece entre Francis Bacon y George Dyer, considerados como actores del relato. A partir de las transformaciones de estado, es decir, de las conjunciones y disjunciones entre los actores y sus objetos de valor, se revela paulatinamente que el valor puesto en perspectiva es la *destrucción* o la *desintegración humana*; valor que se concreta a través de dos temas: por la excesiva dependencia sexual y afectiva entre los amantes y, especialmente, por el suicidio de Dyer perpetrado un día previo a la inauguración de la retrospectiva de Bacon en el *Grand Palais* de París. De este modo, los diversos tópicos que aparecen en el relato (el suicidio, la creación plástica, el amor homosexual, la piedad, la relación entre arte y poder, etc.) adquieren sentido debido a una inversión de valores propuesta en el interior del relato fílmico, la cual es asumida por la figura de Francis Bacon: la destrucción se transforma en fuente de creación artística, es decir, en competencia pictórica (un dominio inteligible) y en competencia emocional (un dominio sensible). Contrario al valor negativo que entraña el suicidio, Bacon asume el acto de su amante desde una posición externa y lo transforma,

dentro de su sistema de valores, en un estímulo para continuar con su trayectoria artística. De esta manera, en el curso del relato, Bacon va tejiendo una doble personalidad: por un lado, el pintor es quien se hace cargo de Dyer y en tal medida se convierte en su protector, en el sujeto rapaz que lo cobija y que lo transforma finalmente en el instrumento sexual que cubre sólo una parte de sus necesidades afectivas. Por otro lado, este mismo mentor rechaza constantemente la inserción de Dyer en su vida social y lo transforma en objeto de burla, de escarnio ante sus colegas y amigos; aunque sea el mismo Dyer de quien dependa Bacon para alentar su trabajo artístico. Esta mutua dependencia emocional contribuye a advertir en Bacon, en cierta medida, la figura de un *monstruo*, es decir y desde una determinada tradición, el sujeto que exhibe un desorden moral, una carencia de todo sentimiento humano.⁷ Bacon muestra clemencia y piedad ante Dyer y en este sentido traza una relación de semejanza con él, pero esta misma clemencia pronto la subvierte hacia una repugnancia. Así, el monstruo se alimenta del acto suicida del amante y hace que la destrucción instaure un nuevo estado de cosas, es decir, el suicidio de Dyer da un nuevo aliento a Bacon y a su propio oficio pues esta destrucción contribuye a transformar el estilo del pintor y arroja una nueva mirada sobre el sistema pictórico de éste.

De la destrucción a la creación, el monstruo adquiere también el revestimiento de la figura del *diablo*, de ahí que el título del film (*El amor es el diablo*) contribuya, de manera elocuente, a reincidir sobre la vieja tradición medieval de acuerdo con la cual el monstruo es el primogénito de los tratos sexuales de las mujeres (calificadas por los inquisidores como *malae bestiae*) con los demonios.⁸ El valor de la destrucción que proyecta el

⁷ Raúl Dorra. “¿Para qué los monstruos?”, *Con el afán de la página...*, pág. 143.

⁸ *Ibíd.*, pág. 146.

suicidio de Dyer estaría sustentado, inicialmente, en la invitación que Bacon lanza a Dyer al inicio del film (la invitación a que, de ser un simple ladrón, se transforme en su amante y modelo). Dyer, tentado por el “diablo”, cederá a la invitación del pintor y juntos crearán esa red de subversiones sexuales que, finalmente, contribuirá a una honda perturbación en el sistema de valores que el relato filmico proyecta en su totalidad.

Francis Bacon, el esteta y el pintor

Este monstruo, sin embargo, tiene gestos de amabilidad y reserva, para sí mismo, la ejecución de determinadas acciones en donde pone de manifiesto una extrema subjetividad, la cual, en algunas ocasiones, se vierte hacia un aspecto femenino en el sujeto. Estos actos se concentran en la fase del Bacon *esteta* y tienen como referencia la afición por asistir a un evento, ya sea público o privado. En algunas ocasiones el esteta asiste individualmente; en otras, se hace acompañar por su amante —George Dyer— o por diferentes amigos. En estos actos de la vida cotidiana (una rutina de maquillaje facial, una función de box, una proyección de cine, una exposición en un museo, la visita a una iglesia, etc.), Bacon plantea cómo a través de su propia visión o de su propia imagen se establece la primera fase de la generación de un proceso de percepción visual: una intersubjetividad extrema que corresponde a la fusión entre el sujeto y el objeto de percepción. Más tarde, el esteta se servirá de estos mismos actos pasionales para proyectar una transformación que corresponde a la dimensión pragmática de los hechos filmados: la de asumir el rol de un *pintor*. Tanto el esteta como el pintor conformarían la unidad de un sujeto de la percepción que asume diferentes funciones en el relato.

Secuencia de análisis 1: rutina de maquillaje

El sujeto que en el relato filmico asume el rol del pintor Francis Bacon se instala frente al espejo. La cámara lo capta en un *plano fijo* que triplica su imagen con la ayuda de un espejo en forma de tríptico. La cámara encuadra al sujeto a partir de un *primer plano* de tal modo que sólo se observa su cabeza y la parte superior del pecho. Hay otra especificación técnica más: la cámara se emplaza a un costado del pintor; así, el encuadre sólo alcanza a capturar el reflejo triple de su imagen en el espejo y deja fuera de campo al sujeto que se mira. Tenemos, entonces, el puro reflejo del rostro de Bacon: un aspecto, un punto de vista que propone la encuadratura del plano mismo. Este punto de vista contribuye a reforzar un *giro* del sentido visual. Originalmente, el espejo-tríptico refleja el rostro a partir de un cambio de dirección de luz producto de la superficie lisa reflejante. Así, la luz incidente deviene luz reflejada (Fig. 1).

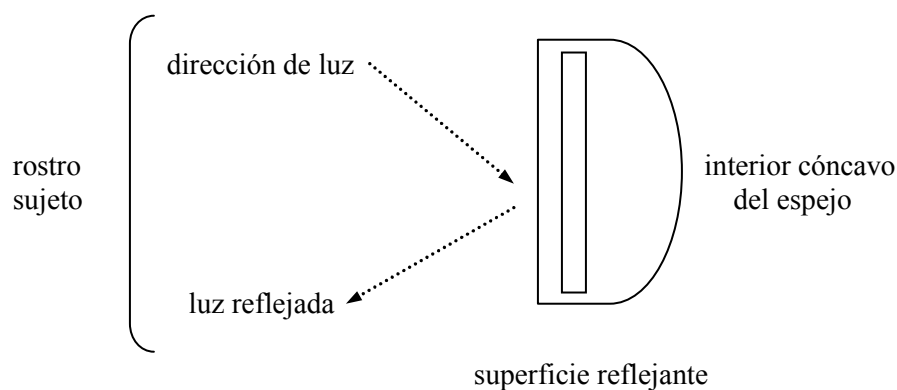


Figura 1. Acción reflejante

En el caso de estas fotos fijas, sin embargo, el acto de reflejar da lugar a un acto de *refractar*: el rayo de luz pasa oblicuamente a través de la superficie reflejante y se refugia

en la concavidad del espejo; así la imagen del rostro se constituye y emerge desde sus entrañas (Fig. 2). Este efecto se logra a través del oscurecimiento de los bordes del plano y de una fuerte luminosidad que irradia desde el centro del rostro del sujeto. Se trata, con mayor precisión, de una absorción del rostro del pintor, de una interiorización extrema.

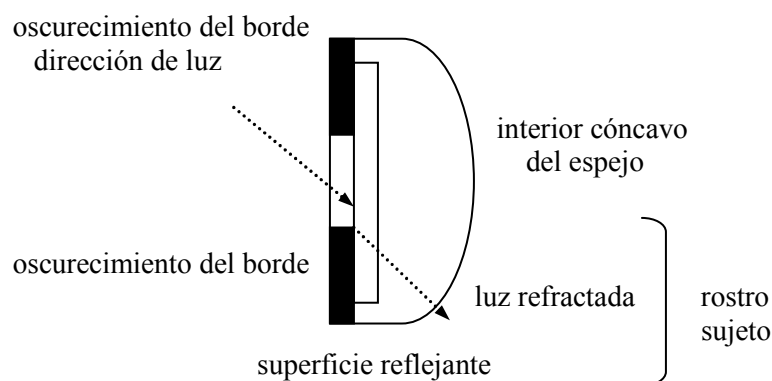


Figura 2. Acción refractante

Las imágenes que tenemos en estas fotos fijas son parcialmente un reflejo del rostro del Bacon del film; pero son más una vista al mundo interno del pintor. Si bien técnicamente el *primer plano* se encuentra asociado con un efecto psicológico y dramático de conciencia interior del personaje,⁹ en este film el primer plano se apoya en esta interpretación simbólica para proyectar cómo una subjetivización extrema es susceptible de promover el paso de la *estesis* a la estética. Esto no quiere decir, bajo ninguna circunstancia, que toda *estesis* conduzca necesariamente a una estética; sin embargo, en este relato filmico, un estado conduce al otro y esta transformación se puede rastrear, en su fase inicial, a partir de la

⁹ Cfr. Marcel Martin (1999) "La función creadora de la cámara", *El lenguaje del cine*, 5ª edición, trad. María Renata Segura, Barcelona: Gedisa; pp. 43-47.

actividad óptica de Francis Bacon considerado como un actor del relato. El uso del primer plano, entonces, revela más que una simple manifestación de conciencia interior del personaje. Si la imagen que privilegia el *primer plano* es el rostro, es éste el que se transforma en una clave de desciframiento visual. El rostro revela la afección de un mundo interior y, de igual modo, la acción exterior que se ejerce sobre esa interioridad: la manera como el sujeto aprehende los datos provenientes del mundo exterior y los incorpora literalmente a través de su cuerpo. Esto explica lo que en semiótica se denomina el paso de lo *exteroceptivo* (lo que adviene del exterior) a lo *interoceptivo* (las percepciones internas), mediado por lo *propioceptivo* (la percepción que el hombre tiene de su cuerpo propio). La terminología, reelaborada a partir del metalenguaje de la psicología de la percepción, intenta exponer “la manera como todo ser viviente, inscrito en un medio, ‘se siente’ él mismo y reacciona frente a su entorno.”¹⁰ El rostro de Bacon se transforma así en lugar privilegiado para observar la génesis de la percepción visual, pues ahí toman lugar las diversas acciones en las que el sujeto revela lo más íntimo de su ser a partir de una mediación con su cuerpo propio y con la proyección de una imagen deseada.

De esta manera se revela otra dimensión en el estudio del cine la cual, sin dejar de responder a una visión técnica, integra en la constitución de la imagen cinematográfica una *dimensión sensible*. Desde esta perspectiva, el proceso de génesis de la imagen se remonta a su estadio perceptual más primitivo: “en su pureza acentrada, en su primer régimen de variación, en su calor y su luz, cuando todavía ningún centro de

¹⁰ Daniel Patte. “Propioceptivas (categorías—)”, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, pág. 205.

indeterminación había venido a perturbarla.”¹¹ Ahí la imagen cinematográfica deviene «imagen-movimiento». Se trata de un planteamiento elaborado originalmente por Bergson en *La evolución creadora* (1907), el cual fue retomado por Deleuze con el fin de plantear una especificidad de la “esencia” del cine. Para Bergson, el cine posee la cualidad de poder manifestar un *falso movimiento*, es decir, una sucesión de cortes inmóviles (veinticuatro imágenes por segundo) aunados a una idea de tiempo abstracto. La ilusión cinematográfica se opone, entonces, a la aprehensión “real” del movimiento («movimiento real → duración concreta»). De acuerdo con el análisis de Deleuze, este planteamiento de Bergson cae en una fuerte contradicción, pues en *Materia y memoria* (1896) el filósofo ya había advertido la existencia de una *imagen-movimiento* que no recurre al falso movimiento: una imagen que nos da, en efecto, “un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto.”¹² Para Deleuze, esta imagen-movimiento constituye propiamente la imagen cinematográfica: no se basa en un falso movimiento, pues el movimiento ya le pertenece a la imagen como dato inmediato. En otras palabras, la imagen-movimiento deja de ser una categoría únicamente espacial (un fotograma, un corte), para transformarse en temporal. Esto, a su vez, sólo es posible por el proceso del montaje, pues a partir de una relación dialéctica, el conjunto de imágenes se refleja en cada parte y cada parte reproduce el conjunto. La imagen-movimiento se transforma así en una unidad indivisible —unidad mínima de análisis— capaz de engendrar un conjunto complejo de operaciones que precisan, todas ellas, la determinación de un aspecto, de un punto de vista acerca del universo constituido en imagen.

¹¹ Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I...*, pág. 101.

¹² *Ibíd.*, pág. 15.

No hay nada fuera de la imagen cinematográfica que la determine; su génesis es interna y se estructura a partir de tres avatares: 1) como «imagen-percepción», 2) como «imagen-acción» y, finalmente, 3) como «imagen-afección». Para Deleuze, toda imagen cinematográfica puede considerarse como tal debido a una triple operación: eliminación, selección y encuadre. Esto constituye el paso de una «percepción total objetiva» (la percepción se confunde con la cosa) a una «percepción subjetiva» que se distingue de la primera por operaciones de eliminación o de sustracción. Este último paso es calificado por este autor como percepción propiamente dicha y como tal constituye una primera transformación de la imagen-movimiento. Posteriormente, el centro perceptivo que instaura la imagen-percepción participa de una acción virtual de las cosas y de una acción posible sobre las cosas: “la acción vincula el movimiento a «actos» (verbos) que serán el trazado de un término o de un resultado supuestos”.¹³ Éste es el terreno característico de la imagen-acción; sin embargo, entre los dos extremos (percepción y acción) se instaura otra figura que surge en el centro de la indeterminación, es decir, en el lugar donde la percepción total objetiva se resiste a desaparecer y dar paso a una “percepción propiamente dicha” y donde la acción vacila en su dirección hacia la percepción o hacia la acción. Este lugar intermedio lo ocupa la *afección* y es precisamente ahí donde la imagen toma forma paulatinamente o, mejor aún, donde la imagen re-flexiona sobre sí misma: se flexiona y se observa, contempla y cuestiona su condición de imagen-movimiento.

Este carácter reflexivo que reúne a lo sensible y a lo inteligible determina, por lo tanto, a la *percepción estética*, tal y como lo hemos señalado en este primer capítulo; pues en este tipo de percepción la mirada avanza en retrocesos, impedida por la viscosidad de ese nuevo territorio que no le permite distinguir con certeza dónde se encuentra situada.

¹³ *Ibíd.*, pág. 99.

Como ya se habrá reparado, la primera secuencia de análisis del relato que hemos seleccionado da cuenta de la primera fase de la percepción —la *estesis*—, pues ahí todas las imágenes cinematográficas constituyen, como lo quiere Deleuze, una sola imagen-afección. Se entenderá mejor ahora por qué consideramos que el rostro se transforma en un lugar privilegiado para observar la génesis de la percepción visual y por qué precisamente hemos elegido esta secuencia de imágenes para mostrar figurativamente el desarrollo de este mismo proceso.

El rostro refractado del pintor marca una coincidencia del sujeto con el objeto: a pesar de que técnicamente la imagen capta un reflejo propiciado por el espejo, en un nivel elemental de percepción visual, esta imagen-movimiento atiende únicamente diversos movimientos de expresión facial que indican la ejecución de una rutina de maquillaje. A partir de la perspectiva triple en que se despliega esta acción, se observa cómo Bacon cubre su rostro con un polvo cosmético; posteriormente se estiliza las pestañas con un cepillo de dientes y finalmente se pinta los labios con su dedo meñique. La rutina de maquillaje se ejecuta con precisión, delicadeza y lentitud; observando constantemente si alguna acción necesita ser repetida o si se ha excedido en la cantidad de maquillaje. Se trata, en efecto, de un ritual de carácter femenino que pone de manifiesto una fuerte tensión entre dos cualidades características del sujeto: su condición homosexual y su condición de pintor. Como se verá más adelante (secuencia de análisis 5), a partir de esta rutina de maquillaje se plantea una primera oposición de género (femenino vs. masculino) que se resuelve, significativamente, en la recurrencia al autorretrato, no como modo de sublimación psicoanalítica, sino como espacio de negociación plástica entre un sentir homoerótico y un sentir estético. Pero por ahora interesa llamar la atención en el gesto del

esteta frente al espejo: el esteta que busca, a costa de todo, cubrir sus imperfecciones faciales y adecuarse paulatinamente a una práctica femenina; práctica que le asegura un efecto fugaz de belleza y, a la vez, práctica que lo obliga a la autoexploración facial y que le remarca el paso del tiempo a partir de las arrugas que se manifiestan tanto en los pómulos como en el cuello y la frente. El rostro, entonces, constituye verdaderamente el territorio de la afección pues ahí “el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente «por dentro».”¹⁴ El rostro revela un cuerpo vivido y cobija, también, una parte de lo vivido que no se transforma ni en objeto de percepción ni en *performancia*¹⁵ del sujeto; el rostro ya no refleja, sino refracta, hunde la experiencia vivida y se hunde, a la vez, en la *estesis*. La piel del rostro absorbe la experiencia vivida y la expulsa a través de un surco facial, una huella de lo sentido, una materialización de la afección. Este cristal no deja subsistir ningún afuera: no hay exterior del espejo sino solamente un reverso opaco.

La rutina de maquillaje del pintor revela una estrategia común: si el rostro evidencia la experiencia vivida, el maquillaje la intenta ocultar, la reprime. No obstante, el rostro participa de la prueba del espejo invertido; precisamente, el espejo que no refleja un efecto de belleza producido por el maquillaje, sino el espejo que *refracta* la experiencia vivida y la muestra como una afección.¹⁶ Acción interna que se somatiza en la piel del

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 100.

¹⁵ Utilizo el término *performancia* desde una acepción semiótica la cual, a su vez, retoma las consideraciones sobre el “performance” en la teoría lingüística, especialmente de Chomsky. De acuerdo con la lingüística, el término performance abarca la instancia de la puesta en ejecución, de la realización de la competencia, en su doble papel de producción y de interpretación de los enunciados. En semiótica, la performance aparece como una *transformación* que produce un nuevo estado de cosas. *Cfr.* Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, pp. 300-302 (entrada: *performance*).

¹⁶ Deleuze ya ha contribuido a explicar este efecto de hundimiento propiciado por los espejos en la pintura de Bacon: “Les miroirs de Bacon sont tout ce qu’on veut sauf une surface qui réfléchit. Le miroir est une épaisseur opaque parfois noire. Bacon ne vit pas du tout le miroir à la manière de Lewis Carroll. Le corps passe dans le miroir, il s’y loge, lui-même et son ombre. D’où la fascination : il n’y a rien derrière le miroir, mais dedans.” *Francis Bacon. Logique de la sensation...*, pág. 25.

esteta. La percepción de la afección constituye, de acuerdo con Deleuze, la «prueba más horrenda», la que subsiste cuando ya se han desintegrado todas las demás: la percepción de uno mismo por sí mismo, la imagen-afección.¹⁷ Ni el maquillaje, ni la ejecución precisa, delicada y lenta de la rutina de belleza, pueden evitar que el “monstruo” se observe a sí mismo y reflexione, así, sobre su condición humana.

¹⁷ Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I...*, pág. 103.

Secuencia de análisis 2: espectador de arte

Si la rutina de maquillaje del Bacon del film plantea lo que para Deleuze es calificado como una *percepción total objetiva* (en términos nuestros: la *estesis* o fusión entre S y O), esta segunda secuencia de análisis constituye una transformación de imagen-afección a imagen-acción y en su desarrollo expone una primera transformación del proceso de génesis de la percepción visual. Dicha transformación es posible en términos de la imagen-movimiento, tal y como lo explica Deleuze. Para este filósofo, la imagen cinematográfica se constituye en tres variedades que ya hemos explicado de manera general. Ahora bien, aunque el autor no trabaja con ningún esquema visual, las descripciones detalladas nos permiten construir la siguiente figura que totaliza el proceso de percepción con relación a la imagen-movimiento. Esto, a partir de las consideraciones de Deleuze (Fig. 3):

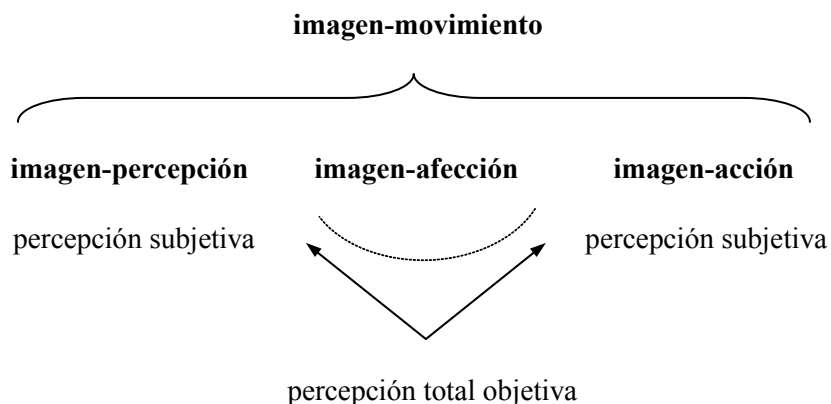


Figura 3. Recorrido de la imagen-movimiento

Esta figura daría cuenta del derrotero de la percepción, el cual tiene como punto de partida la curvatura que remarca la imagen-afección. En dicha curva se concentra todo lo que no llega a transformarse en el proceso de percepción misma: lo que el rostro refracta, lo

indeterminado o viscoso, la masa amorfa del sentido que aún no llega a tomar forma. Los dos polos opuestos a la imagen-afección establecen sendas posibilidades de emergencia de la percepción que dan lugar, propiamente, a una percepción subjetiva, es decir, una percepción propiciada por el sujeto la cual surge por una negociación de éste con el objeto de percepción. La imagen-afección, entonces, es el lugar de paso en donde el sentido y *lo* sentido comienzan a discretizarse (transformarse) de la vaguedad e indeterminación que proyecta la coincidencia del sujeto con el objeto. La imagen-afección consolida una primera relación entre S y O, la cual corresponde a una *conjunción* representada con el siguiente enunciado de estado: $(S \cap O)$. Posteriormente, este primer enunciado ofrece la posibilidad de una transformación (\rightarrow) que puede operar hacia ambos sentidos ($\leftarrow \rightarrow$) y desembocar, o bien en una imagen-percepción, o bien en una imagen-acción. Estas transformaciones producirían, en un primer momento, un «esquema sensoriomotriz» que opera a partir de nexos que se establecen de una imagen a otra. Veámoslo con ayuda de la siguiente figura (Fig. 4):

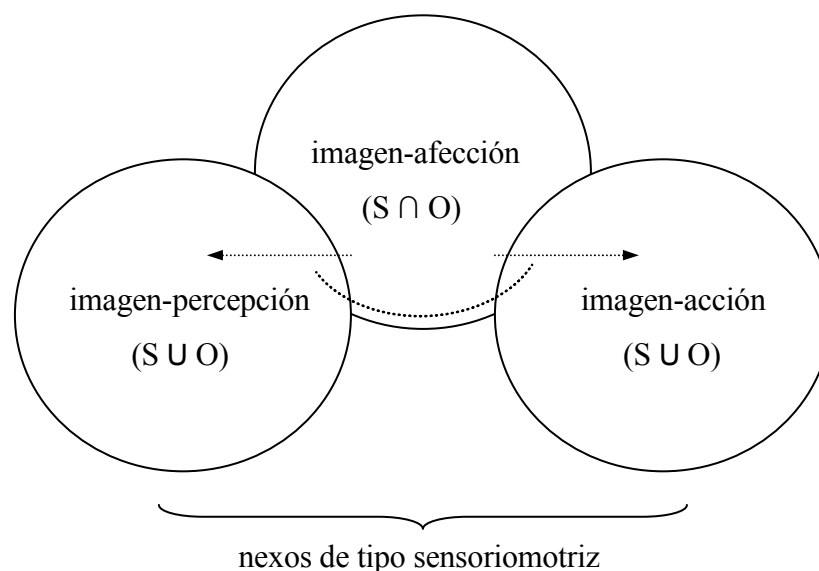


Figura 4. Emergencia de la subjetividad

Este desplazamiento daría cuenta del paso de una percepción total objetiva a una percepción subjetiva, ya que dicha transformación corresponde a una intervención y a un dominio del sujeto sobre el objeto de percepción. Así, la conjunción inicial contendría dos transformaciones hipotéticas en las cuales esa coincidencia inicial entre S y O daría lugar a una reelaboración de la afección en términos estéticos. En sentido estricto, el segundo enunciado de estado que se desprende de esta transformación (S U O) ofrece un lugar al objeto de percepción, pero siempre como una *presencia ausente*, efecto de una reestructuración del sujeto a partir de esa fusión inicial entre S y O.

Desde la perspectiva que nos ofrece este esbozo que toma como punto de partida el planteamiento de Deleuze, se explica cómo la relación entre los tres avatares de la imagen-movimiento se vuelve rigurosamente estructural y con ello se remarca una funcionalidad basada en una presuposición mutua. Esto quiere decir que cada una de las variedades depende de la otra para poder funcionar y activar el mecanismo de la percepción visual que en un primer momento opera bajo una lógica sensoriomotriz. No obstante, el peso mayor recae sobre la curva provocada por la imagen-afección, ya que literalmente la elipse marca ese momento de detención entre una percepción subjetiva (se ofrece un punto de vista sobre el mundo: imagen-percepción) y otra percepción subjetiva (la percepción se vincula a una acción sobre el mundo: imagen-acción). De tal manera que entre la emergencia de una mirada y una acción sobre el mundo se ofrece esta detención, esta pausa que ocupa el intervalo, aunque “lo ocupa sin llenarlo ni colmarlo.”¹⁸ Esta imagen-afección que no llena y no colma se sitúa, sin embargo, en el lugar más privilegiado del proceso de percepción puesto que es ella misma, como lo remarca Deleuze, aquella que *reestablece* la relación entre sus presupuestos. Se trata, por lo tanto, de una imagen-

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 100.

afección que funciona como una paradoja: ella es la que hace estallar a la formalización de la percepción y, a su vez, es la única capaz de reestablecer el curso de dicha formalización.

A partir de esta última consideración se entenderá, con mayor precisión, la importancia de la rutina de maquillaje en el rostro del pintor. Si bien el espejo le devuelve la «prueba más horrenda» (la percepción de uno mismo por sí mismo), es el espejo mismo aquél que le permite una reestructuración posterior a través de un intercambio con respecto al objeto reflejante. El valor puesto en perspectiva se orienta hacia un elemento familiar al pintor; ahora, el espejo se sustituye por una obra de arte. Este nuevo objeto sí permite al sujeto ejercer un examen del conocimiento sensible y revelar, como una presencia ausente, la impronta de la *estesis*. La obra de arte es el lugar de manifestación de la experiencia sensible que tiene lugar a través de un minucioso acto de contemplación. De esta manera la imagen-afección da lugar, precisamente, a una imagen-acción y tal desplazamiento que produce una transformación cualitativa expone un cambio de focalización en el punto de vista del relato filmico. Literalmente se continúa viendo a través de los ojos de Bacon (se trata de un *punto de vista subjetivo*), pero lo visto ya no es el mismo Bacon, sino una proyección simbólica de su amante —George Dyer— la cual se encuentra cifrada en un mural pintado por Jean Cocteau y en una serie de torsos masculinos expuestos en una sala del British Museum. Este desplazamiento del objeto de percepción comienza a articular una parte de aquello indeterminado, vago y difuso que caracteriza a la prueba del espejo.

En sus paseos o caminatas por la ciudad de Londres [véase secuencia de análisis 2], Bacon se hace acompañar por George Dyer y juntos exploran una serie de lugares simbólicos que repercutirán en el mecanismo de su relación amorosa homosexual. El primero de ellos es

una capilla de la iglesia de *Notre Dame de France*, ubicada en Leicester Place, Londres. La iglesia, construida en el siglo XX, contiene un mural pintado por Jean Cocteau en donde se narra, de modo inusual, el suplicio de la cruz. El mural, terminado en 1960, es considerado fuertemente hermético debido a la mezcla de personajes, a los símbolos templarios a los que recurre (los monogramas de María Magdalena, la rosa mística), al modo de fragmentar el cuerpo de Cristo y de exhibir sólo la parte inferior y, especialmente, a la aparición de un autorretrato del propio Cocteau en el lado izquierdo del mural [véase imagen del mural y detalles]. De acuerdo con datos inciertos atribuidos a Cocteau, él fue, desde 1918 hasta el año de su muerte en 1963, uno de los Grandes Maestros del Priorato de Sión, una de las sociedades secretas que ha sostenido la teoría de la existencia de una descendencia directa de Jesús y su esposa María Magdalena, a través de la dinastía Merovingia de Francia. Según esto, Cocteau pintó el mural en la iglesia de *Notre Dame de France* y en él se conservan diversos elementos cifrados del Priorato de Sión, los cuales pueden interpretarse a través de estrategias simbólicas de naturaleza diversa.

Este mural, entonces, no forma parte de un simple escenario en la escena del film que analizamos; como lugar simbólico al que asisten los dos amantes, éste entreteje el relato filmico con el relato narrado en el mural. Si Bacon y Dyer asisten juntos a contemplar este mural, es entonces el mural el que les devuelve un significado especial a cada uno de los amantes. Debido al juego de posiciones que cada uno asume en el curso del relato, aquél que perpetra el suplicio más doloroso es George Dyer, pues en él se somatiza el padecimiento físico que es producto de una doble estrategia diseñada por Bacon: por una parte, una dependencia sexual excesiva con tendencias masoquistas en la cual Dyer cumple el rol activo y el pintor el pasivo y, por otra, un rechazo constante por parte de Bacon en los

momentos en que Dyer intenta integrarse en el círculo social del artista. De tal manera que Dyer ocupa una posición intermedia que oscila entre una necesidad sexual íntima y un escarnio social por parte del mismo pintor y de su grupo de amigos. Esto crea una dependencia en ambos amantes que se asume, sin embargo, de diferente modo por cada uno de ellos. Para Dyer, ser objeto de deseo sexual y objeto de rechazo al mismo tiempo lo conduce a un doloroso padecimiento físico y emocional, a una tortura prolongada que lo conmina a un acto suicida. El suicidio de Dyer corresponde, por lo tanto, al resultado final del suplicio al que lo encamina el propio Bacon. Para el pintor, en cambio, la dependencia hacia Dyer se asume desde un nivel distinto, pues dicha dependencia puede traducirse en términos de una compleja estrategia de seducción: a pesar de que a Dyer se le hace cumplir un rol sexual activo en la dimensión pragmática de los acontecimientos, su participación como un agente de transformación en la dimensión cognoscitiva se encuentra anulada. Quien ejecuta, quien atribuye, quien modifica y quien otorga ciertos matices particulares a los roles actanciales es el propio Francis Bacon; en él recae la capacidad de transformar los hechos. Por su parte, Dyer cumple ese papel de objeto de deseo que sólo tiene una incidencia en la dimensión pasional. Esto se puede observar, con mayor detalle, a partir de la lectura que el mural de Jean Cocteau proyecta sobre el tópico de los amantes.

Bacon y Dyer acuden a contemplar el mural de Cocteau, es decir, a presenciar una de las múltiples variantes de las narraciones visuales de la crucifixión de Cristo debido a la sentencia de Poncio Pilato. Esta variante del suplicio de la cruz, que introduce una organización particular de los personajes involucrados en la escena,¹⁹ ayuda a estructurar

¹⁹ La escena se distribuye en tres grandes bloques: a) zona izquierda, dos soldados romanos, San Juan Bautista y Cocteau; b) zona central, un soldado romano, los pies sangrantes de Cristo, la rosa que funciona como la copa

una correspondencia entre el relato narrado en el mural y el relato filmico la cual tiene lugar debido a la antigua figura retórica de la *anticipación*, o «prolepsis» —de acuerdo con la acepción moderna propuesta por Genette.²⁰ La prolepsis constituye una alteración del orden cronológico de los hechos narrados, la cual consiste en anticipar, a partir de diversos recursos, las acciones que tendrán lugar en un momento lógicamente posterior en el relato. De esta manera, el paralelismo que entreteteje la prolepsis entre el relato filmico y el relato narrado en el mural consiste en anticipar el suplicio de Dyer que lo conducirá finalmente al suicidio y con ello exponer su correspondencia con la figura de Cristo. En tanto que a Bacon le será otorgado el papel de testigo de la escena, tal y como lo hace el autorretrato de Cocteau con su aparición arbitraria en el conjunto de la crucifixión en el mural de su autoría. Tal asociación, propuesta por la figura de la prolepsis, se fundamenta de igual modo en el acervo etimológico, pues el suplicio (de *supplicum*) consiste literalmente en la acción de arrodillarse para recibir un castigo.²¹ Y es Dyer, en el relato filmico, quien encara la indiferencia del pintor y quien decide, con sus acciones, someterse a un auto-suplicio con el cual intenta incidir más allá de la red pasional en la cual se encuentra circunscrito. Bacon, por su parte, asume el gesto pasional del amante siempre desde una posición externa —en la dimensión cognoscitiva— aunque no por ello deje de formar parte de la red que él mismo construye y alimenta con su estoicismo.

Esta red de inversiones, interpretada con ayuda de la prolepsis que el mismo relato filmico propone, refuerza toda su estructura simbólica en la escena de la crucifixión, pues

que recoge la sangre de Cristo, la Virgen María y dos mujeres más que junto con ella conforman una figura sincrética (¿las compañías dolientes?) y, c) zona derecha, el cuarto verdugo y un personaje más no identificado.

²⁰ Cfr. Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética...*, pp. 53-54 (entrada: *anticipación o preparación, prolepsis, hipérbole, ocupación, anteocupación*).

²¹ Guido Gómez de Silva. *Breve diccionario etimológico de la lengua española...*, pág. 658 (entrada: *suplicio*).

alrededor de ella la tematización clásica del relato bíblico encuentra una novedosa salida figurativa en el mural de Cocteau. Éste, a su vez, retroalimenta el discurso del relato filmico y proyecta un desplazamiento hipotético de posiciones que hace coincidir a Dyer con la figura abstracta de Cristo (sus piernas sangrantes y la alegoría de la rosa como copa mística) y a Bacon con el autorretrato parcial de Cocteau. Esta homologación produciría una transformación del valor puesto en perspectiva en la escena de la crucifixión y con ello se trastocaría el sentido tanto del relato bíblico que funciona como fuente original, como del relato narrado en el mural de Cocteau que implica ya una reelaboración de la primera versión. Esta transformación se refiere, claramente, al valor del suplicio como tormento o tortura que se ejecuta como un castigo y a la inversión que opera con ayuda de la red intertextual que el relato filmico pone en escena. El suplicio de Dyer da lugar a una tortura que tiene en perspectiva una reestructuración de su relación homosexual con Bacon y en este sentido su crucifixión corresponde, con mayor precisión, a la variante iconográfica que ha convertido a San Sebastián —el antiguo patrón contra la peste (del siglo VII al siglo XVII)— en el actual patrón de los sodomitas u homosexuales “seducidos por la desnudez del efebo apolíneo, glorificado por Sodoma.”²² Esta nueva homologación activaría otra relación de presuposición entre dos textos filmicos y funcionaría, completamente, como una *intertextualidad*: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.”²³ Esta intertextualidad, captada desde el relato del film *El amor es el diablo*, refuerza los desplazamientos de posiciones anteriormente descritos (Dyer : Cristo / Bacon : Cocteau) y al mismo tiempo ofrece un nuevo acomodo a la escena del suplicio de la cruz.

²² Louis Réau. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos...*, pág. 196.

²³ Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado...*, pág. 10.

La crucifixión no tiene lugar por una agitación mesiánica; más bien, por una agitación erótica-homosexual producida por el rechazo del amante quien hace las veces de verdugo. Ésta es la variante que tiene lugar en el film *Sebastiane*²⁴ y que se actualiza en *El amor es el diablo*.²⁵

Sebastián fungió originalmente como un centurión de la primera cohorte del emperador Diocleciano y fue su jefe mismo quien ordenó atarlo en el centro del campo de Marte y flecharlo por diversos arqueros como castigo por su implacable convicción católica.²⁶ La versión que ofrece Jarman en su film cambia el rol del verdugo al del comandante Maximus, quien ofendido por los constantes desaires eróticos de su soldado dilecto, lo obliga a resistir las pruebas más adversas, para terminar ordenando su muerte a la manera de un antiguo *suplicium servite*: atado de las manos y resistiendo una dolorosa y lenta muerte debido a las flechas que atraviesan su cuerpo desnudo. Como objeto de fetichización homosexual, la crucifixión metafórica de San Sebastián (pues el acto no tiene lugar en una cruz) encuentra cabida en el relato de *El amor es el diablo* a partir de otra crucifixión simbólica: la de George Dyer. Siendo esto así, todo apunta hacia una reconsideración del suplicio de la cruz como una exhortación erótica por parte de Dyer a partir de la cual intenta persuadir al amante a través del gesto ambiguo del cuerpo masculino y con ello busca reintegrarlo en una relación afectiva [véanse imágenes comparativas entre los dos films]. Bacon, sin embargo, observa y coadyuva a la

²⁴ *Sebastiane*. Reino Unido, 1976. Dir. Derek Jarman.

²⁵ De acuerdo con Gianmarco del Re, a finales de los años setenta John Maybury fungió como diseñador de imagen para algunos films o videos dirigidos por Derek Jarman: *Jubilee* (1978), *The Last of England* (1987) y algunas partes de *War Requiem* (1987). Por las fechas es factible, incluso, que Maybury haya asistido o participado directamente en el rodaje de *Sebastiane*. “John Maybury. Infatuation with Cable TV”, *Flash Art...*, pág. 75.

²⁶ Louis Réau. *op. cit.*, pág. 193.

realización de este suplicio desde otra posición, es decir, si bien se asume como un factor elemental de este proceso, se desplaza, se descentraliza de tal relación y se ubica simplemente como un *testigo* del suplicio.²⁷

Todas estas hipótesis son conjeturas personales las cuales se han nutrido a partir de lo que se hace ver a través de los ojos de Bacon. Debido a que la cámara se encuentra emplazada en su hombro (lo que en el lenguaje cinematográfico corresponde a un *punto de vista subjetivo*), la visión obtenida se asemeja a una proyección interna del sujeto que funciona como pivote para hacer posible una acción externa del mismo sujeto sobre el mundo. Esta acción corresponde a una competencia de contemplación sobre la obra de arte. De esta manera, el paso de una imagen-afección (secuencia de análisis 1) a una imagen acción (secuencia de análisis 2) se ilustra con los actos de contemplación estética que el pintor ejerce en su vida cotidiana. Son pequeños actos en los que el artista se somete a la reflexión lenta e intensiva y que contrastan —como lo veremos en la última secuencia de análisis de este capítulo— con la violencia y las sacudidas musculares que otro tipo de actividades le exigen al pintor.

Así, llega la ocasión en la que el pintor asiste a las instalaciones del British Museum [véase secuencia de análisis 2b]. El artista se detiene, específicamente, en una sala dedicada a diversas esculturas de torsos masculinos. La escena está trabajada con un movimiento de cámara que ofrece una vista de izquierda a derecha a dos torsos en especial

²⁷ ¿Será esta interpretación conjetural aquella que ofrezca una explicación a la insólita aparición testimonial de Cocteau en su propio mural, dando la espalda a la escena central de la crucifixión y, de igual modo, a la función del autorretrato y de los llamados *Tripticos negros* [véase nota 60 en este capítulo] en la pintura de Bacon, los cuales se convocan por igual en el relato del film *El amor es el diablo?* [véase secuencia de análisis 5].

(un *paneo*) y proyectada desde un *plano americano* que restituye el punto de vista subjetivo de Bacon. Inicialmente, vemos a través de los ojos del pintor las dos esculturas, el examen detallado que ofrece un *primer plano* a uno de los torsos y, posteriormente, un desplazamiento del punto de vista del actor al punto de vista de un observador quien examina detalladamente el rostro del pintor a través de un *primerísimo plano*. De este modo, se ofrece una inversión a partir de la cual el rostro de Francis Bacon se transforma nuevamente en el objeto de percepción; sólo que en esta ocasión ya no es él mismo quien se examina sino la cámara quien asume el lugar de un observador externo. La cámara cinematográfica comienza a alternar sus funciones oculares (de ojo) con sus funciones focales (de cámara, propiamente dicha) que, en el próximo capítulo, expondremos con mayor detalle. Por ahora, el ojo-cámara se asume como una *instancia de observación* y con este término trato de englobar un conjunto de estrategias discursivas a partir de las cuales un observador manipula la competencia de observación en el relato y “hace ver” los hechos filmados como quiere que se vean y desde donde quiere que se observen: el observador proyecta, en tal caso, una compleja red de diversos puntos de vista. El ojo-cámara, en su rol de observador, cumple un doble *hacer semiótico*:²⁸ a) asume un hacer operatorio primario (hacer-ser la imagen cinematográfica) y a partir de ello instaura un observador neutro, engendrado por un acto enunciativo elemental;²⁹ b) propone un hacer manipuladorio (hacer-hacer a la imagen cinematográfica), en el cual el observador cumple

²⁸ Baso estas consideraciones en Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, pp. 204-205 (entrada: *hacer*).

²⁹ En semiótica se trata de un nivel elemental de inscripción del observador en el enunciado, el cual corresponde a una operación elemental de *desembrague* a partir del cual el sujeto de la enunciación delega una parte de sus haceres cognoscitivos a un observador. Cfr. Jacques Fontanille. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)...*, pág. 17.

la tarea tanto de narrar en imagen³⁰ (un hacer-pragmático), como de manipular el saber contenido en la imagen (un hacer-cognoscitivo) a través de estrategias de naturaleza diversa. De este modo, el observador se erige como un complejo lugar de transformación: es un filtro a través del cual se observa la constitución de la imagen cinematográfica y mediante ese mismo acto de observación se puede proyectar un juicio sobre la imagen. Este juicio abarcaría las tres grandes dimensiones que se implican en el relato filmico.³¹ El observador que en esta secuencia de análisis se hace presente da cuenta de una de las variantes de la imagen-movimiento de acuerdo con Deleuze y, debido a esta función, el observador contribuye a la proyección de un juicio sobre la imagen cinematográfica; juicio que engloba una visión crítica sobre el mundo vivencial del sujeto-pintor.

Según Deleuze, “la imagen-afección no es otra cosa que el *primer plano*, y el primer plano, no otra cosa que el rostro.”³² A tal asociación (afección = *primer plano* = rostro) corresponde, como ya lo hemos visto, una capacidad que posee el rostro de absorber y, a la vez, de expulsar a través de surcos faciales la experiencia vivida. Más aún, el rostro posee la capacidad de concentrar cada uno de sus rasgos faciales en una unidad compacta, o bien de formar series autónomas con cada uno de los elementos. En el primer caso estamos frente a un «rostro reflexivo», en el cual los rasgos permanecen agrupados bajo la denominación de un pensamiento fijo.³³ En cambio, cuando los rasgos adquieren una relativa autonomía y escapan al contorno, estamos frente a un «rostro intensivo». En el caso que nos ocupa se

³⁰ Semióticamente hablando se trata de un *performador*: el actante responsable de la realización material del enunciado. Véase *Ibid.*, pág. 47.

³¹ El relato filmico, como totalidad discursiva y como discurso enunciado, comporta tres grandes dimensiones: la *pragmática*: las acciones realizadas por un sujeto-actor se dirigen hacia una posible transformación; la *pasional*: el sujeto-actor padece afectivamente los acontecimientos ocurridos y, finalmente, la *cognoscitiva*: la cual es vehículo y manipulación de un saber manejado desde una instancia de observación. Cfr. Jacques Fontanille. “Acción, pasión, cognición”, *Semiótica del discurso...*, pp. 159- 216.

³² Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I...*, pág. 131.

³³ *Ibid.*, pág. 134.

trata de un *rostro reflexivo* pues en él se concentra, como lugar de manifestación de la experiencia sensible, una sola unidad facial concentrada en una aprehensión visual: todos los rasgos faciales están compactados y encauzados hacia el examen detallado de uno de los torsos masculinos. Los ojos de Bacon se vuelcan hacia la escultura y con ellos todo el conjunto facial del rostro. Siendo esto así, este examen detallado hacia la obra de arte se realiza no ya desde el cuerpo sino desde el rostro. El rostro en su totalidad adquiere autonomía del cuerpo o bien hace del cuerpo una sola experiencia facial; como si la totalidad corporal se hiciera presente en el rostro y, a su vez, el mismo rostro del pintor subsumiera la corporalidad fragmentada del torso masculino en su propio cuerpo.

El rostro ajado del pintor se detiene a contemplar un torso masculino [ver detalle de la secuencia 2b]: la escultura que llama la atención de sus ojos se encuentra trabajada de tal modo que contiene, en su materialidad, marcas semejantes a las arrugas en el rostro de Bacon. Imperfecciones corporales, surcos en donde se hunde la mano del escultor y donde los ojos de Bacon quisieran entrar o, más bien, “tocar con los ojos”. Esta aproximación *háptica* hacia la obra de arte —propuesta por la instancia de observación del ojo-cámara— es la única posibilidad que explica, en la medida de lo posible, cómo la obra de arte “entra” a través de los ojos de Bacon y, posteriormente, cómo esta misma experiencia del orden de la *estesis* y de la afección, le ofrece al sujeto la posibilidad de ejercer una acción externa y estetizante sobre el mundo. Estamos hablando, por lo tanto, del recorrido que va de una imagen-afección a una imagen-acción y, además, de la manera en que el sentido óptico-fisiológico de la vista declina ante la emergencia de una competencia perceptual más abarcadora que es la mirada. Este debilitamiento del ojo se debe, precisamente, a la intensidad de lo visto, lo cual nulifica toda capacidad fisiológica en el ojo del pintor. El acto

de contemplación sobre la obra de arte funciona entonces como el pivote a partir del cual el sujeto logra salir de su afección y ejercer una acción externa sobre el mundo. Acción que se encuentra mediada por la competencia de observación que el ojo-cámara desencadena. Así, la mirada se transforma en una amplia competencia de observación que regula la totalidad del proceso de percepción visual. Retomemos la figura anterior y añadamos los procesos descritos hasta este momento (Fig. 5):

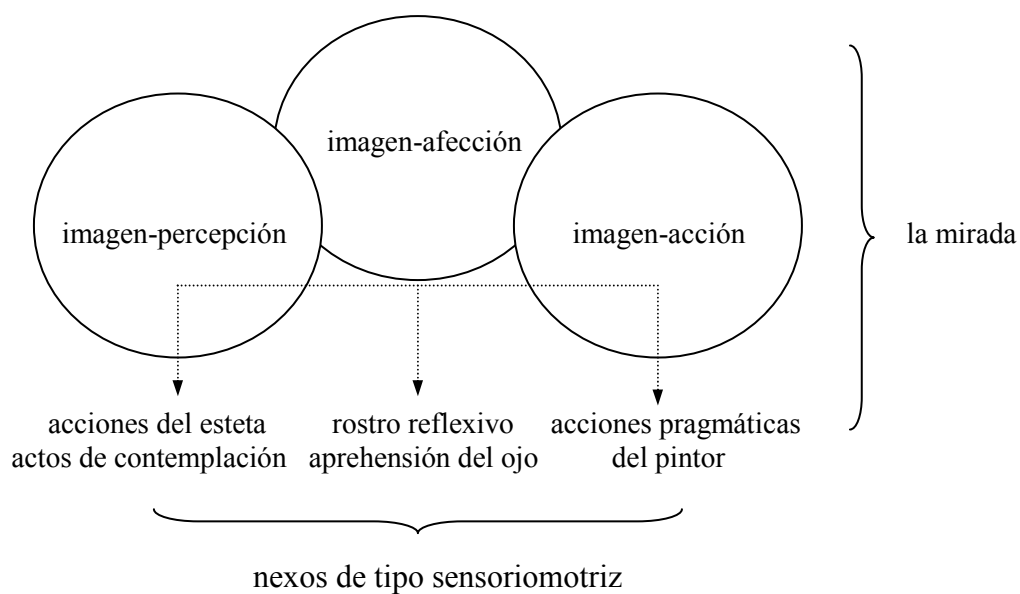


Figura 5. La mirada y el proceso de percepción visual

Secuencia de análisis 3: aficionado al box

La escena de la pelea de box es determinante en el curso del relato filmico pues en ella tiene lugar, explícitamente, otra alteración cronológica de los hechos narrados la cual anticipa el suicidio de George Dyer y con ello muestra con mayor claridad el tópico del suplicio anteriormente expuesto a propósito del mural de Jean Cocteau y de la figura de San Sebastián. A diferencia de la secuencia anterior, en esta escena la figura de la prolepsis tiene lugar a partir de una proyección de la *facultad de imaginación* del pintor; si entendemos a ésta como una «facultad de exposición», tal y como Kant la concibe en su *Analítica de lo sublime*.³⁴ Dicha prolepsis, con ayuda de la potencialización imaginativa del sujeto-pintor, proyecta nuevamente un desplazamiento de posiciones; esta vez el amante —George Dyer— toma el lugar del luchador derrotado, el que cae vencido sobre el suelo debido a la fuerza de los golpes que le provoca su contrincante y que, por consecuencia, no puede ocupar otro lugar en el espectáculo más que el del perdedor. Toda esta elaboración discursiva, constituida a partir de diversas estrategias narrativas, iconográficas y simbólico- cromáticas, ofrece un lugar al cambio de estado de un rostro reflexivo a un rostro intensivo (de acuerdo con la propuesta de Deleuze) y, especialmente, expone una cualidad del sujeto-pintor que pertenece al orden de lo «sublime», de acuerdo con la estética de Kant. Veamos cómo se entrelazan ambos aspectos.

Francis Bacon, actor del relato, es un aficionado a las peleas de box y asiste a uno de estos espectáculos junto con su amante y dos amigos. Los cuatro se instalan en un lugar intermedio con respecto al cuadrilátero de pelea: se encuentran en la segunda fila y se distribuyen en los asientos, de izquierda a derecha, como sigue: George Dyer, una amiga

³⁴ En *Crítica del juicio...*, pág. 89.

del pintor, Francis Bacon y otro de sus amigos. El ojo-cámara, por su parte, asume nuevamente la función de observar el rostro del pintor y de describir, a través de diversos movimientos de cámara, el desarrollo visual de la escena. De acuerdo con lo narrado por el ojo-cámara, la escena se compone por siete momentos fundamentales: 1) la pelea entre los dos luchadores sobre el cuadrilátero, 2) un *close-up* al rostro de Bacon, 3) un golpe brutal a la mandíbula de uno de los luchadores y la expulsión de un chorro de sangre, 4) el rostro de Bacon como receptáculo de dicha sangre, 5) el momento en que la imagen cinematográfica se tiñe en su totalidad de un color rojizo, 6) el desplazamiento de George Dyer al lugar del luchador vencido (esto proyectado por la imaginación del pintor) y 7) el éxtasis que expresa el rostro ensangrentado de Bacon (nuevamente a partir de un *close-up* facial). Cada uno de estos momentos muestra sucesivamente una transformación interna en el sujeto-pintor que alcanza un nivel de manifestación por vía doble: a) a través del rostro, pues en él se materializa un efecto de la afección (el estupor facial expresado en la apertura inusual de la boca mientras la sangre lo salpica), lo cual corresponde a una fuerte emoción y, b) a partir de una nueva disposición entre los actores involucrados en la pelea de box, la cual es producto de una proyección de la *facultad de imaginación* del pintor. Reservemos para el rostro un segundo momento, pues consecuentemente la facultad de imaginación nos conducirá a él.

En el sistema filosófico de Kant, la concreción de todo juicio estético responde a una regulación entre las dos facultades del espíritu del sujeto: la *imaginación* y la *razón*. En la *Analítica de lo bello* dicha regulación tiene en perspectiva a un objeto que se califica de “bello”, el cual, a su vez, expone una reciprocidad entre imaginación y razón. Esto ocurre, también, en la *Analítica de lo sublime*, donde a pesar de que el objeto desaparece del

horizonte de representación y se privilegian los estados de ánimo del sujeto, el contraste entre imaginación y razón logra articular un juicio estético a partir de un *desacuerdo* entre las dos facultades del espíritu.³⁵ Esta discrepancia que pone en riesgo el «fomento de la vida» del sujeto expone cómo este mismo sujeto es capaz de elevar al extremo su capacidad de representación hasta un límite de irrepresentabilidad (lo cual corresponde al máximo de la facultad de la imaginación) y, a su vez, asumir que esta capacidad sólo se hace patente a partir de la *insuficiencia* característica de la imaginación para exponer dicha irrepresentabilidad. Por esta razón, tal desacuerdo entre imaginación y razón que provoca la experiencia de lo sublime continúa perteneciendo al orden de lo estético, pues según Kant lo sublime, al igual que lo bello, “tiene que ser de validez universal en cuanto a la cantidad, desprovisto de interés en cuanto a la calidad, hacer representable la finalidad subjetiva en cuanto a la relación, y hacerla representable como necesaria, en cuanto a la modalidad.”³⁶ De tal manera que lo sublime, para expresar una validez universal al igual que el juicio estético de lo bello, recurre a una división en «sublime matemático» y «sublime dinámico». Aunque ambos expresan un movimiento del espíritu, dicha experiencia la formulan desde dos posiciones distintas: a partir de una disposición matemática de la imaginación (*sublime matemático*) o a partir de una disposición dinámica de la naturaleza (*sublime dinámico*).

Lo *sublime matemático* es una expresión del tipo oxímoron debido al hecho de que lo sublime, en el sistema filosófico de Kant, excluye lógicamente a lo matemático. “Sublime —afirma el filósofo— es lo que, por ser sólo capaz de concebirlo, revela una

³⁵ Kant. § 27 “De la cualidad del placer en el juicio de lo sublime”, *Crítica del juicio...*, pág. 105.

³⁶ *Ibíd.*, § 24 “De la división de una investigación del sentimiento de lo sublime”, pág. 92.

facultad del espíritu que *va más allá de toda medida de los sentidos.*”³⁷ [Las cursivas son mías]. Si lo sublime supera toda medida es evidente que no puede ser calculado desde una perspectiva matemática. Sin embargo, he aquí la resolución a la fórmula del oxímoron: la estimación que el sujeto hace de esa medida como algo más allá de los sentidos no está basada en un cálculo matemático por números (la capacidad de los números llega a lo infinito), sino en una *intuición* que capta el sujeto desde su condición subjetiva, la cual proyecta a través de su imaginación. Esta misma facultad de imaginación utiliza dicha intuición como una *estimación estética* de una magnitud que sí alcanza un máximo finito, un máximo de representabilidad; aunque la experiencia de lo sublime siempre apela a esa capacidad de la imaginación del sujeto de representar lo irrepresentable. Así, la matemática trabaja a la par de la imaginación con el fin de elaborar un «quantum» en la imaginación y de ofrecer una unidad de cálculo de magnitudes que permita calificar un evento por el sujeto como algo, precisamente, irrepresentable; algo «absolutamente grande», para referirnos a la primera definición de lo sublime propuesta por Kant.³⁸ Ahora bien, la condición de posibilidad de este cálculo de magnitudes radica en dos conceptos que para los intereses de esta investigación se tornan sumamente reveladores: la «aprehensión (*aprehensio*)» y la «comprehensión (*comprehensio aesthetica*)».³⁹

Precisamente, como se puede observar en esta secuencia de análisis, la relevancia de la escena de la pelea de box en el conjunto del relato consiste en mostrar cómo el sujeto-pintor es capaz de proyectar, a través de su *facultad de imaginación*, una ampliación desmedida de

³⁷ *Ibid.*, § 25 “Definición nominal de lo sublime”, pág. 96.

³⁸ *Ibid.*, pág. 93.

³⁹ *Ibid.*, § 26 “De la estimación de magnitudes de las cosas naturales requerida para la idea de lo sublime”, pág. 97.

sus sentidos que lo excita al punto del desfallecimiento repentino: el momento en que cierra los ojos y, por lo tanto, se cierra a la percepción visual-externa y abre, a su vez, otro canal de la percepción a través de la apertura inusual de su boca. El grito aspira y se traga todo hacia el interior del sujeto. Tal momento en que el pintor cierra y abre su contacto con el mundo de los sentidos (por lo menos el de la vista y el de la voz) corresponde a una vivencia excepcional originada por un acto de contemplación —la lucha de los dos contrincantes sobre el cuadrilátero— a partir del cual las dos facultades del espíritu del sujeto (imaginación y razón) sufren un desajuste radical. La facultad de imaginación del pintor se proyecta a tal magnitud que, momentáneamente, desborda al objeto de contemplación mismo; literalmente lo “borra” de su horizonte perceptual y se entrega a la pura experiencia vivida. Se trata, en otras palabras, de una proyección sensible-inteligible: el sujeto se regocija *de y con* su propio estado de ánimo. Es entonces cuando Kant afirma que “el espíritu se siente realzado en su propio juicio cuando en la contemplación de esas cosas sin atender a su forma, se entrega a la imaginación y a una razón unida a ella, aunque totalmente sin fin determinado y limitándose a ampliarla, y encuentra entonces que todo el poder de la imaginación es, sin embargo, inadecuado a sus ideas.”⁴⁰

Esta entrega desmedida hacia la propia imaginación que conduce a un sentimiento de irrepresentabilidad —inadecuado a las ideas de la razón— se traduce en el momento en que el sujeto logra *asir*, sin ningún prejuicio de por medio, o bien un objeto, un sujeto o una situación determinada. Así, para el caso que nos ocupa, el sujeto-pintor se involucra de tal modo en el desarrollo de la pelea de box que llega un momento en el que logra una captación tan profunda la cual genera, paradójicamente, una abolición del objeto de contemplación. De tal manera que esta captación corresponde, con mayor precisión, a una

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 102.

aprehensión (el término proviene de la raíz *prehendere* “asir”), es decir, un instante en el cual el sujeto logra asir una situación sin hacer juicio de ella y, más aún, sin capacidad de poder afirmar o negarla. Dicha *aprehensión* activa el carácter reflexionante del juicio del sujeto dado que éste no se entrega a la contemplación del objeto *aprehendido*, sino a la contemplación de su propio carácter reflexivo el cual puede llegar hasta un límite de irrepresentabilidad y con ello hacer estallar toda posibilidad de comunicar posteriormente esta experiencia, es decir, de generar una experiencia estética. Por lo tanto, la *aprehensión* requiere de otra fase complementaria que haga sopesar la magnitud descomunal que puede alcanzar la proyección imaginativa. Es entonces cuando la *comprehensión* entra en juego y tal como lo señala el prefijo “com”, la *aprehensión*, *en compañía de* la *comprehensión*, logra regular y dar una forma finita a la experiencia inabarcable producida por la imaginación. Esto es posible, primordialmente, porque la *comprehensión* es capaz de hacer todo lo que le está vedado a la *aprehensión*: penetrar en la imaginación del sujeto, entender el sentido de la captación, generar a partir de ello un juicio de conocimiento y, por lo tanto, reestructurar esa subjetividad alterada (la *percepción total objetiva*) y proyectarla hacia una renovada relación intersubjetiva. Por tal motivo, la *comprehensión* sólo puede ser de orden *estético*, tal y como lo remarca Kant. Sólo así se explica que el juicio del sujeto, sin atender a la forma del objeto o a la situación de contemplación, se entregue a la imaginación y a una razón unida a ella. Así, la *aprehensión* y la *comprehensión* estética generan una estructura basada en una relación de reciprocidad en tanto que ahí se encuentran comprometidas a la imaginación y a la razón y, por consecuencia, esa fase inicial que en el curso de esta investigación hemos denominado *estésica* y su reelaboración a partir de un juicio estético.

En consecuencia, frente a la aprehensión *estésica* del sujeto-pintor se impone una comprensión estética. Por un lado, la aprehensión logra traducirse en el gesto de estupefacción del rostro del pintor pues éste funciona como receptáculo de la sangre que proviene del golpe a la mandíbula de uno de los luchadores. El impacto sanguíneo lo conduce a una suba de intensidad que lo obliga simultáneamente a abrir y cerrar sus canales de percepción de los sentidos. Dicha intensidad proyectada desde la facultad de imaginación del sujeto se modula, sin embargo, por una honda penetración y comprensión del *rito de la sangre* y de lo que ésta entraña tanto para él mismo como para su amante. Así lo que concierne únicamente al sujeto-pintor (su aprehensión *estésica*) pronto se desplaza hacia una estructura intersubjetiva, pues es esta misma imaginación, coadyuvada por la razón, la cual produce un desplazamiento de posiciones y sitúa en el lugar del luchador vencido al amante del pintor —George Dyer, originalmente un espectador más de la función de box. Con ello, lo que pertenece al sujeto (la experiencia sublime) pronto se reestructura a partir de un juicio del mismo sujeto-pintor el cual ratifica el lugar que el amante ocupa en la relación amorosa: el del luchador vencido, el del amante caído; lugar que obligará a Dyer a un lento suplicio y que culminará con un acto suicida. Este juicio alcanza una complejidad simbólica por este desplazamiento de posiciones y también por el simbolismo cromático que propone el ojo-cámara que observa el curso de la escena; el ojo-cámara, recuérdese, entendido como una instancia de observación.

La sangre que salpica el rostro del pintor pronto se vierte sobre la totalidad de la imagen cinematográfica: si bien esto corresponde a un desplazamiento del punto de vista en la escena (pues aquí la función de ver se delega al sujeto-pintor), todo parece indicar que en

esta escena la cámara se vuelve *cómplice* del ojo de pintor. El sincretismo entre uno y otro dispositivo de observación contribuye a reforzar esta *mirada* en el relato filmico que vacila constantemente en su posición: algunas veces se desplaza hacia los ojos del actor del relato filmico, en otras ocasiones hacia el ojo-cámara, o simplemente se sitúa desde un foco distinto de observación. Aquí, el ojo-cámara, en complicidad con el ojo del pintor, ofrece esa imagen final de la escena de la pelea de box (Dyer vencido por su contrincante) teñida de un *color sangriento*, tal y como el color rojo puede indicarse tanto por su simbolismo como por su cualidad cromática: coloración estándar oscura, roja e intensa, cuya sugerencia de origen corresponde a la característica de la sangre arterial humana y cuya familia cromatológica la constituyen las coloraciones sanguíneas.⁴¹ El color sangriento se expande a la luz de esa mirada que en esta escena del relato filmico observa la situación, la describe, la sitúa desde los ojos de Bacon pero también la reserva como un objeto de contemplación para sí misma: la mirada, aquí, es cómplice del pintor pero también *testigo* del suplicio que más tarde tendrá lugar. Al ser testigo de lo acontecido, la mirada resguarda, como el sujeto, un juicio de conocimiento sobre estos mismos hechos que en otras secuencias del relato expondrá con ayuda de *formas de la imagen cinematográfica* [véase capítulo III]. Resta, por ahora, ofrecer un lugar de reflexión —dentro de esta experiencia de lo sublime— al cambio de estado en el rostro del pintor, pues lo que en la secuencia anterior de análisis se consideró un *rostro reflexivo* ahora se transforma paulatinamente en un *rostro intensivo*.

El grito que proviene de la boca del pintor quebranta en un solo impulso la unidad facial característica de un rostro reflexivo. Los rasgos constituyentes del rostro se disgregan y,

⁴¹ Juan Carlos Sanz, Rosa Gallegos. *Diccionario Akal del color...*, pág. 798 (entrada: *sangre rojo vivo*, carmesí, escarlata, grana, granate).

en cierta medida, se independizan unos de otros. Así, con ayuda de un movimiento de cámara, el *close-up* muestra claramente cómo la boca o, mejor aún, el grito que produce la apertura inusual de la boca escapa al contorno facial que originalmente la constriñe. La boca tiende hacia el límite o franquea un umbral y en este sentido —de acuerdo con Deleuze— el rostro intensivo cumple su función: pasar de una cualidad a otra, desembocar en una nueva cualidad.⁴² Esta nueva cualidad se sitúa en la frontera entre la aprehensión y la comprensión estética, es decir, entre el momento de asimiento, de aspiración total de la voz (un momento de entrega desmedida por parte del sujeto) y, posteriormente, del reacomodo paulatino que le imponen los límites del contorno facial y que conducen al sujeto a dar una forma finita a la experiencia del grito inasible. La boca marca precisamente el umbral a partir del cual el sujeto aprehende los datos provenientes del mundo exterior y los incorpora literalmente a través de su cuerpo. El grito que produce la boca expulsa, avienta, saca fuera de sí la perplejidad del sujeto bañando en sangre, pero también traga, hunde y se alimenta con la sangre que le salpica el rostro. De ahí la ambigüedad de este grito: es producto de una sorpresa ante el acto salvaje de los dos luchadores de box, pero es también una admiración y una fascinación por funcionar como recipiente de la plasma. La sangre, recordemos, es aquel elemento que estimula la facultad de imaginación del sujeto-pintor y la que tiñe de un color sangriento la toma final en donde Dyer aparece derrotado frente a su contrincante.

Toda esta cuidadosa elaboración discursiva del grito del sujeto-pintor en el relato filmico responde, de igual modo, a una estrategia de intertextualidad iconográfica, puesto que el momento en el cual el rostro de Bacon funciona como receptáculo sanguíneo corresponde a un *leitmotiv* tanto de la concepción de este mismo relato filmico [véanse las

⁴² Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*,... pág. 134.

dos siguientes secuencias de análisis] como de la pintura de Francis Bacon, el pintor empírico [véase conjunto de imágenes sobre el grito]. En diferentes entrevistas el artista trató de explicar su interés por la cavidad bucal: “Siempre me han impresionado muchos los movimientos de la boca y la forma de la boca y los dientes [...] Me gusta, digamos, el brillo y el color que sale de la boca, y siempre tuve la esperanza de poder pintar la boca, en cierto modo, lo mismo que Monet pintaba una puesta de sol.”⁴³ Y esta fascinación por los misterios de la cavidad bucal se basa en un solo registro visual con el cual Bacon trabajó constantemente: el *still* de la nodriza extraído de la escena de las escaleras de Odesa del film *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein. El grito de la nodriza que avanza *in crescendo* hasta alcanzar una apertura inusual de la boca y que es estimulado, en su horror, por la sangre que le salpica el rostro, funcionó como elemento de estudio para la pintura de Francis Bacon, pues a partir de ella el artista realizó diversas variantes [véase *Estudio para la nodriza de “El acorazado Potemkin”*, en el grupo de imágenes sobre el grito] en donde el grito humano, el grito animal y las enfermedades bucales se unieron en una sola búsqueda. Cito las declaraciones del artista:

Otra cosa que me hizo pensar sobre el grito humano fue un libro que compré siendo muy joven en una librería de París, un libro de segunda mano que tenía unas láminas muy bellas, coloreadas a mano, de enfermedades de la boca; una láminas maravillosas de la boca abierta y del examen del interior de la boca; me fascinaban, estuve obsesionado con ellas. Y luego vi (o puede que ya la hubiese visto por entonces, incluso) la película del *Potemkin*, e intenté utilizar el plano fijo como base sobre la que utilizar también aquellas maravillosas ilustraciones de la boca humana.⁴⁴

De tal modo que el grito que se presenta en la escena de la pelea de box del film que estudiamos aquí, no sólo arrastra esa cadena de intertextos, sino que además los revitaliza a

⁴³ David Sylvester. *Entrevista con Francis Bacon...*, pág. 50.

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 41.

partir de una novedosa puesta en escena; esta vez, no obstante, propuesta desde la concepción interna del relato filmico. Esta mirada sincrética que observa y evalúa la acción y que propone en su desarrollo los desplazamientos descritos en la secuencia anterior (Dyer : Cristo / Bacon : Cocteau) hace ver al rostro intensivo del sujeto-pintor no sólo en su fase de disgregación de los elementos compactados en una sola unidad facial. El límite hacia donde apunta esta nueva cualidad propuesta por el efecto hiperbólico del grito hace de la boca-rostro claramente un receptáculo: el punto de llegada de la sangre que expulsa otro cuerpo. Este cuerpo, si bien pertenece originalmente al del luchador vencido de box, es también el cuerpo de Dyer potencializado desde la imaginación del pintor. Así, si convenimos el orden de los desplazamientos de actores, el pintor recibe claramente la sangre del cuerpo de Cristo y su boca-rostro no puede ser otro objeto distinto que la *copa mística*: el recipiente que en la iconografía cristiana sirve para recoger la sangre de Cristo. La boca del pintor, entonces, funciona como el lugar de transfiguración de las gotas de esta sangre, o bien el símbolo de las llagas de Cristo⁴⁵ [ver conjunto de imágenes copa mística, boca-rostro]. He aquí, como lo quiere Deleuze, cómo un rostro intensivo puede operar un salto cualitativo dirigido a un nuevo estado del sujeto; en donde éste, efectivamente, pierde su cualidad de sujeto y se transfigura, simbólicamente, en un objeto de valor para la relación homosexual que se tiene en perspectiva entre él mismo en tanto sujeto-pintor y su amante.

Frente a esta novedosa producción de sentido —articulada desde los dominios del relato filmico— estamos en condiciones de exponer el papel decisivo de la aprehensión y de la comprensión estética y su inserción en la construcción del juicio estético que cierra el tema de las cinco secuencias de análisis que pertenecen a este segundo capítulo de la investigación.

⁴⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos...*, pág. 892 (entrada: rosa).

Secuencia de análisis 4: espectador de cine

El film *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein, vuelve a ocupar un lugar central en esta secuencia de análisis en donde el sujeto-pintor asiste, junto con una amiga, a la proyección de esta cinta. La sala de cine se encuentra parcialmente vacía: Bacon y su acompañante se encuentran en las primeras filas y detrás de ellos, a unas cuantas butacas, se sitúa otro espectador más. El desarrollo de la escena comprende, únicamente, el momento en que los asistentes a la función observan una sola secuencia del film de Eisenstein: la escena de Odesa, donde la gente se aglomera en las escaleras y corre despavorida provocando el descuido de la nodriza a quien se le escapa de las manos un bebé dentro de una carriola. Posteriormente se observa, en un *primerísimo plano*, el rostro de la nodriza y el estado de terror que le produce la escena en su conjunto y la caída del bebé. La sangre que salpica su rostro viene a reforzar el horror traducido en un fuerte grito. La secuencia en su totalidad provoca un estado de constante excitación también en los espectadores quienes asisten a la proyección del film. Sólo que en este caso surge un contraste entre el sujeto-pintor y su acompañante: mientras que a ésta la escena le provoca temor y fuerte angustia, al pintor le produce una mezcla ambigua entre terror, admiración y alegría. Tres estados de ánimo que se traducen sucesivamente en su rostro: frente al terror corresponde una tensión muscular que compacta la unidad facial (rostro reflexivo); la admiración, en cambio, le produce una ligera apertura de la boca, y finalmente la alegría se traduce en una ligera sonrisa en donde se mezclan los diferentes estados de ánimo. Esta sonrisa ambigua, que tanto molesta a la acompañante del pintor y que es captada por la cámara a través de un *primer plano*, marca el inicio de un breve itinerario que culminará en esa aprehensión final del ojo del pintor, en donde la retina subsume la foto fija del film de Eisenstein: aquella donde se plasma el grito de la nodriza.

El itinerario del que estamos hablando muestra claramente uno de los cambios de estado más importantes en el curso de las cinco secuencias analizadas en este capítulo. Este grupo de imágenes extraídas del film *El amor es el diablo* revela la fase del Bacon esteta: el sujeto-pintor que asiste a eventos de diversa índole (una función de box, una exposición en un museo, la visita a una iglesia) y que en el transcurso de dichos actos se exhibe como un sujeto afectado, conmocionado por las personas, objetos o situaciones que atestigua. El esteta, no obstante, es también un pintor, un artista quien nutre su universo visual de estos mismos actos y que en esta secuencia, especialmente, revela una de sus diversas estrategias a partir de la cual activa su competencia como pintor. Esto es, la constitución de su *modus operandi*: la manera como el sujeto toma un lugar en el mundo y proyecta a partir de él una relación estructural entre los objetos que lo circundan y la obra de arte que se tiene en perspectiva. Estas consideraciones contribuyen a enriquecer la *praxis del pintor*, pues en dicha praxis se encuentra comprometido el modo como el pintor logra hacer de lo informe una forma pictórica definida; en otras palabras, de constituir un trabajo significativo a partir de su actividad artística. Esto se advierte en la primera diferenciación que es producto del «cambio de potencia» que opera en esta secuencia.

De acuerdo con Deleuze, una imagen cinematográfica siempre es susceptible de cambiar de potencia; especialmente, de *pasar a una potencia superior* y este efecto de sentido sólo es posible a partir de la inserción en el montaje de un *primer plano*, pues éste marca un cambio absoluto, una transformación en el conjunto del relato filmico: “Es a la vez la toma de conciencia y la conciencia alcanzada.”⁴⁶ Este desarrollo *in crescendo* de la imagen cinematográfica, el cual alcanza un límite insoportable con respecto al tamaño del plano (el *primerísimo plano*), pertenece al orden de «lo patético», según Eisenstein, dado

⁴⁶ Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I...*, pág. 59.

que lo patético no implica únicamente un cambio en el contenido de la imagen, sino también en la forma.⁴⁷ Así, el cambio de potencia que opera en esta secuencia del relato filmico que analizamos, incluye a su paso una profunda transformación en la cualidad del sujeto-pintor: es el esteta que se contempla a sí mismo frente al espejo, el espectador que asiste a diferentes eventos públicos y privados, pero es también el pintor que aprehende y absorbe en términos estetizantes estas mismas experiencias del orden de la vida cotidiana. Y este paso se ilustra en esta secuencia de análisis, pues lo que inicialmente caracteriza a un espectador de cine (asistir a la proyección de un film) pronto se transforma en una nueva cualidad: el pintor que *aprehende* la experiencia vivida a través de sus sentidos y que posteriormente se sirve de esta misma experiencia para ofrecer una *comprensión estética* a partir de la cual expone su competencia como pintor [véase secuencia de análisis 5]. Por lo tanto, la imagen del ojo que aprehende la foto fija del film de Eisenstein se torna sumamente reveladora para explicar el paso de la *estesis* a la estética.

En principio, esta aprehensión de la foto fija a través del ojo del Bacon del film corresponde al uso de una técnica muy particular de Francis Bacon, pintor empírico: el uso de los *visual records*. Este concepto conlleva una idea más precisa sobre el modo en que el artista trabaja con registros visuales (fotografías, recortes de periódico, reproducciones...) y en algunos casos los convoca directa o indirectamente en su propia obra.⁴⁸ En esta secuencia del relato, la cámara es aquel elemento que propone una introducción directa de la citada foto fija del film de Eisenstein en el ojo del sujeto-pintor y en este sentido una de

⁴⁷ Citado en Deleuze, *Ídem*.

⁴⁸ Cfr. *Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud*, London: Phaidon, 1992; pág. 12 y “Voici le temps des assassins” de Dore Ashton, *Arte y violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arturo Pascual Soto (ed.) México: UNAM, IIE, 1995; pág. 173.

sus tareas fundamentales es reafirmar las declaraciones del propio artista acerca de la influencia de este film en su trabajo:

Fue una película que vi poco antes de que empezase a pintar, y me impresionó profundamente; me impresionó toda la película, sobre todo la secuencia de las escaleras de Odesa, y ese plano concreto. Hubo un tiempo en que tenía la esperanza (no es que tuviese ninguna significación psicológica especial), de hacer un día el mejor cuadro del grito humano. No fui capaz de hacerlo, y está mucho mejor expresado en la película de Eisenstein, y ahí está.⁴⁹

Ahora bien, más allá de esta cuestión anecdótica e ilustrativa, aquello que llama inmediatamente la atención de esta escena —especialmente del plano del ojo del pintor— es la manera como la cámara observa la operación por medio de la cual el ojo de Bacon absorbe la foto fija de la nodriza y la transforma en una imagen de su propia retina. Es como si el espectador pudiera “tocar con sus ojos” la escena del film y, especialmente, *incorporar* aquello que le resulta más sobresaliente del film de Eisenstein. Este momento, visto a través del recurso del *cine dentro del cine*, expone una cualidad del pintor que oscila entre la *estesis* y la estética: se trata de lo *háptico* y su relación intrínseca con lo *óptico*.

El término *háptico* deriva del sustantivo griego *aptus* (ἄπτύς) que literalmente designa “unión”, “atadura”, “lazo de amistad” (ἄρθμός).⁵⁰ La etimología latina del adjetivo *apto* señala que se trata del participio pasado pasivo de *apere*: “pegar”, “adherir”, “unir”.⁵¹ Lo háptico señala, desde el acervo lingüístico, el lazo de unión que se tiende entre el tacto y la vista. Esta «posibilidad de la mirada», como la denominó Maldiney, fue expuesta con

⁴⁹ Sylvester. *Entrevista con Francis Bacon...*, pág. 40.

⁵⁰ *Diccionario Griego-Español...*, pág. 213 (entrada: ἄπτύς).

⁵¹ Guido Gómez de Silva. *Breve diccionario etimológico de la lengua española...*, pág. 70 (entrada: *aptitud*).

claridad en la investigación que Aloïs Riegl dedicó al arte industrial tardorromano.⁵² Para Riegl, lo háptico es una clave para entender la evolución del arte antiguo, entendido este periodo desde las manifestaciones más antiguas del arte egipcio hasta las últimas expresiones del arte imperial romano. En términos de percepción, el arte clásico logra hacer evolucionar al estilo debido a una paulatina emancipación del espacio tridimensional en la representación artística. Esta liberación del espacio, y de la subjetividad que este acto conlleva, responde al paso de una percepción háptica (en donde la mano ofrece un juicio táctil, cognoscitivo, que limita al ojo) hacia una percepción óptica, donde el ojo estimula la subjetividad a través de juegos de claroscuro, de percepciones infinitas, de efectos de tridimensionalidad, etc.

La escultura de tipo relieve, en sus diferentes manifestaciones egipcias, griegas o romanas, ejemplifica la transición de lo háptico a lo óptico. Debido a que el bajorrelieve es una escultura en relieve en donde las figuras sobresalen del fondo menos de la mitad de su profundidad (lo que se denomina “salientes”)⁵³ al ojo se le prescribe una *función táctil*, pues tanto la vista como el tacto experimentan en el mismo lugar —en la misma distancia— la *ilusión óptica* del bajorrelieve: las figuras sobresalen en la medida en que la superficie plana las expulsa y la superficie plana, a su vez, parece hundirse debido a la sombra creada por el saliente. De ahí que al ojo se le confiera una función táctil (“tocar” el relieve con los ojos) sólo en la medida en que implica un juicio de conocimiento del objeto y, en este sentido (aunque Riegl no lo explica así), la *prueba háptica*

⁵² Cfr. Aloïs Riegl (1992) *El arte industrial tardorromano*, trad. Ana Pérez López, Julio Linares Pérez, Madrid: Visor (La balsa de la Medusa) [1901, 1927].

⁵³ Edward Lucie-Smith. *Diccionario de términos artísticos...*, pág. 170 (entrada: *relieve*).

correspondería —como lo sostiene Anne Beyaert— al género o a los objetos producidos bajo el régimen del *trompe-l'œil*.⁵⁴

La prueba háptica toma lugar en un espacio físico de cercanía entre el sujeto y la obra (el bajorrelieve o cualquier otra producida bajo la dirección del *trompe-l'œil*); ahí, la capacidad óptico / fisiológica del sujeto —la vista— cede su lugar a la mirada, pues como lo explica Maldiney, “en la zona espacial de las cercanías, la mirada, procediendo como el tacto, experimenta *en el mismo lugar* la presencia de la forma y el fondo.”⁵⁵ Esta transposición sensorial, típica de un efecto de sinestesia, apunta entonces hacia una anulación del espacio que media entre el sujeto y la obra, tal y como se advierte en la secuencia de fotos fijas que analizamos en este apartado.

En su rol de espectador de cine el sujeto-pintor se coloca, junto con su amiga, en una distancia próxima a la pantalla donde se proyecta *El acorazado Potemkin*. Esta distancia que remarca claramente los roles del espectador y del espectáculo va difuminando las acotaciones espaciales debido a los movimientos de la cámara, la cual, paulatinamente, recorta el encuadre a través de planos más minúsculos hasta llegar al acercamiento extremo del ojo del pintor. Es aquí donde el lenguaje cinematográfico une sus esfuerzos con el del lenguaje pictórico y proyecta un efecto de *plasticidad cinematográfica*, pues lo que corresponde típicamente a una prueba háptica en pintura o escultura, se reelabora en la imagen cinematográfica a partir de un sutil trabajo del ojo-cámara. Lo háptico, aquí, es propiciado por una anulación de la distancia entre la cámara y el sujeto característica de un

⁵⁴ Cfr. Anne Beyaert-Geslin (2005) “La conversión de tocar en ver. *Trompe-l'œil* y posicionamiento estratégico”, trad. Julien Dartois, *Tópicos del Seminario*, 13 (*Semiótica de lo visual*), pp. 91-111.

⁵⁵ Citado en Gilles Deleuze. “Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura...”, *Francis Bacon. Lógica de la sensación...*, pág. 124.

close-up, pues tanto el sujeto puede “tocar” con sus ojos la imagen deseada (la foto fija de la nodriza) y en este sentido desplazar su función táctil *hacia* la pantalla, como la imagen filmica trasladarse de la pantalla *hacia* la butaca del sujeto-pintor y, por consecuencia, anular la visibilidad del pintor y dejarlo en un estado de pura *aprehensión*; tal y como Kant concibe a ese primer momento de fusión entre el sujeto y el objeto de percepción.

La foto fija del ojo del pintor que subsume un fotograma del film *El acorazado Potemkin*, por lo tanto, contendría dos movimientos notables que ilustran el recorrido de la *estesis* a la estética, los cuales concluyen, finalmente, en la siguiente secuencia de análisis: 1) un «cambio de potencia» en el rol del sujeto; su rol de esteta se transforma, paulatinamente, en el rol de un pintor y, 2) una percepción háptica a partir de la cual se activará la competencia pictórica del pintor y, por lo tanto, incidirá sobre una praxis fundamentada tanto en una *aprehensión estésica* como en una *comprensión estética*.

Secuencia de análisis 5: rutina de pintura

La rutina de maquillaje del Bacon del film abre una unidad semántica que se cierra con esta rutina de pintura. El eje de dicha unidad lo constituye la afición del sujeto-pintor por asistir a observar y contemplar determinados eventos públicos o privados: la visita a una iglesia, una exposición en un museo, una función de box o la proyección de un film. La rutina de pintura condensa la tematización de esta unidad semántica en la *praxis* del pintor ejercida sobre su lienzo dentro del espacio físico del *atelier*, el taller de pintura. El lienzo se transforma en el lugar de significación privilegiado, pues ahí tienen lugar diversos trayectos en donde el sentido adquiere una forma inteligible, es decir, en donde la aprehensión *estésica* —característica del esteta— origina una comprensión *estética* —característica del pintor—. El lienzo convoca la acción corporal del pintor y a través de este gesto logra traducir el grado más profundo de la reflexión. Reflexión que, por una parte, se originó en la rutina femenina de maquillaje y, por otra, se contrastó con el modo como Bacon trabajó con los registros fotográficos o *visual records*. Tal y como se advierte en la última foto fija de esta secuencia, el fotograma extraído del film de Eisenstein (trabajado anteriormente) acompaña al bastidor como una memoria que activa y potencializa la violencia manual en el lienzo. La escena de la nodriza que grita despavorida y que es capturada en un primer plano funciona ahora como una ayuda-memoria que le imprime tenacidad al manotazo del pintor y que encuentra acomodo en la superficie del lienzo como una inscripción mnemotécnica que se puede rastrear —a la manera de una impronta pictórica— debido a la pastosidad del óleo, a su irregularidad o a su desfase tanto en el uso del color, como en la disposición topológica de las figuras sobre el fondo. En este sentido dicho desfase, enriquecido por el registro fotográfico, contribuye a incrementar la experiencia óptica a tal grado que en el lienzo las relaciones de valor

pierden un carácter exclusivo y determinante y favorecen una *potencia manual desencadenada*, “una zona frenética donde la mano —afirma Deleuze— no está ya guiada por el ojo y se impone a la vista como una voluntad distinta, que se presenta tanto más como azar, accidente, automatismo [...] El mundo óptico, y óptico-táctil, es barrido, limpiado. Si todavía hay ojo, es «el ojo» de un ciclón.”⁵⁶

El registro fotográfico, por lo tanto, se instaura en el proceso creativo del pintor, y específicamente sobre el lienzo, como una de las marcas que a la vez que funciona como un remanso a la fusión entre el sujeto y el objeto de percepción (el *sentir* primero originado en la aprehensión estésica del sujeto en la proyección del film *El acorazado Potemkin*), fragua un espacio de reflexión el cual se sostiene, exclusivamente, sobre un *volver a sentir*: competencia del sujeto-pintor que constituye a partir de una nueva puesta en escena. Si aquello que caracteriza a ese sentir primero es el sentimiento de lo irrepitible y de lo intransferible propio de la *estesis*, el volver a sentir se genera como un simulacro basado en un desplazamiento de posiciones: el sujeto recupera el equilibrio, abandona literalmente al objeto de percepción y se desplaza a una posición distinta a aquella característica del sentir primero ($S \cap O$). Su nueva ubicación —ya en un estado disjunto con respecto al objeto: ($S \cup O$)— le permite proyectar una renovada relación con el objeto de percepción, ya que en este momento del relato, la experiencia *estésica* ha dado lugar a una *experiencia estética*. Este paso de un nivel a otro sólo es posible debido a un acto de reflexión, ya que como una acción de inteligibilidad, la estética hace abstracción del objeto de percepción, retiene las características formales y finalmente intenta hacer de él una experiencia comunicable, trascendental.

⁵⁶ Deleuze. “La travesía de Bacon”, *Francis Bacon. Lógica de la sensación...*, pág. 139.

Estas consideraciones contribuyen a enriquecer la *praxis* del pintor, si por tal concepto entendemos tanto el acto de significar en sí (es decir, constituir una forma a partir de lo informe), como todo aquello que aparece y desaparece en el acto en discurso y lo que se pone en cuestión entre el enunciado y su enunciación. Así, con mayor precisión, estamos frente a una *praxis enunciativa*⁵⁷ que da cuenta de una actividad sincrética que reúne, en un solo movimiento reflexivo, una puesta en cuestión del sí mismo —el modo como el sujeto se siente por dentro— y de lo otro —la actividad artística— como presupuesto del sí mismo. Es así como para esa mirada implícita en el film, la obra de arte, considerada en su aspecto más abarcador, se transforma en la única prueba de conocimiento que puede dar lugar a la formalización de la afección, ya que ahí toma lugar la reelaboración de la *estesis* en términos estetizantes.

Si seguimos el orden cronológico de esta secuencia de fotos fijas (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) se advertirá el notable contraste entre esta rutina de pintura y la rutina inicial de maquillaje facial. La ejecución en acto ya no es lenta, delicada y precisa; el gesto femenino del esteta ha sido quebrantado por una excesiva violencia corporal: una sacudida de los músculos exige de la mano del pintor un manotazo dirigido al bastidor. Y es entonces cuando el lienzo cuestiona nuevamente al pintor. Literalmente, la tela se transforma en un cristal o, mejor aún, en el ojo transparente de un observador quien recibe la acción enérgica del pintor. Este ojo es una sinécdoque de la mirada que emerge a lo largo del curso del relato fílmico y que en esta secuencia pone en evidencia la fragilidad del esteta. El esteta cuya feminidad se ha anulado ante la inclemencia de la fuerza animal del pintor y que con ello expone lo más recóndito de la condición humana del sujeto en su totalidad.

⁵⁷ Fontanille. “La enunciación”, *Semiótica del discurso...*, pp. 234-244.

En tales términos, la rutina de pintura del Bacon del film constituye la prueba más radical de autoconocimiento; prueba que intenta encauzar en un solo impulso las percepciones internas y externas del pintor. Convocada por una sola *praxis*, esta prueba exige del sujeto un juicio de conocimiento en torno a su obra pictórica. Y es entonces cuando el subtítulo del relato filmico se torna revelador: “Estudio para un retrato de Francis Bacon” (*Study for a portrait of Francis Bacon*). El retrato contiene los elementos diferenciales que permiten identificar a un sujeto, mientras que su estudio pone de manifiesto tales rasgos constitutivos dentro de una unidad pictórica. De tal modo que el autorretrato subsume tanto lo uno como lo otro: a la vez que expone los rasgos diferenciales del pintor, utiliza estos mismos rasgos para mostrar la unidad del “pintor en su estudio”. Sabemos que la pintura de Bacon rehusó esta última asociación, pues sus autorretratos se atienen equívocamente a sus características faciales y corporales y se ubican en un espacio distinto al del *atelier*. No obstante, el relato filmico contribuye a una actualización de esta variante en la pintura de Bacon y a partir de los propios autorretratos del pintor empírico se origina esta negociación entre un sentir homoerótico propio del esteta feminizado, cuya condición es la homosexualidad (secuencia de análisis 1), y un sentir estético característico del pintor que intenta crear un estilo definido a partir de su propia experiencia sensible en el mundo de las formas inteligibles. En *El amor es el diablo* dicha negociación toma lugar en el taller de pintura de Francis Bacon.

Las fotos fijas del pintor en su taller constituyen una variante del *tableau vivant*,⁵⁸ escenificaciones teatrales que originalmente representaban cuadros famosos en una puesta

⁵⁸ Cfr. Áurea Ortiz, María Jesús Piqueras. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual...*, pp. 181-187.

en escena con seres vivos. El *tableau vivant* del taller de pintura de Bacon no se basa en algún cuadro del artista, sino en el registro fotográfico que Perry Ogden realizó en el estudio del pintor, situado en la calle Reece Mews número 7, al sur de Kensington, en Londres.⁵⁹ Para nosotros, la reelaboración de estas fotografías en el relato filmico contribuye a crear un sincretismo iconográfico entre los autorretratos en la pintura de Bacon y algunas fotografías de su taller [véase conjunto de imágenes comparativas]; especialmente, una de ellas tomada por Michael Pergolani en 1970, en la cual el pintor aparece sentado en una silla, meditando en el centro del desorden constituido por tubos de óleo, pinceles, brochas, desechos, recortes de periódicos, revistas y libros, telas en preparación y un gran espejo que ocupa el centro en el fondo del taller. Esta fotografía de Pergolani puede ser considerada como el intertexto iconográfico de dos pinturas de Francis Bacon: *Autorretrato (I)*, de 1973 y *Autorretrato (II)*, de 1973. Estos autorretratos cierran un conjunto temático integrado por una serie de trípticos denominados, metafóricamente, *Los trípticos negros*.⁶⁰ De acuerdo con los datos provistos por los historiadores del arte y por la narrativa explícita en los propios cuadros, estos trípticos relatan el suicidio de George Dyer, modelo y amante del pintor. La reelaboración de estas fotografías en el relato que analizamos, por lo tanto, entrecruza la tópica del autorretrato en Bacon, y todo lo que ella contiene,⁶¹ con una sutil reflexión sobre la praxis del pintor

⁵⁹ Véase: *Francis Bacon's Studio at The Hugh Lane*.

⁶⁰ “A finales de los años sesenta, mientras retrataba a sus mejores amigos, Bacon había hecho algunos intentos de pintarse a sí mismo, pero en los primeros años de la década de 1970 se concentró, casi exclusivamente, en los cuadros de Dyer y de sí mismo, captando con habilidad y objetividad impresionantes los efectos de sufrimiento marcados en su rostro. [...] Con este cuadro magnífico y puro [Tríptico *Mayo-Junio*, 1973], Bacon puso fin, pictóricamente hablando, a su luto por Dyer. El amigo desaparecido volvió a aparecer en varias de las obras siguientes, pero más asociado al pasado perdido que como objeto de una elegía directa. Estos cuadros conmemorativos, conocidos generalmente como «los trípticos negros» están considerados dentro de la iconografía de Bacon como el reflejo de un sufrimiento específico.” Michael Peppiatt. *Francis Bacon. Anatomía de un enigma...*, pp. 298 y 300.

⁶¹ El autorretrato, especialmente en el Alto Renacimiento, contribuye a reforzar la idea del artista intelectual sobre el artesano. Concepción que proviene de una larga tradición en los oficios griegos, pues para esta

sobre el lienzo. Tal sincretismo iconográfico en la figura del *pintor en su atelier* expone una dualidad difícil de conciliar, pues dicha figura proyecta una red intertextual de fuentes iconográficas. Ahí se encuentran convocadas tanto las fotografías realizadas en el estudio del pintor como dos pinturas del artista realizadas bajo la tónica del autorretrato. A su vez, estas pinturas constituyen un replanteamiento a la abolición del arte como una *tekhnê*, ya que si bien ellas se distancian de igual modo de la concepción del artista-artesano (como en los casos de Durero, Poussin y Rembrandt), es el tema del autorretrato lo que permite al artista concentrar toda la tensión en la figura del cuerpo del pintor, pues ahí está presente tanto el *Imitatio Christi* de Durero, como las referencias emblemáticas al tema de la pintura misma y la referencia iconográfica al pensador⁶² y al melancólico.⁶³ Y aún más, es la figura del *pintor en su atelier*, en esta secuencia del relato fílmico, aquella que encauza

sociedad lo que nosotros designamos con el nombre de “arte” no tiene en griego un término equivalente. Por tal razón, los pintores y escultores griegos se incluyeron en el ámbito de la *tekhnê*, que originalmente designó a las actividades manuales susceptibles de ser reguladas por normas. Con *tekhnê* se designa, además, el oficio en el doble sentido que tiene el término en castellano: habilidad y profesión. Poseedores de una *tekhnê* eran tanto los navegantes, los carpinteros, como los escultores y los pintores, pues todos ellos trabajaban con las manos. Así, la concepción de *artista* en el mundo griego encontró su equivalente más cercano en el concepto de *artesano* y es precisamente esta calificación aquella que desata una de las comparaciones más discutidas en el terreno de la Estética —el *Ut pictura poesis* o la superioridad de la poesía frente a la pintura— y además la que provoca una renovación en la tónica del autorretrato. Lo que en el *Quattrocento* se puede calificar como un “autorretrato anónimo” dentro de las composiciones de grupo [piénsese en *El tributo* (1424-1428) de Masaccio, *Adoración de los magos* (h. 1475) de Botticelli y *La escuela de Atenas* (1509-1510) de Rafael] se transforma paulatinamente en un protagonismo de la figura del pintor como centro de la escena. De tal manera que lo que antes se consideraba un trabajo propio del artesanado, en el Alto Renacimiento adquiere una expresión soberbia: el trabajo del pintor se equipara con el del Creador y, con mayor decisión, la figura del pintor sale del *atelier* y de todo el contexto artesanal (brochas, tubos de óleo, lienzos...) para ubicarse en una nueva postura que responde a una novedosa concepción del artista y del arte mismo; pues a decir de Kenneth Clark, aunque el autorretrato puede leerse en términos estrictamente psicológicos, en su dimensión textual el autorretrato presenta un problema de «construcción pictórica»: “El pintor ha de inventar una postura que sea a un tiempo natural e imponente, estable y dinámica.” Esta construcción pictórica responde a una decidida abolición de la concepción del arte como una *tekhnê* y encuentra en los autorretratos de Durero (1500), Poussin (1650) y Rembrandt (1661) —por mencionar tres ejemplos representativos— una novedosa asociación simbólica entre la figura del artista y la del pensador o el melancólico: el pintor que se asemeja a Cristo o que, simbólicamente, recurre a la tradición emblemática para aparecer delante de dos círculos que remiten a los fundamentos de la expresión artística.

⁶² Ver, como ejemplo, *El pensador* (1881) de A. Rodin.

⁶³ De acuerdo con los preceptos iconográficos, la *melancolia* “deberá ser pintada como una mujer vieja, sentada en un peñasco y con los codos apoyados sobre las rodillas, sujetando el mentón con ambas manos y poniéndose a su lado un arbolillo enteramente desnudo, despojado de hojas y plantado entre piedras”. Cesare Ripa. *Iconología...*, pág. 65.

hacia una sola dirección la reflexión sobre la pintura y sobre la homosexualidad del sujeto, pues el esteta feminizado que vimos en la rutina inicial de maquillaje facial está también subsumido en esta amplia figura del pintor en su *atelier*.

El pintor en su *atelier* se transforma, por lo tanto, en una *figura del cuerpo*. Sobre esta figura recae el peso de la negociación y renegociación entre las percepciones internas y externas del sujeto y es el *cuerpo que se desplaza*, en esta frontera, el que propone esa figura ambigua del pintor en su *atelier*. El sujeto que se detiene a reflexionar sobre su condición homosexual y también sobre su condición de artista: el sujeto que a partir de su doble condición puede propiciar un juicio estético sobre su obra misma. Tal reformulación de la clásica *tekhnê* corresponde, iconográficamente, a la figura del filósofo y del melancólico, del sujeto que se vuelca sobre sí mismo y que intenta encauzar, en un solo impulso reflexivo, la experiencia sensible hacia los dominios de la inteligibilidad. Y esto sólo es posible en la medida en que esa figura se desplaza hacia el lienzo y, recíprocamente, el lienzo adviene sobre él en el momento de la reflexión. Todo se encuentra concentrado, por lo tanto, en una intensa reflexión sobre la *praxis* del pintor que se encuentra mediada, a su vez, por una mirada que regula el paso de las percepciones internas hacia las percepciones externas del sujeto. Esta *praxis* articula los desplazamientos del pintor al lienzo y del lienzo al pintor y con ello expone la relación rigurosamente estructural entre un sentir homoerótico y un sentir *estésico*. Relación que sostiene el peso aspectual del simulacro (el *volver a sentir* el sentir primero y transferirlo hacia el lienzo) sobre esa mirada que sostiene los diferentes procesos de percepción y a partir de la cual se logra una determinada formalización de la experiencia sensible hacia los dominios de la inteligibilidad. Es decir, la mirada se transforma en condición de posibilidad tanto del paso de la *estesis* a la estética, como de los diversos

juicios estéticos que se concretarán, en el curso del relato filmico, a partir de *formas de la imagen cinematográfica* (capítulo III).

A partir de estas consideraciones sobre la *praxis* del pintor estamos en condiciones de ensayar nuevamente el esquema con el cual venimos trabajando; especialmente, con el fin de presentar, en términos globales, los diversos procesos que dan lugar a la génesis de la mirada. Tal y como lo veremos en el siguiente capítulo, las prácticas de la mirada contribuirán al establecimiento del vínculo entre cine y pintura dentro de los dominios del relato filmico y, con ello, mostrarán con mayor firmeza los procesos de percepción visual, no ya del orden de la *estesis*, sino propiamente de la *estética*. Este esquema, por lo tanto, intenta poner en escena el derrotero de la percepción visual concebido como una totalidad que integra una fase de *aprehensión estética* y su posterior transformación hacia una *comprensión estética* (Fig. 6).

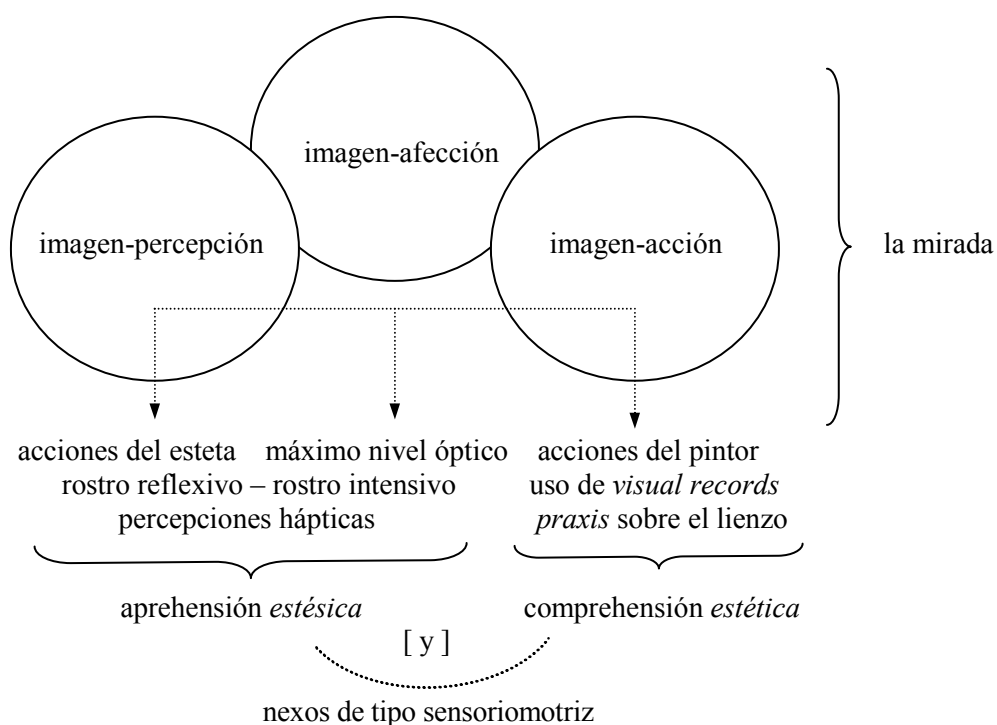


Figura 6. La mirada y el proceso de percepción visual

De la aprehensión a la comprensión, es decir, de la *estesis* a la estética, la generación de la mirada responde a un movimiento marcado por una curvatura el cual debe entenderse como una detención o, mejor aún, como el ocaso a partir del cual se genera la ceguera paulatina del ojo y, paradójicamente, desde donde comienza a surgir otro horizonte visual que funciona como una aduana entre la aprehensión *estésica* y la comprensión *estética*. La elipse, por lo tanto, marca el intervalo en donde lo óptico-visible se anula y, extrañamente, en este mismo intervalo emerge otra posibilidad visual que permitirá al sujeto de la percepción —dentro del orden de lo inteligible— ejercer una acción externa sobre su mundo interno. Esta acción es asumida no ya por el *esteta*, sino por el pintor y, especialmente, a partir de su *praxis* sobre el lienzo.

Esta transformación que tiene como centro de referencia a la mirada no sería posible sin esa curva que tiene como función *reestablecer* la relación entre sus presupuestos a partir de un nexo sensoriomotriz. La elipse equivale entonces a una conjunción “y”, pues ahí se encuentran convocados el ver y el mirar, la estesis y la estética, lo háptico y lo óptico, así como la aprehensión y la comprensión. La mirada, por lo tanto, pertenece a este orden copulativo cuya función radica tanto en exponer relaciones de presuposición mutua, como en negociar las fronteras de percepción del sujeto.

Capítulo III • Segunda articulación de la mirada en el relato fílmico

La práctica simbólica del ojo-cámara

La actividad focal de la cámara

Secuencia de análisis 1: composición / encuadre

Secuencia de análisis 2: luz / iluminación

Formas de la imagen cinematográfica

El estilo y la forma

Secuencia de análisis 3: anamorfosis ópticas

Secuencia de análisis 4: la pintura puesta en cuestión

Resumen

Las cuatro secuencias de fotos fijas que analizaremos en este capítulo poseen un sello distintivo: el abandono del punto de vista de Francis Bacon como actor del relato y la delegación de esta función a un ojo-cámara que observa y evalúa el curso de la narración. Inicialmente, este ojo-cámara propicia en la constitución de la imagen cinematográfica una regulación visual entre recursos técnicos (encuadre, fotografía, iluminación) y mecanismos narrativos —anticipaciones, digresiones, proyecciones simbólicas, transformaciones de estado, entre otros. De ahí que se advierta un sello clásico en el sistema de representación visual. Posteriormente, un tipo de asociación no simbólica entre la forma de la expresión y la forma del contenido señala un análisis de las *formas de la imagen cinematográfica*.

Estas formas son los lugares de convergencia de un ejercicio de evaluación entre el cine y la pintura, el cual, a su vez, se sustenta en un proceso de percepción que integra una fase *estésica* y una fase *estética*. A partir de estas operaciones reguladas por el ojo-cámara, el relato fílmico propone un juicio estético contundente sobre la pintura de Bacon y, de manera elocuente, sobre la *praxis* del pintor. Se logra así la tarea fundamental de la mirada en el film: proponer un perspicaz “estudio para un retrato de Francis Bacon” y con ello erigir un conjunto significativo autónomo, que puede entenderse, a final de cuentas, como el resultado de un riguroso ejercicio de estilo cinematográfico.

LA PRÁCTICA SIMBÓLICA DEL OJO-CÁMARA

La actividad focal de la cámara

Las consideraciones realizadas en la segunda parte de esta investigación nos han ayudado a discernir dos operaciones elementales que la cámara cinematográfica realiza en el curso del relato filmico. A partir de estos procedimientos es posible identificar dos focos perceptivos desde donde se narran, se observan, se evalúan y se manipulan los hechos filmados: 1) el que corresponde a un desplazamiento de la cámara hacia los ojos de Francis Bacon, actor del relato (lo que en lenguaje cinematográfico se denomina *punto de vista subjetivo*) y, 2) diferentes zonas de observación que pueden situar a la cámara en lo enunciado mismo (la historia contada en la cual un *yo* apela a un *tú* a partir de diversas estrategias discursivas), o bien ubicarla en un nivel jerárquicamente más abarcador con respecto a lo enunciado: la *enunciación*, es decir, la instancia implícita presupuesta por todo enunciado.¹ De esta manera la cámara puede generar un proceso de percepción a partir de dos puntos de vista. Con lo que respecta a este tercer capítulo, ahora nos interesa mostrar la contraparte del punto de vista *ocular* expuesto anteriormente. Intentaremos explicar cómo la cámara, en su estatus de *ojo-cámara*, puede generar un punto de vista a partir de un valor no-visible: este aspecto engloba todo aquello que un actor del relato filmico *sabe*, que no se hace visible en el «campo»² cinematográfico y que, no obstante, logra manifestarse sutilmente por las prácticas de observación del ojo-cámara. Siguiendo

¹ Cfr. María Isabel Filinich (1998) *Enunciación*, Buenos Aires: Eudeba.

² El término *campo* es equivalente aproximativo a *plano cinematográfico*, es decir, la unidad mínima de un film que contiene un determinado punto de vista sobre el acontecimiento (*encuadre*) y una cierta duración propuesta por los diversos planos que componen una *escena* y, por consiguiente, por el trabajo de edición y de montaje. Enfatizo también el término *campo* porque en él se hace visible lo que la cámara muestra y lo que al espectador le es permitido ver; esto, en oposición al *fuera de campo*: lo que le está vedado visualmente al espectador, lo que no se ve y en algunos casos no se sabe.

nuevamente la reflexión de François Jost, ahora estamos frente a un punto de vista cognoscitivo que se despliega en el relato filmico por un acto de «focalización».³ De esta manera el trabajo visual del cine se puede explicar a partir de dos registros: puede mostrar lo que el actor del relato filmico ve (punto de vista ocular) y también expresar lo que piensa, sabe y siente (punto de vista focal).

La *focalización* corresponde, por lo tanto, a un fenómeno amplio de alcance intersemiótico, pues ahí se cruzan las relaciones entre registros sonoros (ruidos, banda sonora, *score* musical), verbales (diálogo, voz en *off*) y visuales (*sets*, escenografía, vestuario): “A través de los diferentes subcódigos del plano y del montaje, el ver se deduce de la imagen; el sentimiento puede, en cierta medida, expresarse visualmente: es el deber de la interpretación actoral [...] pero puede precisarse también por el diálogo o por la voz en *off*. El pensamiento interior tiene por soporte privilegiado la banda sonora: puede tratarse de una voz que acompaña a la imagen, pero puede darse, asimismo, la ocurrencia libre de un sonido.”⁴ Para nuestro análisis, el punto de vista focal que propone el ojo-cámara es un elemento de radical importancia pues en él se pone el acento en todo aquello que el actor del relato filmico no alcanza a ver (pues su ubicación se circunscribe en los límites del enunciado) y que por lo mismo *hacer ver* desde otro foco perceptivo y desde otras condiciones que no se restringen exclusivamente a los valores de la visibilidad. Lo focal puede desenfocar a lo visto a partir de un fuera de foco, y también puede enfocar y perfeccionar la captación visible en sí. Esta “mejora” de la captación debe entenderse como una aprehensión más amplia del objeto de percepción: lo ocular sólo permite una fusión inmediata entre el sujeto y el objeto y en tales términos sólo incide como un proceso

³ *El ojo-cámara. Entre film y novela...*, pág. 37.

⁴ *Ibíd.*, pág. 96.

afectivo de la dimensión sensible; en cambio, lo focal permite un reajuste entre el sujeto y el objeto pues ahí se pone en juego una reelaboración inteligible que incide tanto en el sentir, como en el percibir y en el saber.⁵ La focalización de la cámara, por consiguiente, es uno de los recursos más significativos de los que se vale la mirada en el film para exponer la complejidad de un proceso de percepción que no se limita, exclusivamente, a las lógicas de la visibilidad.

En el segundo capítulo de esta investigación intentamos manifestar cómo la cámara, al situarse *en* los ojos del Bacon del film, es capaz de dar cuenta de la generación de una mirada abarcadora y transformadora, dado que ahí se encuentra contenido un complejo recorrido que integra —a partir de la doble condición del sujeto: esteta y pintor— diversos estadios sensibles o afectivos que se transforman, finalmente, en un gran acto inteligible: el ejercicio de pintura en el espacio físico del *atelier*. Sin embargo, esta mirada, enraizada en la actividad ocular de Bacon, reserva otro gran momento de transformación en donde se concreta, de manera contundente, el pasaje de la *estesis* a la estética. Este momento de transformación es distintivo por el abandono del punto de vista de Bacon y por la delegación de esta función a un ojo-cámara que observa el curso de la narración. Por lo tanto, a partir de lo ocular y de lo focal podemos señalar una notable diferencia en el proceso generativo de percepción que tiene lugar en el relato filmico que analizamos, y es a partir de esta misma diferencia que proponemos el deslinde entre los dos últimos capítulos que conforman esta

⁵ En semiótica, la diferencia entre lo ocular y lo focal es bastante semejante a la oposición que Fontanille propone entre *la mira* (“padecer la intensidad del fenómeno”) que correspondería, *grosso modo*, a una ocularización, y *la captación* (“los distintos modos de aprehensión que hacen del fenómeno un acto inteligible”) que se homologaría, a su vez, con la focalización. Tanto la mira como la captación son concebidas como instancias de regulación en la generación de un punto de vista. *Cfr.* Jacques Fontanille. “La presencia, la mira, la captación“, *Semiótica del discurso...*, pág. 37

tesis. En la segunda parte, la actividad ocular de Bacon fue el elemento distintivo para indicar la primera fase de un proceso generativo de percepción visual; proceso que corresponde, en términos nuestros, a una *estesis* o a una relación intersubjetiva entre las dos instancias de percepción (S y O). Ahora bien, la segunda fase de este mismo proceso generativo de percepción se desplaza de los ojos de Bacon (de una actividad visible / ocular) y se sitúa en el ojo-cámara para proyectar así una actividad focal. Aquí podemos reconocer una *separación* paulatina entre la cámara y el actor que produce un efecto de doble observación; como explica Deleuze: "...la cámara no ofrece simplemente la visión del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja."⁶ Para el caso que nos ocupa, podemos acotar que la cámara cinematográfica asume un rol diferente al puramente técnico; ella se transforma en una *instancia de observación* que se da a la tarea de mostrar, con mayor decisión, todo lo que los ojos de Bacon sugirieron anteriormente: 1) el paso de una *estesis* a una estética y, 2) la práctica discursiva que hace coincidir al cine con la pintura a través del lenguaje cinematográfico. De esta manera, tanto la actividad ocular del Bacon del film como la actividad focal del ojo-cámara encontrarían un único lugar de convergencia en el curso del relato a través de la mirada. En el marco de una teoría interesada por la aprehensión de la significación en los textos visuales (teoría del arte, semiótica visual, teoría cinematográfica, etc.) la mirada sería entonces la gran matriz perceptual, pues ahí se encuentran contenidas fronteras de percepción (visibles, táctiles, sonoras, efectos de sinestesia, etc.) y relaciones de presuposición mutua rigurosamente estructurales [*Cfr.* Fig. 6 en el segundo capítulo].

⁶ Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I...*, pág. 113.

En este momento nuestro objetivo será mostrar cómo, en cuatro nuevas secuencias de análisis del relato fílmico,⁷ la actividad focal del ojo-cámara opera incesantemente a la luz de esta mirada y juntas contribuyen a la manifestación de un juicio estético sobre la pintura de Bacon, sobre su técnica pictórica y, de modo elocuente, sobre la *praxis* del pintor; en suma, sobre el conjunto significativo “obra-pintor”. Así, la tarea fundamental de la mirada en *El amor es el diablo* se consolidaría como un trabajo de metalenguaje, pues a la vez que proyecta un particular “estudio para un retrato de Francis Bacon” desde los dominios del lenguaje cinematográfico, pone en crisis a este mismo lenguaje debido a una singular confluencia con el lenguaje pictórico. Para nosotros, esta práctica intertextual entre cine y pintura crea las condiciones elementales para hablar de un ejercicio de estilo cinematográfico. Estilo que inicialmente opera bajo los valores de un clasicismo visual y que posteriormente se dirige hacia un replanteamiento del canon clásico⁸ a través de un trabajo sobre las formas de la imagen cinematográfica, el cual remite a un tipo de montaje dialéctico basado en oposiciones entre un régimen clásico y un régimen amorfo de representación visual. Es así como se advertirá, a final de cuentas, que la mirada en el film trabaja a la *maniera* clásica, es decir, bajo la égida de un manierismo.

⁷ Estas secuencias de análisis están conformadas por grupos de fotos fijas que ya no responden al mismo objetivo de aquel que encauzó la segunda parte de la investigación. En las secuencias anteriores nuestro interés consistió en mostrar unidades complejas de acción, inscritas en el curso de una escena o plano-secuencia. En las secuencias elegidas para esta parte del trabajo, la agrupación de las secuencias de análisis ya no responde a una estricta determinación narratológica: se trata de fotos fijas tomadas de diversas escenas o planos-secuencias y puestas en relación por su *proximidad estilística*. Esto debido al interés por mostrar cómo estas mismas imágenes son el resultado de un ejercicio de estilo cinematográfico tramado por el ojo-cámara.

⁸ Lo *clásico* o el *clasicismo visual* se entiende aquí, con Wölfflin, como una animación regular y proporcionada en las formas de la expresión del arte en general. Además de sus cinco categorías fundamentales (lineal, superficial, forma cerrada, pluralidad y claridad), baso mis consideraciones sobre el canon clásico en la exposición que este mismo autor realizó en su libro: *Renacimiento y barroco* (1968).

Secuencia de análisis 1: composición / encuadre

La primera actividad creativa del ojo-cámara consiste en situarse en una coordenada espacial y desde ahí proyectar una mínima organización del espacio observado. Esta primera tarea, de corte técnico y elemental, puede entenderse como un trabajo rudimentario de *composición*, es decir, el modo como la cámara dispone el fragmento observado que más tarde, y por la intervención de diversos procesos técnicos como la edición y el montaje, se transformará finalmente en la imagen cinematográfica. Una consecuencia de esta primera elección de la cámara (“situarse en una coordenada espacial”) consiste en marcar una cierta distancia entre la cámara y el objetivo de ésta (ya sea un actor o un objeto): se trata entonces de una actividad *deíctica*, pues la posición de la cámara señala, con claridad, un *aquí* y un *allá*, un *yo* y un *tú*. Junto a esta deixis, la distancia marcada entre la cámara y el objetivo propone diferentes tamaños de plano, es decir, dimensiones que la cámara produce al acercarse más a su objetivo (*primer plano, primerísimo plano...*), o al alejarse de él (*plano general, plano americano...*). Tanto la deixis como la toma de distancia de la cámara en la coordenada espacial, son dos actividades que se encuentran englobadas en una función más abarcadora que justifica, con claridad, la denominación de *ojo-cámara*: si la cámara cinematográfica se asemeja a un ojo, es porque en términos estrictos a la cámara se le atribuyen dos funciones visuales, la de *ocularizar* y la de *focalizar*. Si la primera implica una adhesión entre el sujeto y el objeto de percepción, la segunda actividad, en cambio, permite un reajuste llevado a cabo por el sujeto: una selección, un recorte y una optimización visual de ese mismo objeto. El ojo, digámoslo así, también permite un distanciamiento que *cuadra* las cosas de modo distinto y que, como ya lo hemos dicho, trabaja a la luz de una mirada que perfecciona la captación de su objeto de percepción.

La función más abarcadora del ojo-cámara consiste, por lo tanto, en una actividad focal que tiende hacia dos polos aparentemente opuestos: *encuadrar* o *desencuadrar* al objeto percibido. Tanto el encuadre como el desencuadre formarían parte de lo que nosotros denominamos una *función general de cuadro* que tiene como objetivo marcar los límites del *cuadro* o plano cinematográfico: deslindar lo que entra al campo visual y marcar con ello también el fuera de campo. La función de cuadro generada por el ojo-cámara proviene de una diferenciación entre el marco pictórico en general y el marco filmico;⁹ el marco pictórico entendido como lo que contiene, limita el campo visible y reenvía la mirada al centro del cuadro (función centrípeta). El marco filmico, a su vez, como el «operador» que hace ver “más allá” del campo (el *fuera de campo*) y que por ello mismo incide sobre el punto de vista focal que corresponde a la dimensión cognoscitiva del relato filmico (función centrífuga). Para Jacques Aumont, el marco filmico debiera denominarse, con mayor precisión, *marco-ventana*: tras la ventana hay algo que se ve, pero también algo que no se alcanza a ver; “apertura a la vista y a lo imaginario.”¹⁰

La función de cuadro, por lo tanto, trabaja a partir de las operaciones del marco-ventana, de su movilidad potencial que puede tender hacia el *encuadre* (el centro del cuadro) o hacia el *desencuadre*, es decir, apuntar a las zonas marginales del marco-ventana. El cuadro sería el deslizamiento del ojo-cámara por la ventana que hace aparecer un campo visible, un cuadro cinematográfico que reúne tanto lo que está *encuadrado* como lo que aparece *desencuadrado* [Fig. 1].

⁹ André Bazin. “Pintura y cine”, *¿Qué es el cine?...*, pp. 268-273.

¹⁰ Jacques Aumont. “De un marco al otro: el borde y la distancia”, *El ojo interminable. Cine y pintura...*, pág. 84.

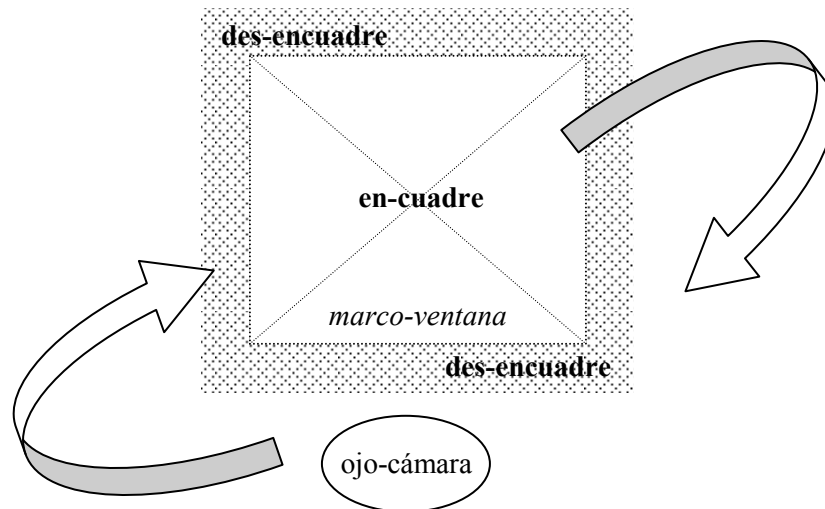


Figura 1. Función general de cuadro

A partir de estas consideraciones se explica que la función de cuadro, generada por el ojo-cámara, tiene por objetivo “dar forma” al cuadro: cuadrarlo, componerlo, proyectarlo. Y es a través de esta forma acabada de *imagen cinematográfica*, como la función de cuadro trasluce también un “punto de vista”: un *aspecto* del devenir del proceso mismo a partir del cual la imagen cinematográfica se constituyó formalmente. El aspecto es, como se entiende desde la lingüística, un punto de vista sobre la acción: una categoría gramatical que expresa el desarrollo interno de la acción verbal según se la conciba como una extensión de tiempo que el verbo ocupa (aspecto puntual / aspecto durativo), por el modo como se muestra la acción ante la conciencia (aspecto de lo realizado y de lo irrealizado) o por la focalización de la acción en algún momento de su devenir (aspecto incoativo = en su inicio / aspecto terminativo = en su fin). El punto de vista que el aspecto arroja sobre una acción o sobre el discurso en su totalidad está engarzado en una mirada que, precisamente, *aspectualiza* las acciones. Etimológicamente, el aspecto (participio pasado del verbo latino *aspicere, adspicere*) significa mirar, lanzar la mirada hacia o sobre,

contemplar; examinar, considerar, percibir, estar orientado hacia.¹¹ El aspecto es el resultado de una estrecha relación de la mirada con el objeto; es la observación que se “arroja hacia” y de la cual depende una instancia de observación que podemos definir como un *observador* que proyecta un punto de vista sobre el proceso y con ello contribuye a lo que anteriormente definimos como un doble hacer semiótico: un hacer operatorio primario (hacer-ser) y un hacer manipuladorio (hacer-hacer) que incide sobre las dimensiones pragmática y cognoscitiva del relato. El observador, tal y como se lo concibe desde la teoría semiótica, aparece en el discurso como una instancia de observación que posee la capacidad de transformar las acciones realizadas por un sujeto en un *proceso*;¹² hacer ver al proceso como una marcha, un desarrollo y de esta manera descomponerlo en fases susceptibles de ser focalizadas en algún momento de su devenir.

La reflexión sobre el cuadro, el aspecto y el observador pueden arrojar datos interesantes sobre el primer grupo de fotos fijas que componen la primera secuencia de análisis (fotos fijas 1, 2 y 3). Las tres imágenes se cuadran de una manera singular: los elementos de escenografía y de decorado (tina de baño, cama, accesorios de higiene, etc.) entran perfectamente en el cuadro, es decir, estamos frente a un trabajo clásico de *encuadre* en el que ningún elemento escapa del marco-ventana. Sin embargo, las imágenes 1 y 2 se encuentran descentradas de su objetivo inmediato: el centro ha sido desplazado, los actores se han corrido al lateral extremo. Queda, por lo tanto, un vacío en el centro del cuadro que produce la experiencia del vacío por la distancia con que se observan los hechos filmados. El ojo-cámara cumple su primera actividad deíctica: marca un *aquí* y un

¹¹ Guido Gómez de Silva. *Breve diccionario etimológico de la lengua española...*, pág. 87.

¹² Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, pág. 42 (entrada: *aspectualización*).

allá, delimita sus fronteras de observación y se aleja notablemente de su objeto de observación. El ojo-cámara comienza a desdoblarse en distintas instancias de observación que cumplen una tarea en específico con respecto a los hechos filmados. Por principio, el ojo-cámara, concebido como un observador abstracto, asume el papel de un *espectador* y de un *relator*. De acuerdo con Fontanille,¹³ el espectador debe entenderse como un observador virtual que puede identificarse en el discurso, aunque no participe de los hechos; sin embargo, este mismo espectador puede transformarse en relator cuando esté dotado de un rol verbal. En este conjunto de fotos fijas, el ojo-cámara asume un rol verbal en la medida en que narra en imagen un distanciamiento espacial con respecto a su objetivo visual. Para ello, este relator toma distancia gracias a un ángulo de toma particular. El ángulo de encuadre elegido es una *picada*, convencionalmente asociado con un efecto de empequeñecimiento del actor observado,¹⁴ pero que en este caso se asocia con otro efecto de sentido que surge por una estrategia narrativa del ojo-cámara. El ángulo de encuadre adoptado por el ojo-cámara se basa en un tipo de aspectualización espacial¹⁵ que instala a la *distancia* como el lugar de confrontación o de puesta en cuestión entre el observador y los hechos filmados y, por consecuencia, entre los dos actores involucrados en una relación amorosa. Hay aquí un indicio de que el ojo-cámara, en su rol de relator y de testigo de los hechos, asume una posición crítica; como si el ejercicio de distanciamiento contribuyera a hacer emerger una lectura particular de la relación afectiva entre los dos amantes: Francis Bacon y George Dyer.

¹³ Jacques Fontanille. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*..., pág. 48.

¹⁴ Marcel Martin. "Los ángulos de toma", *El lenguaje del cine*..., pág. 47.

¹⁵ María Isabel Filinich. "Aspectualización y descripción", *Tópicos del Seminario*, 3 (*Aspectualidad y modalidades*); pág. 142.

De acuerdo con lo narrado en el relato filmico, la relación entre Bacon y Dyer se basa en una dependencia mutua: sexual y profesional en el caso del pintor; paternal y amorosa en el caso de Dyer. Esta dependencia los conduce a establecer contratos de diversa índole (profesionales, afectivos, sexuales, monetarios...) que se van renovando en la medida en que la destrucción se va perfilando en la misma relación. Llegados a un momento climático de ésta, al que le cuesta más trabajo evadir esta destrucción es a Dyer, quien paulatinamente comienza una autodestrucción con el propósito de reestructurar su relación afectiva con Bacon. Dyer oscila así entre una dependencia de cercanía física y emocional para con el amante y, paradójicamente, sus mismos actos destructivos hacen que el pintor lo rechace, produciendo una separación más radical. Pero los dos, a final de cuentas, se destruyen de distintas maneras en la red de la cercanía y de la distancia; en la trama de la dependencia y de la emancipación. Estas fotos fijas, por su parte, se refieren a una distancia espacial que se establece, precisamente, como una *toma de distancia* ante esa otra distancia característica de la dependencia entre Bacon y Dyer.

En su rol de testigo participante de los hechos filmados, el ojo-cámara toma distancia de los actores y tiende sobre ellos un lazo de observación: la cámara se aleja de tal modo que su toma de distancia puede ser interpretada con relación a los hechos filmados. Por principio, con ayuda de un *travelling*, el ojo-cámara comienza a tomar distancia paulatinamente de Bacon hasta llegar a una «bonne distance» (foto fija 1); esto hace que a la acción se la muestre en su duratividad, específicamente como un *rallentando*, una pausa en la velocidad discursiva que se detiene a observar, desde una posición superior, al amante que se lamenta y que esconde su rostro bajo una almohada. En términos narrativos, la imagen está extraída de una secuencia posterior al suicidio de

George Dyer y por lo tanto corresponde al duelo de Bacon. En términos visuales, este distanciamiento espacial del ojo-cámara contribuye a la creación de una zona crítica de observación: es como si desde ese punto espacial donde se sitúa la cámara (en el extremo superior) se enjuiciara a la figura de Bacon, de quien únicamente se observa su cabeza hundida en una almohada. El observador vierte sobre lo observado una mirada que congela, que detiene, que pausa la velocidad y el ritmo de los hechos filmados. Esta labor de aspectualización en la imagen cinematográfica se refuerza por tres registros: uno visual (la imagen se observa a través de un efecto de *barrido*), uno sonoro (debido a la intervención de una pieza de música atonal de Ryuichi Sakamoto)¹⁶ y un registro verbal (el diálogo en *voz en off* del Bacon del film).

La toma de distancia del observador en estas fotos fijas arroja luz sobre otro aspecto revelador en la composición de los cuadros. Tal y como dijimos anteriormente, el cuadro cinematográfico *cuadra* con todos los elementos (foto fija 3); no obstante, en algunas ocasiones el cuadro se encuentra *descentrado* precisamente por la mirada que el observador arroja sobre la composición del cuadro. El espectador que marca con su distanciamiento un aquí y un allá, delimita con ello un efecto de centrado y de descentrado de la mirada. Su punto de vista lo lanza, paradójicamente, hacia un centro del cuadro que no se corresponde geoméricamente con algún punto de fuga; o, más bien, el punto de fuga desemboca en un vacío: en la foto fija 1 se trata de las cobijas que cubren el colchón donde se encuentra sentado Bacon, y en la foto 2 el centro lo ocupa la duela de madera del piso del baño. En cambio, Bacon y Dyer son situados en un extremo del cuadro aunque

¹⁶ Se trata del track titulado "Lock", incluido en el soundtrack de *Love is the devil*. Música compuesta, ejecutada y producida por Ryuichi Sakamoto. Emi Virgin Music, 1998.

ellos constituyan, canónicamente (fotos fijas 3, 4, y 5), el centro de la composición. Así, tanto la distancia propuesta por el observador, como la descentralización óptica en el cuadro contribuyen a la manifestación de un efecto de *marginalidad* originado por la propia mirada que aspectualiza los hechos filmados. Se trata de una mirada que, propuesta por el observador como resultado del ejercicio de buena distancia, comienza a forjar un contundente juicio estético que se irá matizando en las siguientes secuencias de análisis.

Las fotos fijas 3, 4, 5 y 6 contribuyen, cada una a su manera, a reforzar paradójicamente la fuerza del centro en el cuadro. Con esto quiero indicar, precisamente, el primer rasgo que hace que este film pueda calificarse de “clásico”. Para Aumont, el cine clásico hollywoodense (aquél que se produce entre 1930 y 1950, aproximadamente) se basa en un principio muy antiguo: el del *centrado* que, a su vez, se retoma de la técnica pictórica homónima la cual consiste en hacer del centro del cuadro un *centro de simetría*.¹⁷ El centro remite entonces a una construcción geométrica que, a decir de Erwin Panofsky, se construye como una “intersección plana de la pirámide visual que se forma por el hecho de considerar el centro visual como un punto, punto que conecto con los diferentes y característicos puntos de la forma espacial que quiero obtener.”¹⁸ El problema del centro es, por lo tanto, el problema de la *perspectiva central* o clásica: crear un solo punto de fuga en el centro de la composición hacia el cual converjan las líneas del horizonte. Se crea así, con la recurrencia de diversas leyes matemáticas, el efecto de volumen de espacio determinado en una superficie bidimensional.

¹⁷ Jacques Aumont. *El ojo interminable...*, pág. 92.

¹⁸ Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica...*, pág. 12.

El efecto de centrado en las imágenes cinematográficas que analizamos, propuesto por la función general de cuadro, recurre a dos variantes. En el primer caso (fotos fijas 4 y 5), la concepción del cuadro se basa en un conjunto preciso: el centro y el efecto de volumen propuesto por la perspectiva central remiten a una construcción de *sobreenmarcado*, es decir, la presencia de un marco sobre el otro, o de un marco-ventana sobre otro marco-ventana. Este recurso de encajaduras de cuadros —usado por cineastas tan diferentes entre sí como Orson Welles, Fritz Lang y, recientemente, por Ken Loach— tiene una doble función en la constitución del relato: separar las partes del conjunto o del sistema cerrado y describir con mayor detalle cuadro por cuadro, y también hacer converger los diversos cuadros bajo un solo punto de vista: el punto de vista del *distanciamiento*. Nuevamente, el ojo-cámara se aleja de los amantes, se desplaza a una cierta distancia y su acto de observación dota de un determinado volumen a las figuras: las hace-ver más pequeñas, enclaustradas en un simetrismo geométrico o sobreenmarcadas por una ventana que permite “mirar a través” (*ítem perspectiva*) de ella; se trata literalmente de un ejercicio de perspectiva (foto fija 4). Y si la perspectiva se basa en una constante abstracción, la mirada que el observador arroja sobre estas imágenes logra *abstraer* (retener los elementos mínimos) la constante lucha entre los amantes (el relato filmico alude a esta lucha con el *leitmotiv* de la pela en un colchón entre dos hombres) y muestra únicamente un sutil espesor que, como el vapor en el que se encuentra Dyer (foto fija 5), difumina las fronteras entre un marco y el otro. Los valores propuestos por la práctica de sobreenmarcadura también son susceptibles de quebrantarse fácilmente o de generar una determinada movilidad en la relación geométrica entre el primer plano (el primer marco-ventana) y el segundo plano (el segundo marco-ventana).

La segunda variante del efecto de centrado se basa en un recurso típicamente perspectivo: la confluencia matemática de múltiples líneas ortogonales hacia un solo punto de fuga central (foto fija 6). La fuerza del centro reposa sobre ese punto infinitamente lejano con respecto a todas las líneas que constituyen el barandal y los escalones de una escalera sobre la cual Dyer desciende (Fig. 2). Este descenso sin fin, esta imagen simbólica de la escalera de caracol, produce un efecto característico del sobre-enmarcado: el del «abismamiento visual».¹⁹ Se trata de un encuadre geométrico, dado que el centro ocupa el lugar primordial como punto de convergencia, pero se trata también de un encuadre saturado que tiende hacia la «rarefacción». Por este efecto, Deleuze explica los encuadres en los que se pone todo el acento sobre un solo objeto, o cuando el conjunto aparece desprovisto de ciertos subconjuntos: “el máximo de rarefacción parece alcanzado con el conjunto vacío, cuando la pantalla se pone toda negra o toda blanca.”²⁰ Si bien esta imagen de la escalera de caracol tiende hacia la saturación de elementos orientados desde una concepción clásica de efecto perspectivo, la mirada implícita del observador arroja sobre ella la experiencia del abismamiento, de la caída en abismo o, mejor aún, de la nulidad total: ese punto más bajo que se intenta alcanzar a través del descenso estrepitoso de Dyer no constituye más que una ilusión óptica, un efecto de perspectiva: un centro imaginario construido sobre una lógica geométrica basada en una intersección lineal.

La función general de cuadro nos conduce a una primera articulación del proceso de montaje de las imágenes cinematográficas: la concepción cuantitativa de cuadros que oscilan entre una saturación de elementos y una abolición de éstos y su posterior

¹⁹ Jacques Aumont. *El ojo interminable...*, pág. 94.

²⁰ Gilles Deleuze. “Cuadro y plano. Encuadre y guión técnico”, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I...*, pág. 28.

determinación cualitativa con respecto al tipo de relación que se establece entre el objeto y el límite. Tal y como hemos visto, el encuadre está orientado hacia un límite cerrado que se establece por la existencia previa del cuerpo o del objeto, es decir, el cuadro se ciñe en relación a las coordenadas del objeto. Tal tipo de encuadre es definido por Deleuze como *geométrico* y, como lo veremos más adelante, es susceptible de transformarse a partir de variables dinámicas.

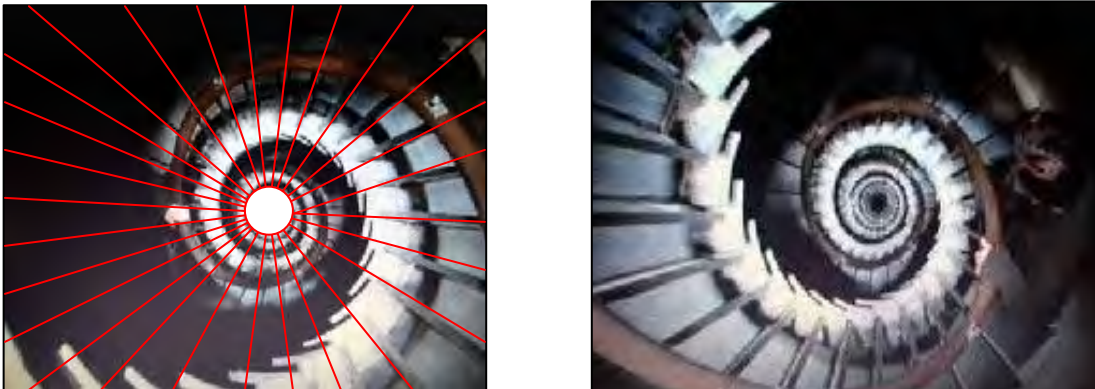


Figura 2. Trazado de perspectiva central en la escalera de caracol (convergencia hacia un solo punto de fuga)

Secuencia de análisis 2: luz / iluminación

El segundo rasgo clásico que destaca en la constitución del relato filmico corresponde a un cuidadoso trabajo sobre la incidencia de la luz en el cuadro. Este trabajo se basa en una distinción que propone el lenguaje cinematográfico²¹ entre la *luz*, concebida como un recurso o una fuente natural la cual se presenta en escenarios naturales, y la *iluminación*, un tipo de luz construida en el *set* o estudio para manifestar determinados efectos ópticos sobre el cuadro. De la luz a la iluminación, el lenguaje cinematográfico ha desarrollado dos estéticas visuales que tienden hacia valores lumínicos distintos; por un lado, un cine que hace de la luz un elemento dramático, elocuente en su expresión visual (la fuente histórica es el cine expresionista alemán) y, por otro, un cine que rehuye lo más posible de los efectos lumínicos contruidos y que fundamenta su trabajo visual con los aportes de la luz natural (la fuente histórica es el cine de la nueva ola francesa). Luz e iluminación constituyen dos maneras de hacer cine, dos concepciones del mundo de la luz y de la visibilidad; concepciones que se basan en diferentes funciones de la luz en el cuadro. Para Aumont, por ejemplo, el mundo de la luz en el cine posee tres grandes funciones: 1) una *función simbólica*: asocia la presencia de la luz en la imagen a un sentido, es decir, la luz ayuda a manifestar una dirección del sentido que se manifestará como un conjunto significativo; 2) una *función dramática*, vinculada con la organización y manifestación de un espacio escénico (se incluye aquí el efecto que la luz produce sobre los actores del relato) y, 3) una *función atmosférica*, la cual puede entenderse como una debilitación simbólica, que ya no responde a un sentido rigurosamente estructurado y sin embargo expone las condiciones necesarias para la recurrencia de una atmósfera visual.²²

²¹ Cfr. Jacques Loiseleux. *La lumière en cinéma*.

²² Jacques Aumont. *El ojo interminable...*, pp. 132-136.

La concepción de la luz y sus diferentes funciones en el cuadro cinematográfico han servido como referencia para esbozar una tipología elemental de la luz en el cine.²³ La *luz clásica* corresponde a un tipo de cine interesado por organizar las iluminaciones y hacer que ellas converjan hacia el sentido deseado; la *luz moderna*, por su parte, se liga con un cine que intenta neutralizar hasta donde sea posible la significación de las iluminaciones, es decir, mostrar a la luz en términos naturales: “la luz se resiste a la dramatización o a la metaforización, a la subjetivización o psicologización.”²⁴ El cine clásico, en cambio, trabaja incesantemente sobre los efectos visuales que una iluminación puede aportar en el sentido del film: en este cine hay una tendencia a organizar, disponer y jerarquizar la luz en el cuadro; dotar de mayor expresividad al género cinematográfico.²⁵ Este cine trabaja exclusivamente en interiores contruidos: se aleja de la luz natural, diversa y ambigua, para centrarse en una difícil tarea: «faire la lumière», dicen los fotógrafos de cine francés,²⁶ y con ello remarcan tareas específicas como la elección del tipo de luz, la coloración, la dirección y la degradación en el cuadro. *Hacer la luz* consiste dar una dirección específica al fenómeno físico, hacer de la luz un código visual regulado en el espacio del estudio de grabación.

Así puede afirmarse que el cine clásico está profundamente ligado a una luz codificada que obedece a un principio según el cual todo haz de luz, por mínimo que éste sea, contribuye a la confirmación de un sentido unívoco basado en tres grandes efectos: la «dramatización» (una confirmación de la atmósfera en el relato), la «jerarquización» de

²³ Fabrice Revault D’Allonnes. *La luz en el cine*.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 12.

²⁵ El *thriller* trabaja con ataques directos de luz; el melodrama, en cambio, con efectos lumínicos más discretos.

²⁶ Loiseleux. *La lumière en cinéma...*, pág. 7.

los actores en el plano y la «legibilidad» de estos efectos en el cuadro.²⁷ Aunque históricamente el cine clásico de Hollywood (de los años 30 a los años 50) explotó profusamente este triple imperativo lumínico (dramatización, jerarquización y legibilidad) en la obra de cineastas como Sternberg, Huston o Manckiewicz, el uso de la luz clásica puede encontrarse en prácticas cinematográficas contemporáneas que explotan, con mayor decisión, el vínculo implícito entre cine y pintura que este tipo de luz pone en escena. Éste es el caso del film que analizamos en este trabajo: *El amor es el diablo*.

La primera indicación lumínica clásica en la composición consiste en la óptica geométrica que hace de la luz un elemento generador de simetrías. Esta tendencia, explotada en el cine expresionista alemán, utiliza a la luz para partir el centro del cuadro, con el fin de crear zonas alternativas del marco-ventana o para indicar la relación del todo con las partes. En el cine expresionista alemán, especialmente, las figuras piramidales o triangulares funcionan como elementos de variación dinámica del cuadro que pueden llegar, incluso, a la deformación visual: ángulos sesgados en picada, líneas diagonales y contradiagonales que producen un efecto óptico vertiginoso. También es posible, por el contrario, que la recurrencia a figuras geométricas en la composición del cuadro, vía recurso lumínico, produzca efectos de armonía visual y concrete aún más una composición clásica del cuadro. Así se explica, en primer lugar, el trabajo del observador sobre las imágenes del film *El amor es el diablo* (Imágenes 1 y 2).

²⁷ Revault D'Allonnes. *La luz en el cine...*, pág. 54.



Imagen 1. Simetría óptica a partir de una fuente de luz



Imagen 2. Trazo de figura geométrica a partir de un efecto lumínico

Con ayuda de la iluminación en el cuadro, el observador propuesto por el ojo-cámara cumple una primera tarea: instalar un sistema figurativo de representación visual, basado en la constitución de imágenes cinematográficas geoméricamente armónicas. Esta armonía visual tiende a regular los recursos técnicos (en este caso, todo aquello referido al mundo de la luz) y los mecanismos narrativos que estructuran determinados pasajes del relato filmico. En primera instancia, la mirada que arroja el observador sobre la imagen cinematográfica participa de un principio fundamental de la luz: el *contraste*. En el cine, el contraste surge principalmente por la relación entre la iluminación hacia uno de los actores (cuerpos, rostros o detalles) y la iluminación que surge del fondo (los decorados) y que propicia un efecto espacial de volumen: “desde el punto de vista clásico, el contraste se refiere a la relación entre la luz principal y la luz ambiental.”²⁸ Veamos la imagen 3, donde una luz principal ilumina la espalda de Bacon y una luz ambiental —cuyo foco radica en una lámpara empotrada a la pared— ilumina una zona restringida del decorado (la pared) y oscurece así el resto del fondo (Imagen y Fig. 3).

²⁸ *Ibíd.*, pág. 24.



Imagen 3. Contraste lumínico

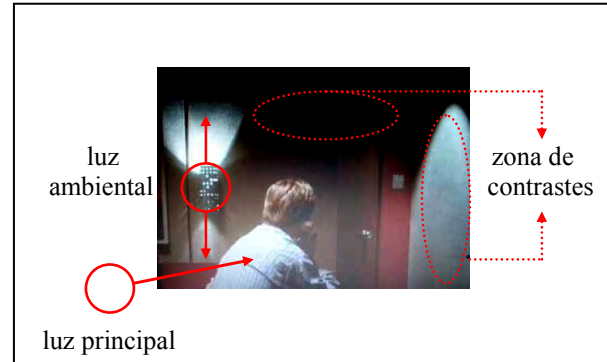


Figura. 3. Ubicación de luces y de zonas de contraste

Una variante clásica del contraste, llevada a sus máximas consecuencias lumínicas, lo constituye la *iluminación en tres puntos* que ejemplifica los tres grandes efectos de la luz clásica: dramatización, jerarquización y legibilidad de estos efectos sobre el cuadro. La iluminación en tres puntos se basa en un efecto volumétrico constituido a partir de la relación entre tres tipos de luz: 1) un ataque marcado de una fuente de luz, 2) una luz ambiental frontal, situada detrás de la cámara, que compensa los contrastes, despeja las sombras y hace más legible el fondo y, finalmente, 3) una luz posterior o contraluz que le confiere relieve a la escena y a los actores: delimita la figura corporal o los contornos de los objetos. La imagen 4 expone claramente un trabajo de iluminación en tres puntos; propongo leer esta imagen con ayuda del esquema planteado por Revault D'Allonnes y a partir de ello destacar las variantes de la iluminación en el cuadro.



Imagen 4. Iluminación en tres puntos

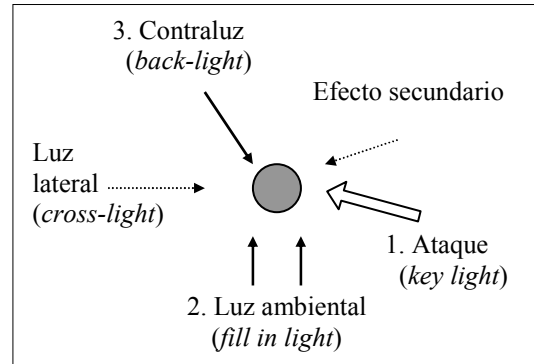
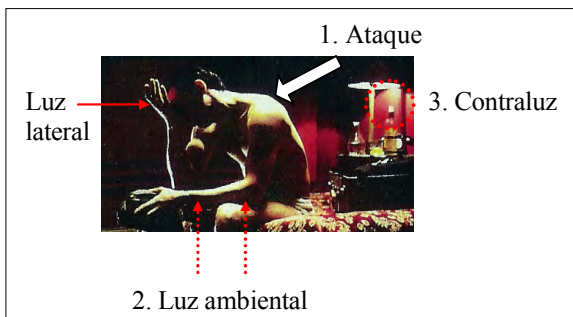


Figura 4. Esquema de iluminación en tres puntos



Nota: En esta foto fija el ataque marcado de la luz *dramatiza* la postura de George Dyer. La contraluz *jerarquiza* los diferentes planos y destaca a Dyer del fondo y, finalmente, la luz ambiental garantiza la *legibilidad* del cuadro, pues ella se encarga de compensar los contrastes y de destacar el contorno del cuerpo de Dyer; esta función la realiza junto con la luz lateral. Así se dice que este tipo de luz “esculpe” la figura del actor: le otorga un relieve.

Tal y como se ha señalado con anterioridad, hasta este momento la tarea del observador consiste en instaurar un sistema figurativo de representación visual, basado en la constitución de imágenes cinematográficas geométricamente armónicas: ya sea por el encuadre, el centrado, o por los valores lumínicos configurados sobre el cuadro. De este modo, la imagen cinematográfica contiene una cuidadosa elaboración que hace patente una homogeneidad entre las formas del plano de la expresión y del plano del contenido. Esto quiere decir que los recursos característicos de la expresión (luz, iluminación, perspectiva, color, etc.) constituyen la vía de manifestación visual de determinados contenidos semánticos con los cuales mantienen una estrecha dependencia generada a partir de una línea en común: *lo clásico*. Para expresar visualmente una recaída en el estado de ánimo de uno de los amantes (George Dyer

en la imagen 4), se recurre a una iluminación en tres puntos que compensa y estetiza en términos lumínicos la afección de Dyer. Esto nos hace pensar que el efecto de sentido que produce este tipo de reunión entre la expresión y el contenido se basa en una *práctica simbólica*; es decir, un tipo de práctica que opera a partir de una conformidad entre las formas de ambos planos del lenguaje. En otras palabras, la práctica simbólica crearía imágenes cinematográficas clásicas fundadas en algún vínculo “convencional” entre sus componentes. Así, la nada podría expresarse a través de un encuadre cinematográfico que recurra a un efecto de perspectiva central [*cfr.* secuencia de análisis 1 de este capítulo], o un estado de ánimo disfórico podría corresponderse con un tipo de iluminación. Esto ocurre, por ejemplo, en las dos primeras fotos fijas de la secuencia de análisis 2 (fotos fijas 1 y 2). Ambas imágenes recurren a un tipo de iluminación clásica denominada «core-light», la cual se proyecta desde un solo núcleo ubicado en el centro del campo; de ahí su denominación de *luz de corazón*. La «core-light», organizada a modo de núcleo, sitúa el ataque o fuente principal de luz en medio de los actores, los cuales quedan irradiados por esta iluminación que los destaca del fondo y los enmarca en una figura piramidal. En las fotos fijas 1 y 2, la «core-light» recae sobre el centro del espacio físico del *atelier* de Bacon; en el primer caso, el pintor se encuentra desplazado hacia el extremo izquierdo; en cambio, en la foto 2, el Bacon del film se sitúa en medio de la composición, enclaustrado en el prisma que crea la «core-light» y bañado por esta luminosidad que ofrece otro aspecto del pintor: el artista reflexivo que se detiene a meditar sobre su propia *praxis* y sobre su relación amorosa con Dyer. La luz se vincula simbólicamente al estado de ánimo del artista quien reposa en una silla y se inclina hacia uno de los costados, tratando de escapar con su vaivén del centro del cuadro o dejando que su cuerpo caiga de la silla, que se desplome y se pierda la fuerza del centro clásico.

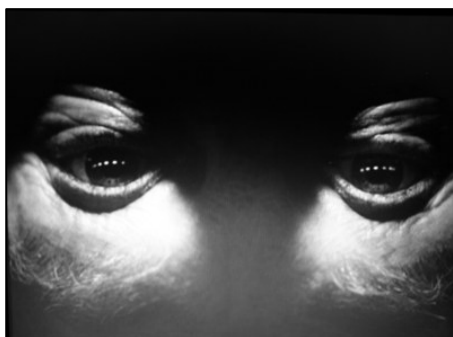
Esta inclinación corporal de Bacon es un “pequeño” detalle que pone en crisis la concepción clásica de la imagen cinematográfica; el centro está movido, el objetivo descentrado. La fuerza simbólica de la figura del pensador (la conformidad entre la expresión y el contenido) puede diluirse a partir de estos *desvíos* de lo clásico que ya se venían anunciando desde la primera secuencia de análisis de este capítulo (fotos fijas 1 y 2). Ahora, sin embargo, hay una decisión más clara por mostrar cómo lo clásico puede contener ciertos extravíos figurativos que ponen en riesgo la práctica simbólica del ojo-cámara. Estos extravíos tienen un denominador común: la incesante actividad del observador quien manipula la dimensión cognoscitiva del relato filmico. Este observador, sin participar directamente de lo acontecido, arroja constantemente determinados aspectos que contradicen la concepción clásica del cuadro; y en dicha contradicción el observador concentra un conocimiento que se refiere tanto a su propia competencia pragmática (hacer-ser a la imagen cinematográfica), como a una determinada competencia cognoscitiva que va más allá de los límites del cuadro. En otras palabras, el saber contenido en la imagen se refiere a un trabajo de composición visual (característico de la función general del cuadro; un saber-hacer) y, especialmente, a un juicio estético que es el resultado de una *buena distancia* del observador. Este desplazamiento espacial permite que el observador sepa más que los actores del relato, y que utilice este saber para poner en crisis la concepción clásica del cuadro. Esta crisis se manifiesta en diferentes casos, pero tiene como elemento en común desviar los límites clásicos de la imagen cinematográfica.

En las fotos fijas 3 y 4 de la segunda secuencia de análisis se hace patente una clara contradicción del uso de la luz clásica. Los actores se sitúan en un primer plano y sin

embargo el ataque de luz no se dirige hacia ellos. La lógica clásica de la iluminación, según la cual la luz jerarquiza al actor principal de otros actores y del fondo del cuadro, se encuentra desviada de su propósito original. Los actores se iluminan por un efecto de *contraluz* que proviene de focos de luz ubicados en los decorados. La luz clásica no funciona en su totalidad en estas imágenes; no obstante, la concepción del cuadro responde a efectos clásicos de composición (simetría geométrica en la foto 3, iluminación en tres puntos en la foto 4). Estos desvíos de lo clásico, que también jerarquizan, seleccionan y centralizan de otro modo, se hacen más evidentes en la foto fija 5. Se trata de una imagen que, compuesta bajo una óptica geométrica, recurre a una transformación de un tipo de luz clásica: la «north-light». Este tipo de luz procede bajo un ataque de luz que cae verticalmente desde la parte superior del cuadro hacia el rostro de un actor. Los efectos que produce este tipo de iluminación tienden, en el cine clásico norteamericano, a erotizar el rostro del actor; por esta razón, la «north-light» se utilizó frecuentemente en rostros femeninos de determinadas actrices de este periodo: Greta Garbo, Marlene Dietrich, entre otras. La «north-light»: “trata de elegir el rostro del actor, sobre todo el de la estrella (proceso de jerarquización), al mismo tiempo que se hace expresivo (proceso de dramatización), pero sin estropearlo ni desfigurarlo.”²⁹ Lo que tenemos en la foto fija 5 de la segunda secuencia de análisis es una posición inversa del rostro de Bacon y una iluminación «north-light» cuyo ataque proviene de la parte inferior del cuadro (véanse imágenes comparativas). Por un lado, la recurrencia a esta luz clásica, en vez de consolidar el efecto erótico, retuerce y pone en cuestión la estetización del rostro del pintor; si bien lo jerarquiza, también lo expone a una fuente de luz donde un observador

²⁹ *Ibíd.*, pág. 57.

externo puede señalar las marcas de una afección: las arrugas sobre el rostro. Este efecto se consolida aún más si pensamos que la «north-light» también tiende a connotar, de acuerdo con Revault D'Allonnes, un aspecto celestial o divino,³⁰ aspecto que, visto desde los ojos de Bacon y consolidado por la mirada del observador, no hace más que mostrar una perversión de la mirada; un desvío de lo clásico que pone en crisis la concepción del cuadro. Crisis expresada —como lo veremos enseguida— *a la manera* clásica.



▲ Foto fija *El amor es el diablo*, de John Maybury

► Foto fija *El expreso de Shangai*, de J. von Sternberg



³⁰ *Ibíd.*, pág. 59.

2. FORMAS DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

El estilo y la forma

¿Cómo se expresaría una crisis en la concepción *clásica* de la imagen cinematográfica y cómo repercutiría, en su generalidad, en la relación que se establece entre el lenguaje cinematográfico y en el lenguaje pictórico? Esta interrogante viene a condensar y a afinar los distintos aspectos de la imagen que hemos analizado a lo largo de esta investigación. Tal y como lo hemos dicho, estos aspectos que se han remarcado en las fotos fijas se inscriben en una concepción general de montaje, es decir, un proceso global que sintetiza un proyecto de totalidad discursiva. Hasta este momento, podemos afirmar que la labor de *aspectualización* del observador en el film puede resumirse en una actividad simbólica inscrita en la tradición de la estética clásica [*cfr.* capítulo I], según la cual lo bello tiene lugar a partir de una regulación clara y armónica en el juego libre de la «facultad de imaginación». Si retomamos las consideraciones de Diderot con respecto a lo bello, expuestas en la primera parte de este trabajo, confirmaremos que el efecto de belleza surge a partir de algo que contiene en sí mismo un elemento que sirve para despertar en el entendimiento humano una idea de relación; relación que se expresa por distintas abstracciones mentales que dan lugar a efectos de armonía, originalidad, similitud, etc. Desde la perspectiva de la estética clásica, la labor de aspectualización del observador en el film puede explicarse como una tarea visual que tiende a instaurar un régimen de representación visual basado en imágenes cinematográficas cuya constitución establece una conformidad entre las formas de la expresión y del contenido. Estas imágenes, a su vez, producen efectos de armonía simétrica en la concepción global del cuadro: encuadre,

luz, iluminación, fotografía, planificación, etc. Se trata, entonces, de un conjunto de símbolos orientado a reincidir sobre determinadas categorías de la visión que enfatizan los valores pictóricos del arte clásico: lo *lineal*, lo *superficial* (de la superficie), la *forma cerrada*, la *pluralidad* y la *claridad*.³¹ Así, podemos afirmar que el clasicismo expuesto por la mirada en el relato fílmico que analizamos, fundamenta una parte considerable de su labor en una práctica simbólica que produce en la imagen cinematográfica un efecto de *iconicidad*. Es decir, la imagen cinematográfica provoca un efecto de realidad que genera un reconocimiento de figuras del mundo natural; esto sólo es posible por la mirada del observador que se da a la tarea de focalizar la imagen: ajustarla ópticamente a tal grado que se pueda reconocer en ella un efecto de “realidad”. Semióticamente hablando, la iconización constituye la última etapa del proceso de figurativización, donde la figura ha recibido ya un vertimiento particular que permite un reconocimiento claro, limitado y preciso de la imagen.

En el relato fílmico que analizamos, lo clásico va de la mano de un proceso de figurativización que tiene lugar debido a una modalidad discursiva que se va forjando por la *actividad estilística* de la mirada. El estilo, aquí, no señala el vano intento por homogeneizar los grandes periodos artísticos —expuesto, con claridad, por Meyer Schapiro—³²; más bien, nos referimos a la segunda raíz del estilo propuesta por Wölfflin: «la parte material del estilo»,³³ el *estilo como expresión* que se trasluce en la estrecha “correlación, cada vez mayor, entre forma y expresión.”³⁴ El estilo, concebido como una actividad reflexiva que intenta forjar, precisamente, un *estilo individual*, puede traducirse en el film con ayuda de la

³¹ Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*.

³² Meyer Schapiro. *Estilo*.

³³ Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la historia del arte...*, pág. 27.

³⁴ Schapiro. *Estilo...*, pág. 15.

actividad performativa del observador, pues su hacer-ser es la modalidad que pone a prueba la totalidad de la puesta en discurso del relato fílmico en sus tres grandes dimensiones (pragmática, pasional y cognoscitiva). El estilo, en este relato, es el resultado de un amplio proceso de constitución de la imagen cinematográfica cuyo centro de operación lo constituye el ojo-cámara. La labor de aspectualización de esta instancia de observación produce un tipo de imagen particular la cual responde tanto a una visión técnica (predeterminada por el montaje), como a una visión estética que reposa sobre la actividad estilística de la mirada. Veámoslo con el siguiente esquema [Fig. 5]

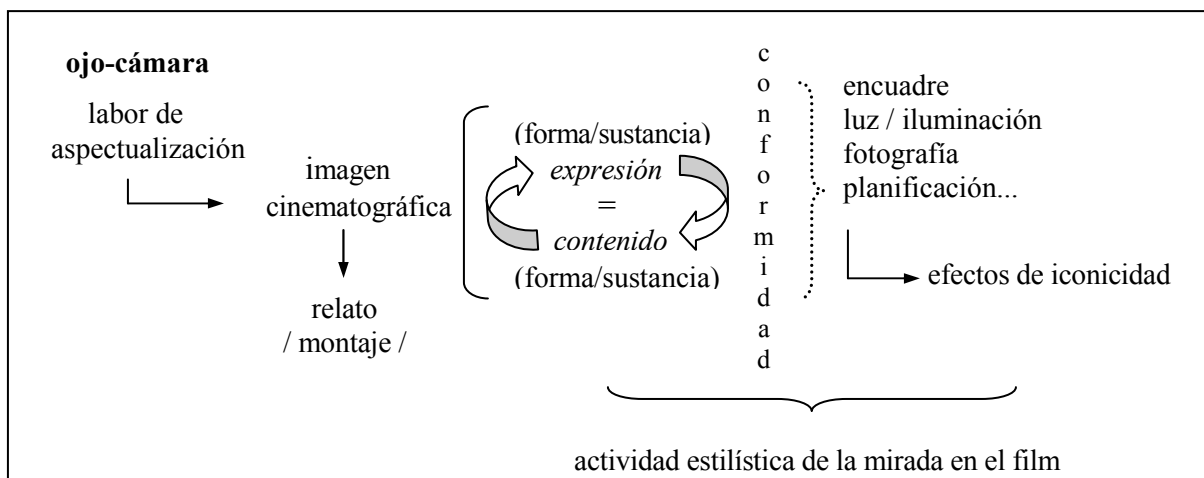


Figura 5. Régimen *clásico* de representación visual

En las dos próximas secuencias de análisis veremos cómo la actividad estilística trabaja a partir de la práctica simbólica inicial (*clásica*, por los valores pictóricos en que se fundamenta) y proyecta sobre ella otro sistema de valores distinto, aunque sin salir de los límites formales que la constriñen. Así entendido, el estilo condensaría una negociación entre un régimen clásico y un régimen amorfo de representación visual. Esta negociación

puede ser concebida como una actividad “meta-semiótica”. Esto quiere decir que, sin salir de los límites de lo clásico, la actividad estilística pone en crisis la dimensión icónica y vierte sobre ella un efecto de *desiconización*: pérdida de lo lineal, apertura a la profundidad, recurrencia de formas abiertas, ambigüedades ópticas, etc. [*cf.* siguiente secuencia de análisis]. El estilo como expresión contribuye a esta meta semiótica que describe exhaustivamente a la lengua-objeto y ello mismo le sirve para contravenir un sentido aparentemente fijo. Éste es el caso de la actividad estilística que el observador proyecta sobre las imágenes cinematográficas en el relato fílmico que analizamos. Por tratarse de una actividad de focalización, de ajuste, de centros simétricos y asimetrías, el aspecto que arroja el observador sobre la imagen, en tanto intenta describir exhaustivamente la constitución figurativa, hace que ésta misma pierda momentáneamente sus límites y que, contrario a los valores pictóricos clásicos expuestos ahí, destruya su cualidad lineal, demarcativa, y se produzca en ella el efecto referencial contrario. Estos momentos de viscosidad óptica ocupan un lugar destacado en la composición del relato. Creemos que esto se debe a que el estilo mismo está siendo puesto en cuestión por el observador, y es esta puesta en cuestión de la imagen a través del estilo aquello que produce la ilusión de presenciar un simulacro de análisis de las formas de la imagen cinematográfica. Este “análisis” construye, destruye y reconstruye, en términos formales de una teoría cinematográfica, los constituyentes elementales de la imagen en función de una visión técnica y estética. Así, tendríamos dos modos de constitución de la imagen que responden a diferentes perspectivas “analíticas” [Fig. 6].

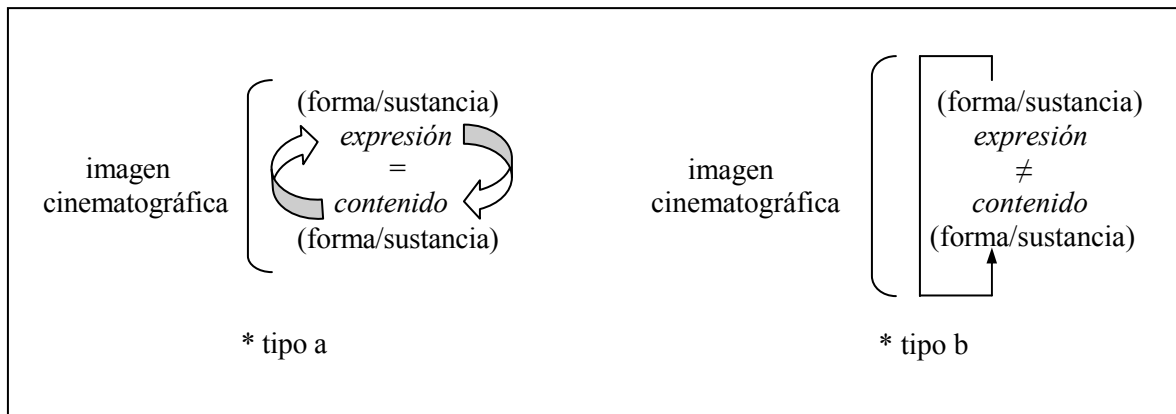


Figura 6. Dos modos de constitución formal de la imagen cinematográfica

En términos semióticos, la forma, a la vez que garantiza la permanencia y la identidad de una operación formal (ya sea del tipo a o del tipo b), señala la interacción entre los dos planos del lenguaje de un signo: la expresión y el contenido. En el primer caso (tipo a), la imagen cinematográfica, considerada como una unidad de sentido, se constituye formalmente a partir de una relación de conformidad entre las unidades del plano de la expresión y del plano del contenido. Indicamos que, para el caso que nos ocupa, esta equivalencia pone en escena una práctica simbólica que reincide sobre valores pictóricos del arte clásico: lineal, superficial, cerrado, pluralidad y claridad. No obstante, ciertos rasgos de la actividad estilística del observador en el film remiten a otro tipo de formalización de la imagen cinematográfica. El tipo b sugiere un tipo de constitución formal que se basa, casi en su totalidad, en un análisis que va de la forma de la expresión a la forma del contenido, pues las unidades ahí contenidas parten de una asociación no simbólica. El conflicto que se genera en esta operación se proyecta, estrictamente, en el plano de la expresión del film en su totalidad. El análisis de la expresión, a su vez, nos orientará sobre el ejercicio de *estilo* desarrollado en el curso del relato filmico.

Secuencia de análisis 3: anamorfosis ópticas

La delimitación icónica de la imagen cinematográfica recibe un vertimiento particular que proviene de la actividad estilística del observador. En principio, el ojo-cámara, en su tarea de narrar en imagen, recurre a un artificio técnico: anteponer a su “ojo” un objeto de cristal o de aluminio (puede tratarse de un vaso, una copa, un foco de luz, un cenicero, etc.). Con la intervención de este objeto, que media entre el ojo de la cámara y el objeto filmado, se produce una distorsión visual con respecto a la percepción de la imagen. Distorsión que corresponde, en términos estrictos, a una *anamorfosis* óptica. En su acepción etimológica, la anamorfosis (del prefijo *ana*: “hacia arriba, sobre, atrás”, y de *morfo*: “forma”) remite a una *transformación* o a una *metamorfosis* producto de un desplazamiento del punto de vista: “pintura, dibujo o grabado que parece distorsionado cuando se lo mira desde una posición frontal, pero que cuando se lo mira desde un punto de vista lateral, o en un espejo curvo, recupera las proporciones normales.”³⁵ El punto de vista, a su vez, contribuye a que en este proceso de visión se genere una práctica de perspectiva: *mirar hacia, mirar sobre, mirar por...* La imagen cinematográfica, observada por un doble dispositivo —el ojo de la cámara y el objeto que le antecede (vaso de cristal, foco o cenicero)— ofrece un *aspecto* distinto de aquél que le permite su condición icónica. El efecto de “realidad” al que da lugar la imagen, los valores clásicos ahí contenidos que surgen de una primera aspectualización del ojo-cámara, se someten a un *estudio* más detallado, descriptivo y puntual. Este estudio apunta, exclusivamente, hacia un minucioso examen de la forma (de su morfología). Para que este examen tenga lugar, el ojo-cámara se ayuda de otro objeto; así, ambos dispositivos se dan a la tarea de describir con mayor

³⁵ Edward Lucie-Smith. *Diccionario de términos artísticos...*, pág. 15 (entrada: *anamorfosis*).

exhaustividad los límites icónicos de la imagen, es decir, el umbral figurativo donde se producen las transformaciones, mutaciones o metamorfosis. El análisis de la forma de la expresión exhibe el proceso a partir del cual el ojo-cámara intenta ir “más allá” de los límites icónicos de la imagen; a partir de esta labor, el ojo-cámara trata de producir una relación no convencional entre expresión y contenido. Al análisis de la forma de la imagen cinematográfica le corresponde, por lo tanto, ser el resultado de una práctica de metalenguaje y también ser la muestra *visible* de un ejercicio de estilo individual. Hasta este momento, podemos afirmar que el estilo es tanto la ejecución como la observación de una actividad estilística que el ojo-cámara vierte sobre las imágenes en el relato fílmico que analizamos. La secuencia de análisis 3 está conformada por seis fotos fijas extraídas de diferentes escenas de *El amor es el diablo*. A través de las fotos advertiremos, con mayor claridad, cómo funciona el trabajo de metalenguaje y el ejercicio de estilo.

La primera elección del ojo-cámara para observar a los actores *a través de*, consiste en mirar con ayuda de diversos objetos de cristal: copas, botellas, vasos, etc. La escena se desarrolla en un bar en donde Bacon y sus amigos se reúnen frecuentemente; en la barra se encuentran depositados los objetos de cristal, en una distancia media entre el ojo-cámara y los actores involucrados en la escena. El ojo-cámara procede entonces a observar a estos actores con ayuda de los objetos. En las fotos fijas 1 y 2 el ojo-cámara mira a través de una botella y obtiene un aspecto singular de las cabezas de los actores: los puntos extremos del cráneo se estiran, el rostro de uno de ellos se flexiona, se desdobra o se escurre. Para Jost, este tipo de operación de la cámara hace presente ciertas *marcas* visibles en el enunciado que afectan al dispositivo de toma de vistas. La imagen

cinematográfica se encuentra afectada por un grado determinado de deformación con respecto a lo que se considera la visión normal.³⁶ Estas marcas de afección pueden entenderse, de acuerdo con nuestra propuesta, como ciertas imprecisiones ópticas que son el resultado de un punto de vista focal del ojo-cámara, pues éste tiene como función, entre otras, ajustar, encuadrar, enmarcar... al objeto de percepción. Estas imprecisiones surgen también por un tipo particular de cuadro: aquel que tiende a desplazar a la imagen las zonas marginales del marco-ventana, donde domina, no ya el encuadre, sino el desencuadre. O, si lo queremos entender con Deleuze, como un encuadre físico o *dinámico*, pues el sistema de cuadro se fija con relación a las variables seleccionadas que provienen de la potencia del cuerpo.

Las fotos fijas 3 y 4, por su parte, muestran cómo el punto de vista focal trata también de ceñir los límites de visibilidad. Aquí, el ojo-cámara proyecta su visión a través del fondo de una copa de cristal y es precisamente la silueta del fondo de la copa la que restituye una visión circular —panóptica— de la imagen cinematográfica. Paradójicamente, el ojo-cámara intenta concentrar (enfocar) a la imagen en una circularidad, para inmediatamente expandirla a través de otras estrategias de imprecisión óptica. Esto, en el relato fílmico, se muestra continuamente como un ejercicio de observación del ojo-cámara. Por ejemplo, las fotos 5 y 6 provienen de un movimiento de cámara que, inicialmente, se aproxima a la estructura convexa de un cenicero de tal modo que la primera imagen que se obtiene es una deformación del rostro de Dyer; paulatinamente, en la medida en que el ojo-cámara se aleja cada vez más del objeto reflejante, el rostro va adquiriendo de nueva cuenta su condición antropomorfa hasta que,

³⁶ *El ojo-cámara. Entre film y novela...*, pág. 44.

finalmente, se reviste de un carácter icónico a partir del cual se reconoce, detalle a detalle, una identidad facial: la de George Dyer, actor del relato filmico.

Este ir y venir del ojo-cámara y de diferentes dispositivos ópticos a través de la imagen nos hace pensar en dos cuestiones que trataremos de ligar a continuación. La primera tiene que ver con una intención evidente de la instancia de observación que constituye el ojo-cámara: su interés, en diversos momentos del relato, consiste en combinar un punto de vista icónico que define y singulariza a las imágenes [*cf.* secuencias 1 y 2 de este capítulo], con uno no icónico —el cual produce una *desiconización*— que se encarga de generar las imprecisiones ópticas que caracterizan a las fotos fijas elegidas para esta secuencia de análisis. Creemos que esta intención de exhibir ciertos procesos del lenguaje cinematográfico (barridos, descentralizaciones, anamorfosis...) como un mero *artificio* de la cámara, encuentra una respuesta en la concepción de *forma de la imagen cinematográfica*. La forma, considerada como la manifestación legible y aprensible de la sustancia en cualquiera de los dos planos del lenguaje (expresión y contenido), es susceptible de contener las *marcas* de un ejercicio de estilo que corresponden a una práctica de metalenguaje. Esto es: la forma de la expresión opera transformaciones en la forma del contenido a través de dispositivos ópticos propios de la técnica cinematográfica: barridos, desencuadres, ángulos insólitos, etc. Ahora bien, lo singular del relato filmico que nosotros analizamos es que estas transformaciones exhiben constantemente las marcas de esta práctica y hacen de ellas una parte imprescindible de la concepción global del film. Esto es característico de un tipo de cine interesado notablemente por la *expresión* y por el *estilo*. En este cine, afirma Aumont, “la forma, demasiado nutrida, puede llegar a exhibir

aquello de lo que está hecha, el material, el medio [...] el momento en que precisamente se pierde el objeto representado, la representación misma; el momento en que la forma se hace tan presente que ya nada compite con ella.”³⁷ El trabajo analítico y obsesivo sobre la forma de la expresión, por lo tanto, remite a un trabajo *auto-referencial*, es decir, un cine que reflexiona sobre sí mismo a través de su posibilidad de expresión: el lenguaje cinematográfico. Llegados a esta primera conclusión, nos preguntamos por un segundo punto que deriva de estas mismas consideraciones.

El ojo-cámara, en vez de ocultar su artificio para manipular los hechos filmados, expone esta habilidad como una “cualidad” en el curso del relato filmico: la cámara hace visible el trabajo de la forma de la expresión y muestra esto como un ejercicio de observación. Esta demostración del artificio puede entenderse, en términos comunes, como una intención directa del ojo-cámara.³⁸ Para la semiótica, en cambio, esta demostración sería el resultado realizado no de una intención, sino de una *intencionalidad*; concepto que integra dos modos de existencia: la virtualidad y la realización.³⁹ La habilidad que ostenta el ojo-cámara correspondería únicamente a un tipo de existencia de los hechos filmados: la existencia realizada que se hace visible en el enunciado; sin embargo, para que esta realización tuviera lugar, una intencionalidad de fondo tuvo que haber articulado la competencia del ojo-cámara: competencia para narrar en imagen y también para transformar el curso de los hechos filmados. Es así, entonces, como nuestra

³⁷ Jacques Aumont. “Forma y deformación. Expresión y expresionismo”, *El ojo interminable...*, pág. 158.

³⁸ En las películas más recientes de Arturo Ripstein así se explicarían, en un primer momento, las constantes intrusiones de la cámara cinematográfica en el universo diegético. Ya sea que la cámara aparezca en escena, literalmente, como una “falla” del encuadre (en *Así es la vida*), o que se remita a ésta a través de los sonidos o ruidos que genera en el acto de filmación (en *La virgen de la lujuria*).

³⁹ Greimas y Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje...*, pág. 224 (entrada: *intención*).

pregunta se dirige hacia la *competencia modal*⁴⁰ del ojo-cámara: lo que hace-ser a la imagen cinematográfica, lo que posibilita las acciones del ojo-cámara que repercuten en las transformaciones que operan al interior del relato fílmico y que se deslindan del punto de vista del actor del relato. Preguntar por la competencia es, en resumidas cuentas, preguntar por la «manera» de operar del ojo-cámara. El término *manera* se refiere, etimológicamente, al modo de manipular o de manejar con las manos (del latín *manuaria*, femenino de *manuarius*: “de la mano”)⁴¹ y puede concebirse, por lo tanto, como un método (manual o no) de ejecución y/o manipulación. La manera de narrar en imagen y de manipular los hechos filmados supone una de las funciones más notables en la concepción del montaje del relato fílmico que analizamos, pues es el hacer de la cámara, en su estatus de *ojo-cámara*, el que sintetiza la concepción global del montaje. Estamos, pues, frente a una conciencia reflexiva visual que remite a un tipo de cine que, para decirlo con Deleuze, ha tomado la afición de «hacer sentir la cámara».⁴² Son momentos en los cuales: “ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la transforma.”⁴³ El tipo de tomas en que se basa este proceso de auto-reflexión de la cámara es lo que Pasolini definió como la «toma subjetiva indirecta libre»; tipo de toma la cual remite a una hegemonía del punto de vista de la cámara sobre el punto de vista del actor: “un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de una cierta manera. Pero al mismo tiempo la cámara lo ve, y ve su mundo, desde otro punto de vista, que piensa, refleja y

⁴⁰ Cfr. *Ibid.*, pág. 69 (entrada: *competencia*).

⁴¹ Guido Gómez de Silva. *Breve diccionario etimológico de la lengua española...*, pág. 434 (entrada: *manera*).

⁴² Deleuze. *La imagen-percepción. Estudios sobre cine I...*, pág. 113.

⁴³ *Ídem*.

transforma el punto de vista del personaje.”⁴⁴ Para nosotros, la subjetiva indirecta libre constituye un tipo de toma que refleja un quehacer estético del ojo-cámara el cual revela una competencia modal a partir de la cual se desarrolla un análisis de las formas de la imagen cinematográfica. Este análisis se basa en una relación dinámica entre el ojo-cámara y la tríada: acción-percepción y afección, el cual proyecta, en última instancia, un ejercicio notable de estilo cinematográfico.

En las fotos fijas de la secuencia de análisis 3, la *manera* como opera el ojo-cámara remite a una tradición cinematográfica que ha sido denominada, por Pascal Bonitzer, como «*décadrage*». Por este término, el autor entiende un proceso en el cual la cámara contribuye a una pérdida paulatina de la fuerza simétrica del centro en el cuadro y, por consecuencia, de los límites del marco-ventana que constriñen a la imagen cinematográfica. Esto se produce por diversas estrategias técnicas de la cámara: ángulos insólitos que tienden a provocar un descentrado en el cuadro cinematográfico, reflejos parciales de un objeto, exaltación de detalles o, simplemente, la aparición de algunas partes del cuerpo de un actor y la anulación de otras. El *décadrage*, que literalmente designa un efecto de “desenmarcado”, debe entenderse en una concepción más amplia: “El desenmarcado es una perversión que instala un punto de ironía sobre la función del cine, de la pintura e incluso de la fotografía, como formas de ejercicio de una facultad de mirar”.⁴⁵ El *décadrage* implica, como lo explica el propio Bonitzer, un adiestramiento o un entrenamiento de la mirada sobre el objeto observado. El *décadrage* puede definirse como un tipo de aspectualización que pone en escena, digámoslo así, un “negativo” de la imagen cinematográfica: un revés producido por

⁴⁴ Citado en Ídem.

⁴⁵ Pascal Bonitzer. “Décadrages”, *Cahiers du Cinéma*..., pág. 12.

el movimiento inusual del ojo-cámara que observa desde una posición no convencional y que por ello mismo hace ver desde otro punto de vista. La anamorfosis, de acuerdo con estas consideraciones, sería un tipo de manifestación del *décadrage*, pues su constitución remite a un giro, a un desvío del centro del cuadro cinematográfico. Volvamos a Bonitzer: "...lo que yo llamo 'desenmarcado' no es más sino que lo bizarro remarcado. Esta rareza sobresale porque en el centro del cuadro —en principio ocupado en la representación clásica por una presencia simbólica— no hay nada, no ocurre nada."⁴⁶

La ausencia del centro o la pérdida momentánea del marco en el cuadro puede entenderse como un efecto de *excentricidad* característico de la *manera* de operar del ojo-cámara. Lo ex-céntrico entendido como lo que sale del centro o lo que queda fuera del centro clásico y que, posteriormente, por otro movimiento concéntrico del ojo-cámara, vuelve a su lugar de origen. Las anamorfosis serían, por lo tanto, zonas liminares de los valores clásicos en el cuadro, es decir, umbrales donde la imagen puede orientarse hacia un efecto de iconicidad, o bien, hacia un efecto de desiconización. En el segundo caso, cuando el ojo-cámara intenta ir más allá de los límites icónicos de la imagen, se puede producir un caso como el que analizamos: la manifestación *visible* del ejercicio de estilo cinematográfico. Y esto es posible, precisamente, por la *manera* de exhibir al artificio técnico: barrer la imagen, expandirla con ayuda de otros dispositivos ópticos, deformarla, re-formarla... El ojo-cámara acude a un tipo específico de manipulación de los hechos filmados: su *manera* de exponer su competencia debe entenderse como una «*maniera*» y, en términos generales, como un *manierismo*. Recordemos tres características que provienen de la teoría del arte las cuales encuentran un lugar de manifestación en las

⁴⁶ Ídem

anamorfosis que, ocasionalmente, en el curso del relato filmico aquí analizado, produce el ojo-cámara; estas características son lo «bizarro», lo «capriccioso» y lo «stravagante»⁴⁷. De acuerdo con Wölfflin, estos tres términos se comenzaron a utilizar en los escritos sobre arte renacentista en los cuales se exaltaba el gusto por lo amorfo o por la ruptura de las reglas. Lo bizarro, lo caprichoso y lo extravagante surgen precisamente en el arte renacentista como cualidades ex-céntricas que ponen en crisis al canon clásico y que sin embargo dependen de él para poder manifestarse. Esta dependencia no limita al manierismo bajo la égida del clasicismo; más bien, es una dependencia crítica y reflexiva, pues una exaltación de lo amorfo (característico del arte manierista) sólo tiene lugar por un exhaustivo análisis de la forma “clásica”, al igual que una ruptura de las reglas, como se la propuso este arte, proviene de un estudio *formal* del sistema de convenciones artísticas. De esta tensión entre lo clásico y lo moderno proviene la tesis de Hauser con respecto a este movimiento: “El manierismo es la primera orientación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia.”⁴⁸

La inteligencia que Hauser atribuye al manierismo encuentra cabida en estas reflexiones como la exaltación de una competencia modal que el ojo-cámara toma a su cargo en la constitución de la imagen cinematográfica; competencia que le permite hacer-ser a la imagen y, posteriormente, transformar constantemente la condición visual de ésta en el devenir del relato filmico a través de diversas prácticas de observación. Estas prácticas de observación, a su vez, producen el efecto de presenciar un simulacro de relaciones

⁴⁷ Heinrich Wölfflin. *Renacimiento y Barroco...*, pág. 22.

⁴⁸ Arnold Hauser. “El manierismo”, *Historia social de la literatura y el arte...*, pág. 420.

analíticas entre la forma de la expresión y la forma del contenido. El análisis de la forma recogería la complejidad de este ejercicio de estilo que proviene de un examen metalingüístico el cual, tomando a su cargo el canon clásico, ha fraguado sobre él un sólido estudio de la imagen cinematográfica a partir de la conciencia reflexiva del ojo-cámara. Tal y como lo veremos en la última secuencia de análisis de este capítulo, el estudio sobre la imagen y la emergencia de una *dimensión plástica*, es lo que verdaderamente pondrá en cuestión, en el conjunto del film aquí analizado, al lenguaje pictórico.

Secuencia de análisis 4: la pintura puesta en cuestión

La actividad estilística del ojo-cámara nos conduce de nueva cuenta a reconocer ciertas marcas de afección en la imagen cinematográfica; el ojo-cámara vuelve a hacer visible el trabajo de la forma de la expresión. Ahora, su práctica de observación depende de otro artificio técnico: el uso de distintos tipos de *disolvencia*. En el lenguaje cinematográfico, la disolvencia es un concepto englobado en uno de mayor dimensión que se refiere a la sintaxis del film: el *fundido*. Éste constituye un método de puntuación entre una secuencia y otra, es decir, los distintos tipos de fundido permiten organizar de modo más coherente la estructura de la narración en el relato. Las primeras cuatro fotos fijas de la cuarta secuencia de análisis se encuentran trabajadas por un fundido particular: el *fundido encadenado* o *corte cruzado*. En lugar de indicar una clara separación entre un plano cinematográfico y otro, el fundido encadenado se encarga de integrar dos (o más) planos en una sola imagen, en un solo cuadro. De los dos planos cruzados, comúnmente uno de ellos adquiere mayor primacía visual (una concreción icónica) y el otro aparece como una sombra, un revés o un barrido del plano principal. Así ocurre con el rostro de George Dyer: en la foto 1 se distingue un desdoblamiento facial, como si ciertas partes de la piel se desprendieran del rostro y se tiraran al extremo opuesto, creando así la ilusión visual de un desgarramiento de la piel. La foto 2, por su parte, condensa un grado de mayor complejidad pues en el mismo cuadro se encuentran cruzados tres planos que remiten a un solo cuerpo en su totalidad (el de Dyer). Aquí, la desgarradura del rostro se distiende como un tejido o una malla por el conjunto del cuadro. En medio de esa malla aparece el tronco de un cuerpo; un tronco circunscrito en la viscosidad de la imagen.

Estos efectos, que derivan de una práctica de observación analítica del ojo-cámara, ponen en escena nuevamente un “negativo” de la imagen cinematográfica; negativo que corresponde a un revés originado por la *manera* de observar y de manipular los hechos filmados. En términos estrictos, la recurrencia a los fundidos encadenados no puede considerarse como un tipo de anamorfosis óptica, pero sí como otro tipo de manifestación del *décadrage*. En estas fotos fijas se produce otra ex-centricidad que pone el acento en la condición, no ya pictórica, sino *plástica* de la imagen cinematográfica. Lo plástico resulta de una apropiación de la técnica pictórica de Francis Bacon, la cual se va desarrollando “analíticamente” en el curso del film por las distintas prácticas de observación del ojo-cámara. Pero, más que de una simple apropiación, se trata de una *puesta en cuestión* de esa técnica y del universo ahí desarrollado. Por ejemplo, en las primeras cuatro fotos fijas de esta secuencia, el ojo-cámara, valiéndose de fundidos encadenados, remite intertextualmente a un efecto particular —anticipadamente cinematográfico— de la pintura de Bacon: el *escurrido* de las figuras. Son momentos en los que, por una cuidadosa técnica pictórica, la sombra que surge de una figura parece tener lugar por un acto de escurrimiento y no por un acto de reflexión; como si ciertas extremidades del cuerpo se vaciaran o dejaran escapar la sustancia de la que están compuestos.⁴⁹ El ojo-cámara trabaja con estos escurrimientos de modo distinto: el fundido encadenado superpone un plano al otro y “modela” variaciones de la figura. Estas variaciones se concretan, por lo que aquí respecta, en dos procedimientos: a) por el efecto de desmembramiento facial (fotos fijas 1 y 2) y, b) por la yuxtaposición de planos. En el caso de las fotos 3 y 4 esta yuxtaposición es la que se da a la tarea de fundir el rostro de Dyer con un cráneo

⁴⁹ Pienso especialmente en: *Tríptico, marzo de 1974* (1974), en el panel “c” del tríptico *En memoria de George Dyer* (1971) y en el *Tríptico, agosto de 1972* (1972).

plastificado; así, el rostro no sólo pierde momentáneamente su carácter icónico, sino que además remite a una aparición espectral o a un efecto alucinatorio: la impronta de la muerte en el rostro de Dyer. Es así como estas superposiciones de planos pueden ser consideradas, de nueva cuenta, como las muestras visibles de la actividad estilística del ojo-cámara. Actividad que pone en riesgo la concepción clásica del cuadro y de la totalidad discursiva del film, pues este tipo imágenes suponen un destello visual en donde el esquema sensoriomotriz queda suspendido entre una percepción, una acción y una afección. Se trata, como Deleuze lo explica, de una cristalización del tiempo en la imagen cinematográfica; proceso por el cual una imagen es testigo de un estado de indescirnibilidad, de un derrumbamiento del esquema sensoriomotriz: “...un personaje es presa de sensaciones visuales y sonoras (o incluso táctiles, cutáneas, cenestésicas) que han perdido su prolongamiento motor.”⁵⁰ La cristalización de la imagen engloba estos momentos en donde las percepciones y las acciones ya no se encadenan ni producen transformaciones cuantitativas en la totalidad discursiva del relato; sin embargo, son cristalizaciones afectivas susceptibles de mostrar la *materia de la expresión*, pues en los estados de indescirnibilidad en los que estas cristalizaciones operan, las imágenes constituyen una masa plástica cargada de rasgos de expresión, sonoros, zigzag de formas, elementos amorfos, siluetas... En otras palabras, la imagen-cristal es susceptible de revelar el ejercicio de metalenguaje contenido en el relato fílmico, a través del cual la pintura es puesta en cuestión por el cine.

Si bien lo *plástico* proviene de una mediación, frecuentemente intertextual, entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje pictórico, esta mediación tiene lugar, creo yo, no

⁵⁰ Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2...*, pág. 81.

por una simple asimilación de las formas de la expresión de la pintura al cine (el efecto cinematográfico implícito en la pintura de Bacon; básicamente, la disolvencia de la figura); más bien, por una rigurosa *puesta en cuestión* de carácter reflexivo que opera desde los dominios del lenguaje cinematográfico y no, como se creería, desde los recursos cinematográficos que ya provee de la pintura de Bacon. Esta puesta en cuestión no se conforma con “traducir” técnicas de expresión pictórica a través del lenguaje cinematográfico;⁵¹ por esta misma razón, las prácticas de observación del ojo-cámara van más allá de las *formas* e intentan aprehender las *sustancias* que, en su totalidad, consolidan la función semiótica originada por la relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido. Así entendida, la condición plástica proviene de un estudio exhaustivo (de carácter metalingüístico) tanto de la pintura de Bacon, como del propio lenguaje cinematográfico en el cual se sustenta la concepción del relato filmico. Y es precisamente este estudio exhaustivo —que “toma forma” finalmente en la imagen cinematográfica— el que arroja una nueva mirada tanto al sistema pictórico que opera en la pintura de Francis Bacon como a un tipo de cine, poco frecuente, que intenta hacer de la condición visual cinematográfica una expresión plástico-estetizante.⁵²

La puesta en cuestión a la que se somete la pintura de Bacon, por lo tanto, se concentra en un detallado *estudio de las formas de la imagen cinematográfica* a través del

⁵¹ Tal y como puede corroborarse en diversos films que, tomando como eje la vida de un artista, intentan “traducir” las técnicas características de un estilo con recursos cinematográficos. Esto se puede observar en películas como *The life and the death of Vicent van Gogh* (1987) de Paul Cox, en el episodio “Los cuervos” de *Los sueños* (1990) de Akira Kurosawa, en *Goya en Burdeos* (1999) de Carlos Saura y, más recientemente, en *Frida* (2002) de Julie Taymor.

⁵² Además del clásico cine expresionista alemán, creo que esta cualidad se puede atribuir a cineastas preocupados por una totalidad significativa que exige, constantemente, en cada ejercicio filmico, un estudio exhaustivo de la imagen cinematográfica. Dentro de una concepción amplia de “la pintura en el cine”, pienso en cineastas como Ingmar Bergman (especialmente en *Gritos y susurros*), Andrey Tarkovski (*Andrei Rubliov*), Derek Jarman (*Caravaggio*), Luis Buñuel (*El perro andaluz*), Víctor Erice (*El sol del membrillo*), Eric Rohmer (*La inglesa y el duque*) y, aunque no participe de sus frecuentes excesos resultado de una sobrevaloración tanto de su obra como de su persona, en Peter Greenaway (*El contrato del dibujante*).

cual se manifiesta el “estudio para un retrato de Francis Bacon”, tal y como se indica en el subtítulo del film. Este retrato de Bacon, ligado por principio a las convenciones pictóricas, va adquiriendo forma visual en la medida en que el ojo-cámara asume una posición crítica con respecto a la obra del pintor. La posición crítica del ojo-cámara es la que se encarga de *hacer crujir* al sistema pictórico y para ello se vale de distintas estrategias desarrolladas en el curso del relato filmico. Ya hemos visto algunas de ellas: anamorfosis ópticas, descentrados, desenmarcados, fundidos encadenados, yuxtaposición de planos, entre otros. Ahora, para concluir este capítulo, centraré la atención en una estrategia performativa que se delega a uno de los actores del relato filmico: George Dyer. Creo yo que en el gesto que Dyer realiza frente a la pintura de Bacon se concentra, en su mayor complejidad simbólica, lo que he denominado la *maniera* o el manierismo del ojo-cámara.

En el capítulo anterior afirmamos que, en términos generales, la dependencia entre Bacon y Dyer (actores del relato filmico) adquiere un matiz particular debido a la distribución y al cumplimiento de diversos roles. Para el pintor —dijimos— la dependencia hacia Dyer puede traducirse en términos de una compleja estrategia de seducción: a pesar de que a Dyer se le hace cumplir un rol sexual activo en la dimensión pragmática de los hechos filmados, su participación como agente de transformación en la dimensión cognoscitiva se encuentra anulada. Quien ejecuta, quien atribuye, quien modifica y quien otorga ciertos matices particulares a los roles actanciales es el propio Bacon; en él recae la capacidad de transformar los hechos. Por su parte, Dyer cumple el rol de objeto de deseo que sólo tiene una incidencia en la dimensión pasional. Por esta misma razón, el continuo suplicio de Dyer —que finalmente culmina con su muerte— puede pensarse como un acto que, bajo

un móvil pasional, intenta repercutir en una posible reestructuración afectiva. Esta estrategia de Dyer, desarrollada paulatinamente en el curso del relato filmico, contiene un momento fuertemente simbólico que, previo a su suicidio, tiene lugar en los instantes de delirio producidos, en parte, por la intoxicación etílica y de fármacos.

Dyer aparece en el estudio del pintor y después de una búsqueda frenética en la que se topa con recortes de revistas, periódicos, tubos de óleo, telas en preparación, entre otros utensilios, localiza un objeto punzocortante del cual se sirve para acuchillar una pintura de Bacon colocada en un bastidor. Las fotos fijas 5 y 6 de esta secuencia muestran cómo esta acción gestual se realiza con una fuerza muscular decisiva por parte de Dyer: las cuchilladas entran por la superficie de la tela; el rasgo es, incluso, simétrico. En primer lugar, se puede inscribir esta actividad dentro del orden del melodrama, pues en éste: “el medio y sus fuerzas se incurvan, actúan sobre el personaje, le lanzan un desafío y configuran una situación en la que el personaje queda atrapado. El personaje reacciona a su vez con objeto de responder a la situación, de modificar el medio o bien su relación con el medio, con la situación, con otros personajes.”⁵³ Melodrama que encuentra su equivalente en la lectura que han hecho algunos biógrafos de Bacon con respecto a la práctica del acuchillamiento en estados de ánimo disfóricos.⁵⁴ Pero más allá de esta cuestión anecdótica, este acuchillamiento establece un sutil paralelo con ciertas prácticas del *arte espacialista*; especialmente, con aquellas ejecutadas por quien fue fundador de este movimiento: Lucio Fontana [véanse imágenes comparativas]. Una interesante reflexión de Bruno Corà con respecto a la obra de Fontana, ubica en su justo lugar al gesto

⁵³ Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I...*, pág. 204.

⁵⁴ Peppiat: “A pesar de que tanto el artista como su sádico amante [Peter Lacy] abandonaron o destruyeron gran parte de los cuadros de Bacon, fueron bastantes las pinturas que sobrevivieron. Aunque muchos de ellos fueron acuchillados en arrebatos de desesperación o de alcohol, a finales de 1958 había 150 cuadros, la mayoría a salvo en las manos de coleccionistas”, *Francis Bacon. Anatomía de un enigma...*, pág. 217.

del apuñalamiento. Acuchillar el lienzo, abrir la textura de la tela, constituye un gesto radical que se puede entender, en última instancia, como una ejecución corporal que pone en riesgo la concepción tradicional del lenguaje pictórico y que funda una nueva dimensión de lenguaje. Dice Corà: “...cada fundación nueva de lenguaje es génesis integral: indica el modo de comprender el mundo, poniendo en evidencia, en la estructura lingüística, la concepción de su forma y la nueva frontera de comunicación con él.”⁵⁵ En el gesto de apuñar el lienzo se concentra, a su vez, una tensión en el lenguaje pictórico y una proyección metalingüística que trabaja, estrictamente, como un *manierismo*: la relación intrínseca entre tradición y modernidad se resuelve en la *forma*, en la constante reflexión sobre la forma y no en su destrucción, como comúnmente se podría entender al gesto de acuchillar el lienzo. Al respecto, Fontana mismo aclaró: “...todos han creído que yo quería destruir, pero no es verdad, yo he construido, no destruido, ahí está el problema.”⁵⁶

A partir de estas observaciones, podemos confirmar que el gesto de apuñalar el lienzo de Bacon en un estado de delirio no constituye únicamente una reacción melodramática o afectiva por parte de Dyer. Acuchillar el lienzo es, en principio, querer destruir una actividad intrínseca al pintor y en este sentido puede indicarse como un gesto regido por un impulso o una pulsión pasional que intenta abolir la presencia de Bacon en la vida de Dyer. Pero acuchillar el lienzo es también un gesto profundamente cognoscitivo que escapa a los límites de la relación afectiva entre Bacon y Dyer y que se instala en las prácticas de manipulación del ojo-cámara. Si bien esta actividad performativa se delega a uno de los actores del relato, este gesto se tiene que evaluar con respecto al conjunto del relato filmico, pues detrás de esta ejecución puntual de Dyer (ubicada en la dimensión

⁵⁵ Bruno Corà. “Un gesto: Fontana, Manzoni. La diferencia: Castellani”, *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra...*, pág. 157.

⁵⁶ Citado por Corà, *Ibid...*, pág. 158.

pragmática), se sitúa una transformación más amplia que se inscribe en la competencia modal del ojo-cámara, en la conciencia reflexiva de esta instancia de observación. Para continuar con nuestra propuesta sobre el manierismo del ojo-cámara, diremos que esta transformación es el resultado de un ejercicio de estilo cinematográfico. El acuchillamiento del lienzo que se le hace-hacer a Dyer, es la acción más radical de la puesta en cuestión de la pintura de Bacon en el conjunto del film. A través de este gesto se manifiesta, no una síntesis entre el cine y la pintura, sino una demanda que el lenguaje cinematográfico hace al lenguaje pictórico en el marco de las convenciones pictóricas mismas. Por esta razón, la concepción global del film alude a un cierto clasicismo visual que constantemente se pone en cuestión, ya sea por la iluminación, la fotografía, los decorados, los marcos, el montaje, etc. A su vez, esta puesta en cuestión se extiende también hacia la pintura de Bacon, “clásica” por las fuentes a las que evoca,⁵⁷ y “moderna” por las circunstancias históricas en las que se inscribe. Esto es, a final de cuentas, un modo de operar característico de un estilo manierista o de una *maniera*: ir a la fuente y desde esa posición clásica hacer crujir al sistema; acuchillar el lienzo es poner en relación a la tradición con la modernidad, evidenciar la fragilidad de una estructura lingüística a través de un nuevo acto de lenguaje. En este sentido, acuchillar el lienzo constituye un gesto metalingüístico que hace sopesar a la pintura por el cine. Y es así como quiero llegar, en última instancia, al concepto de estilo y de *manera* que opera al interior del relato filmico.

El “estudio para un retrato de Francis Bacon” que se propone el film es una puesta en cuestión tanto de la figura del pintor como de su obra. Resultado de diversos procesos de

⁵⁷ Cfr. *Francis Bacon and the tradition of art*.

percepción y de diversas estrategias de intertextualidad entre el cine y la pintura, el estudio apunta hacia un cuestionamiento de los valores pictóricos que toma forma, como producto final, en la imagen cinematográfica. Visto en retrospectiva, este estudio ha mostrado, a través de recursos cinematográficos propios, una parte fundamental del hacer-artístico del pintor en cuestión y ha realizado esta acción a través de un juicio estético que opera bajo la lógica de un manierismo. Así, este juicio ha proyectado sobre el conjunto signifiante “obra-pintor” un ejercicio de estilo cinematográfico que, por una parte, ha interrogado la crudeza que caracteriza a dicho conjunto signifiante, y por otro lado, la ha reestructurado a través del lenguaje cinematográfico. Para Michel Seuphor, este doble “hacer” constituiría la complejidad de un estilo que se debate entre la capacidad de razón y de sinrazón. Lo que forjaría un cuidadoso ejercicio de estilo sería estabilizar al grito de la irracionalidad y prolongarlo, como un eco, a través del tiempo: “el grito fecunda al estilo, el estilo hace perdurar al grito.”⁵⁸ Por ahora podemos concluir afirmando que del grito al estilo se pone en evidencia la complejidad discursiva del ejercicio de estilo cinematográfico que subyace en el film *El amor es el diablo. Estudio para un retrato de Francis Bacon*.

⁵⁸ Michel Seuphor. *El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo...*, pág. 278.

CONCLUSIONES

La relación entre cine y pintura hasta ahora expuesta contiene una serie de procesos que nos conducen, finalmente, hacia el reconocimiento de un cuidadoso ejercicio de estilo cinematográfico. El estilo en el film lo entendemos como el resultado de una actividad estilística que, puesta en función por dos instancias visuales (el ojo de un actor del relato y el ojo-cámara), se da a la tarea de cuestionar determinados valores pictóricos del arte clásico a través de una práctica de metalenguaje. A esta práctica le he adjudicado el título de *maniera* debido, fundamentalmente, al dualismo que se advierte en la puesta en discurso del relato filmico en su totalidad: poner en tensión una inclinación visual clásica (que opera con efectos de iconización) con una inclinación no clásica (la cual produce efectos figurativos contrarios). Esta puesta en tensión opera, técnicamente, desde la concepción global del montaje, pues recordemos que éste responde a una dialéctica basada en oposiciones entre un régimen clásico y un régimen amorfo de representación visual. En teoría del arte, lo que caracteriza al manierismo es un dualismo interior marcado por una aparente arbitrariedad en la composición figurativa. No obstante, Panofsky afirma: “el manierismo aspira a una más intensa concentración del cuadro y no deja indeterminadas las figuras, sino que las perfila firmemente y acentúa la anatomía, imitando a veces a los antiguos con más devoción que el mismo Renacimiento clásico.”¹ A su manera, el manierismo es también un clasicismo, pues como lo hemos tratado de exponer aquí, la *manera* del ojo-cámara se desplaza hacia la fuente (la pintura de Francis Bacon) y desde ahí hace crujir al sistema pictórico por un meticuloso trabajo, de carácter metalingüístico,

¹ Erwin Panofsky. “El manierismo”, *Idea ...* pág. 71.

el cual toma forma en la imagen cinematográfica. En otras palabras, sin salir del límite de lo clásico, la actividad estilística del ojo-cámara es la que se encarga, casi en su totalidad, de producir un reverso cómplice del canon: un “negativo” de la imagen cinematográfica en donde se advierten ciertas marcas visuales de afección que remiten a una mirada *ex-céntrica, caprichosa, extravagante*. Pero esta actividad estilística, a final de cuentas, opera gracias a un dispositivo visual más abarcador.

Si volvemos al esquema planteado en la introducción de este trabajo [Fig. 1], veremos cómo el dispositivo denominado *la mirada en el film* instaura un recorrido generativo a partir de la articulación de dos grandes fases que intentamos exponer en las diferentes secuencias de análisis. En la *estesis* se produce una implicación entre el sujeto y el objeto de percepción a partir de la cual se desarrolla una cualidad sensible del sujeto: el esteta que se observa y que, afectado por su propia imagen, vierte sobre otros objetos o sujetos sus afectos y aspira a transformarlos en materia prima para su oficio de pintor. En la *estética*, en cambio, la separación entre sujeto y objeto de percepción está remarcada por el abandono del punto de vista del actor y de las funciones que éste desempeña, en favor de una predominancia del ojo-cámara en el curso del relato; esta instancia de observación tiene la capacidad de ejecutar una tarea que el actor no puede realizar: un análisis exhaustivo de las formas de la imagen cinematográfica, del cual resulta una fuerte tensión estilística de aquello que inicialmente se puede pensar como un diálogo entre dos discursos del arte: el cine y la pintura.

Llegamos entonces al reconocimiento de un estilo que, forjado por fuertes tensiones pictóricas y cinematográficas, pone el acento en una dimensión que subsume la complejidad visual del relato filmico: una dimensión *plástico-estetizante*. Lo plástico implica a las

estrategias de interacción entre cine y pintura y forja un doble hacer estilístico: a) interrogar al conjunto signifiante “obra-pintor” y, por consecuencia, a los valores ahí contenidos; b) reestructurar y proyectar a este conjunto signifiante a través del lenguaje cinematográfico. Si tratamos de integrar la propuesta de Seuphor, diremos que el estilo, finalmente, es el resultado de un manierismo que ha estabilizado al *grito* que caracteriza “el caso Bacon”, y que ha fecundado en términos estilísticos a este grito a través de una práctica metalingüística desde los dominios del relato fílmico. En primer lugar, podemos afirmar que ésta es la consumación del recorrido que propone la mirada en el film y que esto responde a la ejecución de un proceso de percepción particular titulado “Estudio para un retrato de Francis Bacon”: 1) el ojo-cámara se sitúa *en* los ojos de Bacon y advierte, a través de su condición perceptual-subjetiva, la interacción entre percepción, acción y afección y con ello la emergencia de la mirada; 2) la separación progresiva del ojo-cámara hacia una zona de observación desde donde esta instancia ejecuta, regula y proyecta un análisis de las formas de la imagen cinematográfica; este análisis responde a una reflexión de la imagen que proviene de una «conciencia de sí-cámara»,² la cual pone en crisis al lenguaje pictórico a la luz de un examen formal (metalingüístico) del lenguaje cinematográfico. De ahí que a este film, en tanto conjunto signifiante autónomo, se le pueda calificar como una *obra de arte*. Una obra de arte porque ella es autónoma de la técnica pictórica y de la biografía novelada de Bacon, aunque recurra, para su constitución final de relato fílmico, tanto a lo uno como a lo otro. La autonomía proviene de un análisis formal de la imagen en su reducción técnica (cuadro, encuadre, toma, plano, ángulo...), pues en la reducción gramatical del lenguaje cinematográfico se advierte la analogía con la técnica pictórica (por ejemplo, en el concepto de cuadro la analogía entre marco pictórico y marco fílmico) pero, especialmente, la

² Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I...*, pág. 116.

posibilidad de transformación de la imagen en función de la sintaxis que subyace en la concepción del montaje. Una obra de arte, entonces, que condensa en sí misma una teoría cinematográfica.

En el artículo ya citado de André Bazin con respecto a la relación entre cine y pintura, el autor concluye con la siguiente tesis: “desnaturalizando la obra, rompiendo sus límites, penetrando en su misma esencia, el film obliga a la pintura a revelar algunas de sus virtualidades secretas.”³ En el caso que nos ocupa, esta conminación del cine hacia la pintura ha puesto en escena una dualidad difícil de concebir: la de considerar al acto de creación artística (en el cine y en la pintura) como la continuidad de una fuerte tensión entre el *grito* y el *estilo*. El relato filmico logró asimilar la crudeza que comúnmente se le atribuye al “caso Bacon” y a partir de ello puso en cuestión todo vínculo probable entre el lenguaje pictórico y el lenguaje cinematográfico. Esta constante tensión entre lo pictórico y lo cinematográfico reveló al acto de creación artística como el resultado de un largo proceso perceptual; proceso que abarcó una primera fase del orden de la *estesis* y que paulatinamente se fue reelaborando, en términos estetizantes, a partir de la intervención de diversas instancias de observación. A final de cuentas, la creación artística puede considerarse una tensión perceptual entre ciertas cualidades sensibles atribuidas al sujeto de la percepción y otro tipo de cualidades inteligibles desarrolladas, principalmente, por el ojo-cámara. Las cualidades sensibles toman lugar en el rol del Bacon esteta, mientras que las del orden inteligible se concretan tanto en la «compreensión estética» del Bacon pintor, como en la particular *manera* del ojo-cámara para dar forma a la imagen y para narrar y manipular los hechos filmados.

³ “Pintura y cine”, *¿Qué es el cine?...*, pág. 273.

Esta concepción de la creación artística, creo yo, responde a un tipo de arte y de artista que se debaten entre la «norma» y el «deseo». Remito aquí a un trabajo de Elia Espinosa sobre Cocteau,⁴ pues me parece que el problema del canon clásico (estudiado por esta autora con respecto al artista francés) es aquello que estrictamente se pone en cuestión en *El amor es el diablo*. A través de una interpretación del “caso Bacon”, la reflexión última se dirige hacia la creación artística concebida como una inestabilidad que se debate entre una concepción clásica del canon y una de-formación de éste. Lo *clásico*, en este sentido, sería la consecuencia de una obsesiva tensión entre la forma y la no forma que se manifiesta en dos niveles: a) en los límites del enunciado, a través de la *praxis* del pintor sobre el lienzo; b) en lo que va de la enunciación a lo enunciado, por la *manera* como el ojo-cámara da forma a la imagen cinematográfica. En el libro citado de Espinosa, la autora señala, a propósito de Cocteau, una definición de este tipo de clasicismo: “El creador clásico podría ser comparado con un maniaco que ordena y reordena obsesivamente objetos”, y con anterioridad: “en Cocteau había una represión que provenía del orden, pero también, paradójicamente, de las flamas del deseo.”⁵ Las constantes digresiones con respecto al canon nos sitúan de frente a este nuevo clasicismo o neo-clasicismo que, por lo que respecta al objeto de estudio aquí analizado, resuelve las tensiones perceptuales a partir de una participación reflexiva de la mirada.

En la mirada —dijimos al inicio de esta investigación— toma lugar la génesis de la percepción visual y es ella la única que tiene la capacidad de mostrar, en tanto proceso discursivo articulado en el relato filmico, el devenir de la experiencia estética. Si en un

⁴ Jean Cocteau. *El ojo entre la norma y el deseo*.

⁵ *Ibíd.*; pp. 35-36.

inicio esta experiencia remite a cualidades sensibles atribuidas a un sujeto de la percepción, posteriormente la experiencia roza los umbrales de lo estético debido al carácter transformador de la mirada. Las transformaciones toman lugar por la intervención de diversas instancias de observación las cuales asumen una posición crítica con respecto a los hechos filmados. Y es así como podemos reconocer un proceso generativo de percepción en el relato filmico, en donde la mirada constituye una condición de posibilidad. Por esta razón, el estudio que la mirada arroja sobre el film crearía las condiciones mínimas para sostener el esbozo de una teoría reflexiva de la mirada. La *reflexión* de la mirada es aquello que constituye, en términos estrictos, el “estudio para un retrato de Francis Bacon”. La anunciada interacción entre cine y pintura no es más que una relación perceptual que deriva de un cuestionamiento auto-referencial de la mirada. Cuando la mirada se examina a sí misma se produce un acto de conocimiento: “la filosofía es una pasión que se refleja, que se flexiona, que se vuelve sobre sí misma, es el deseo que se desea.”⁶ A partir de este *deseo que se desea* se debe explicar la gran interrogante estética que se le hace al “caso Bacon” (al conjunto significativo obra-pintor) y que repercute en el trazo *formal* del relato filmico y, consecuentemente, en la teoría cinematográfica ahí contenida y ejecutada. Esto, creemos, es consecuencia de un movimiento «serpentinato»⁷ de la mirada, el cual, no conforme con asimilar ciertas técnicas pictóricas al cine, ha cuestionado a fondo las estructuras de significación que articulan la dinámica del sentido en los procesos de percepción visual.

⁶ César González Ochoa. “La mirada y el nacimiento de la filosofía”, *Tópicos del Seminario*, 2, pág. 81.

⁷ Referido a la figura en forma de “S”, presente en buena parte del arte manierista. El término proviene del latín *serpentinus*: perteneciente o relativo a la serpiente.

BIBLIOGRAFÍA

- Teoría del arte, estética e historia del arte

Alberti, Leon Battista

1999 *De la pintura y otros escritos sobre arte*, trad. Rocío de la Villa, Madrid: Tecnos [1436].

Balthus

2002 *Memorias*, edición de Alain Vircondelet; trad. Juan Vivanco, Barcelona: Lumen [2001].

Baumgarten, Alexander Gottlieb

1999 “Reflexiones filosóficas en torno al poema” [1735], *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, trad. Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa Montaner; Barcelona: Alba editorial; pp. 23-78.

Bayer, Raymond

1965 *Historia de la estética*, trad. Jasmín Reuter, México: FCE.

Clark, Kenneth

1989 “Los autorretratos”, *Introducción a Rembrandt*, trad. Fernando Villaverde, Madrid: Nerea [1978]; pp. 13-44.

Corà, Bruno

1990 “Un gesto: Fontana, Manzoni. La diferencia: Castellani”, *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Milán: Bompiani, Centro de Arte Reina Sofía, pp. 157-166.

Deleuze, Gilles

2001 *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris : Seuil [1981].

Diderot, Denis

1994 *Escritos sobre arte*, trad. Elena del Amo, Madrid: Siruela [1752].

Espinosa, Elia

1988 *Jean Cocteau. El ojo entre la norma y el deseo*, México: IIE, UNAM.

Galí, Neus

1999 *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona: El Acantilado.

Hauser, Arnold

- 1998 *Historia social de la literatura y el arte*, tomo I, trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Madrid: Debate [1962].

Kant, Immanuel

- 1993 *Crítica del juicio*, 3ª edición, trad. José Rovira; Buenos Aires: Losada, [1790-1793].

Lessing, Efraim Gotthold

- 1999 *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, trad. Enrique Palau; Barcelona: Folio [1766].

Panofsky, Erwin

- 1999 *La perspectiva como forma simbólica*, trad. Virginia Careaga, Barcelona: Tusquets [1924].
- 1998 *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. María Teresa Pumarega, 9ª edición, Madrid: Cátedra [1924].

Peppiatt, Michael

- 1999 *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, trad. Cristina Salmerón, Barcelona: Gedisa [1996].

Seuphor, Michel

- 1970 *El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo*, versión castellana de Mariela Álvarez, Caracas: Monte Ávila [1965].

Schapiro, Meyer

- 1962 *Estilo*, trad. Martha Scheinker, Buenos Aires: Paidós.

Sylvester, David

- 2003 *Entrevista con Francis Bacon*, trad. Álvarez Flores, Ángela Pérez Gómez, Barcelona: Mondadori [1975].

Winckelmann, Johann Joachim

- 1999 “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura” [1756], *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, trad. Vicente Jarque Soriano y Catalina Terrasa Montaner; Barcelona: Alba editorial; pp. 79-123.

Wölfflin, Heinrich

- 1986 *Renacimiento y Barroco*, trad. equipo editorial Alberto Corazón, Barcelona: Paidós [1968]
- 1980 *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, trad. José Moreno Villa, Barcelona: Espasa-Calpe [1915].

- Semiótica, filosofía y teoría literaria

Dorra, Raúl

2003 “¿Para qué los monstruos?”, *Con el afán de la página*, Córdoba: Alción, pp. 139-150.

Filinich, María Isabel

2000 “Aspectualización y descripción”, *Tópicos del Seminario*, no. 3 (*Aspectualidad y modalidades*); pp. 139-158.

Fontanille, Jacques

2001 *Semiótica del discurso*, trad. Óscar Quezada, Lima: FCE, Universidad de Lima, [1998].

1989 *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*, Paris : Hachette.

Genette, Gérard

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus (teoría y crítica literaria) [1962].

González Ochoa, César

1999 “La mirada y el nacimiento de la filosofía”, *Tópicos del Seminario*, no. 2 (*La percepción puesta en discurso*), pp. 65-81.

Greimas, A. J.

1990 *De la imperfección*, trad. Raúl Dorra, México: BUAP / FCE (Cuadernos de la Gaceta, 71) [1987].

1987 *Semántica estructural. Investigación metodológica*, versión española de Alfredo de la Fuente, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, III, Manuales, 27), [1966].

Greimas, A. J., Jacques Fontanille

1994 *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, trad. Gabriel Hernández Aguilar y Roberto Flores, México: Siglo XXI, BUAP [1991].

Greimas, A. J., Joseph Courtés

1991 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo II, versión española de Enrique Ballón Aguirre, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica V. Diccionarios, 10) [1986].

1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de Enrique Ballón y Hermis Campodónico, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Diccionarios, 10) [1979].

Merleau-Ponty, Maurice

1994 *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Barcelona: Planeta Agostini [1945].

Ruiz Moreno, Luisa

- 2005 “¿Semiótica de lo visual?”, presentación al volumen monográfico *Semiótica de lo visual, Tópicos del Seminario*, no. 13; pp. 5-17.

● Teoría cinematográfica

Aumont, Jacques

- 1997 *El ojo interminable. Cine y pintura*, trad. Antonio López Ruiz; Barcelona: Paidós [1989].

Bazin, André

- 1990 “Pintura y cine”, ¿*Qué es el cine?*, trad. José Luis López Muñoz, Madrid: Rialp [1966]; pp. 268-273.

Bonitzer, Pascal

- 1978 “Décadrages”, *Cahiers du Cinéma*, no. 284 ; pp. 8-15.

Deleuze, Gilles

- 1984 *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff, Barcelona: Paidós (Comunicación 16, Cine) [1983].
- 1986 *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Barcelona: Paidós (Comunicación 26, Cine) [1985].

Gaudreault, André; François Jost

- 2004 *Le récit cinématographique. Cinéma et récit-II*, 2^e édition, Paris : Nathan [1990].

Jost, François

- 2002 *El ojo-cámara. Entre film y novela*, trad. Ma. Rosa del Coto, Buenos Aires: Catálogos [1987].

Loiseleux, Jacques

- 2004 *La lumière en cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma (les petits Cahiers).

Martín, Marcel

- 1999 *El lenguaje del cine*, 5^a edición, trad. María Renata Segura, Barcelona: Gedisa.

Metz, Christian

- 1970 “La gran sintagmática del film narrativo”, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (Comunicaciones).

Ortiz, Áurea; María Jesús Piqueras
2003 *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona: Paidós.

Re, Gianmarco del
1998 “John Maybury. Infatuation with Cable TV”, *Flash Art*, vol. XXXI, no. 203; pp. 74-76.

Revault D’Allonnes, Fabrice
2003 *La luz en el cine*, trad. Magali Martínez Solimán, Madrid: Cátedra.

Tarkovski, Andrey
2005 *Esculpir el tiempo*, trad. Miguel Bustos García, México: UNAM (Colección Miradas en la oscuridad) [1986]

- Catálogos

Bacon’s eye. Works on paper attributed to Francis Bacon from the Barry Joule Archive, London, Barbican Art & 21 Publishing, 2001.

Francis Bacon’s Studio at The Hugh Lane, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin, 2001.

Francis Bacon and the tradition of art, Vienna: Kunsthistorisches Museum Wien, Skira editore, Fondation Beyeler, Rihen/Basel. Edited by Wilfried Seipel, Barbara Steffen, Christoph Vitali, 2003.

- Diccionarios

Beristáin, Helena
2000 *Diccionario de retórica y poética*, 8ª edición, México: Porrúa [1985].

Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant
1986 *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez; Barcelona: Herder [1969].

Gómez de Silva, Guido
1998 *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, 2ª edición, México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.

Lucie-Smith, Edward
1997 *Diccionario de términos artísticos*, trad. Hugo Mariani, Eslovenia: Destino [1984].

Moliner, María

1994 *Diccionario de uso del español*, Tomo I y II, Madrid: Gredos.

Réau, Louis

1998 *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Tomo 2, Vol. 5, trad. Daniel Alcoba; Barcelona: Ediciones de Serbal [1957].

Ripa, Cesare

1987 *Iconología*, tomo II, trad. Juan y Yago Barja; Madrid: Akal [1593].

Sanz, Juan Carlos; Rosa Gallegos

2000 *Diccionario Akal del color*, Madrid: Akal.

Yarza Sebastián, Florencio

1988 *Diccionario Griego-Español*, Tomo 1, Barcelona: Editorial Ramón Sopena.

- Filmografía

Love is the devil. Study for a portrait of Francis Bacon. Escrita y dirigida por John Maybury. Producción: The British Film Institute y BBC Films, Reino Unido, Francia, Japón, 1998.

Sebastiane. Escrita y dirigida por Derek Jarman y Paul Humfress. Producción: James Whaley y Howard Malin, Reino Unido, 1976.

SECUENCIA DE ANÁLISIS 1
Francis Bacon: rutina de maquillaje



SECUENCIA DE ANÁLISIS 2
Francis Bacon: espectador de arte

2. En *Notre Dame de France* (junto con George Dyer)



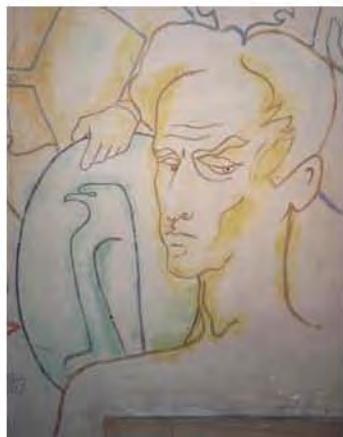
2 b. En el *British Museum*



Notre Dame de France

Leicester Place, Londres

Pintura mural (1960) □ Jean Cocteau



Sebastiane

Reino Unido, 1976 □ Dir. Derek Jarman



SECUENCIA DE ANÁLISIS 3
Francis Bacon: aficionado al box



El grito
pintura y registros visuales del *atelier* de Francis Bacon



▲ Still *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein. Escena de la nodriza en Odessa. *Visual record*, estudio de Francis Bacon, The Huge Lane, Dublín.



▲ Francis Bacon. *Estudio para la nodriza de "El acorazado Potemkin"*, 1957. Óleo sobre tela, 198 x 142 cm. Frankfurt/Main.



▲ Still *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein. Estudio de Francis Bacon.

▼ Ilustración sobre papel atribuido a Francis Bacon. Archivo de Barry Joule.

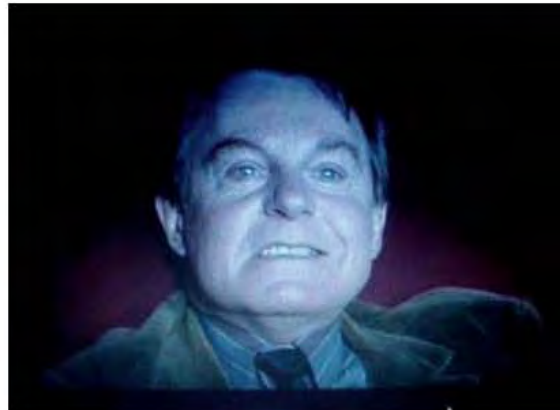


▲ Fotomontaje de *Álbum X*, Archivo de Barry Joule.

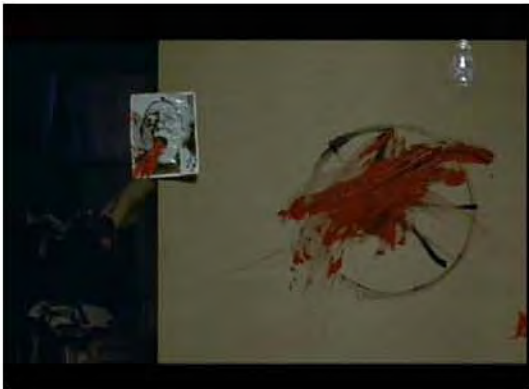
▼ Dibujo. Ilustraciones de absceso bucal. *Visual record*, estudio de Francis Bacon, The Huge Lane, Dublín.



SECUENCIA DE ANÁLISIS 4
Francis Bacon: espectador de cine



SECUENCIA DE ANÁLISIS 5
Francis Bacon: rutina de pintura





▲ Bacon en su estudio, 1970. Fot. Michael Pergolani



▲ Interior estudio de Bacon, 1998. Fot. Perry Ogden



◀ *Autorretrato (I)*, 1973

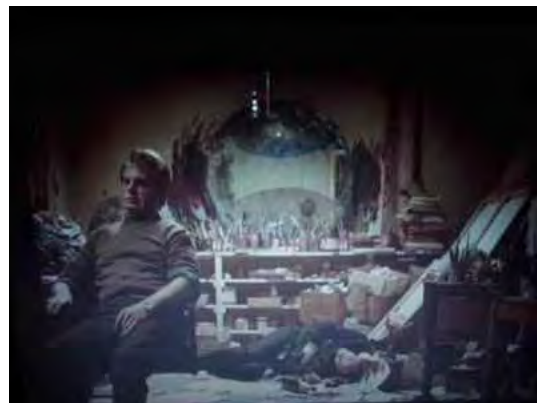
▶ *Autorretrato (II)*, 1973



▼ Foto fija *El amor es el diablo*



▼ Foto fija *El amor es el diablo*



SECUENCIA DE ANÁLISIS 1
Composición • Encuadre

Foto fija 1



Foto fija 2



Foto fija 3



Foto fija 4



Foto fija 5



Foto fija 6



SECUENCIA DE ANÁLISIS 2

Luz • Iluminación

Foto fija 1



Foto fija 2



Foto fija 3



Foto fija 4



Foto fija 5



SECUENCIA DE ANÁLISIS 3
Anamorfosis ópticas

Foto fija 1



Foto fija 2



Foto fija 3



Foto fija 4



Foto fija 5



Foto fija 6



SECUENCIA DE ANÁLISIS 4

La pintura puesta en cuestión

Foto fija 1



Foto fija 2



Foto fija 3



Foto fija 4



Foto fija 5



Foto fija 6



Acuchillar el lienzo



▲ Lucio Fontana. *Concepto espacial* (1965)

▲ *Lucio Fontana* (1964). Fot. Ugo Mulas

