

Marcelo Giménez

(Universidad de Buenos Aires)

La creación no discursiva: pintura/cine

Non-discursive creation: painting/film

Resumen

Este escrito se aboca a una temática particularmente enlazada a las preocupaciones de Michel Foucault y Gilles Deleuze, en pos de indagar la manera en que el cine, sobre una cartografía que le avecina a otros haceres artísticos, vincula lo que muestra y lo que enuncia. Como postula Deleuze, el acto de creación está indisolublemente ligado a un modo de expresión, a un campo, a una disciplina –en fin, a una práctica–. En este marco, nuestra meta es descubrir algunas operaciones creativas singulares –esto es, propias, exclusivas– del que, casi sin dudas, puede ser estimado un *objeto capital para nuestra cultura*. Discurremos así ciertos lazos existentes entre cine y pintura en el horizonte trazado por estos pensadores.

Palabras claves:

Cine
Pintura
Práctica artística
Visibilidades
Enunciados

Abstract

This paper addresses a thematic particular linked to Michel Foucault's and Gilles Deleuze's concerns, in order to investigate the way in which film –in a cartography closed to other arts– shows and tells. Following Deleuze, the act of creation is inextricably linked to a mode of expression, to a field, a discipline –in short, a practice–. In this context, our goal is to discover some unique creative operations –that is, proper, exclusive– of which, almost without a doubt, can be estimated a capital object for our culture. We thus explore certain existing links between film and painting on the horizon traced by these thinkers.

Key words:

Cinema
Painting
Artistic practice
Visibilities
Énoncés

MARCELO GIMÉNEZ (UBA – IUNA)

Recibido 12-03-2013. Recibido con correcciones 30-06-2013. Aceptado 12-07-2013

Revista TOMA UNO (N° 2): PAGINAS 61-73, 2013 / ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Depto. de Cine y TV – Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba – Argentina

Enseñaría a los estudiantes cómo, en esa película, Renoir consigue crear un vínculo de unión entre el impresionismo, el arte de su padre, y el cine, su propio arte. Trataría de demostrar cómo esta película alcanza el objetivo que todo film debería luchar por alcanzar: transportarnos a un lugar diferente.

Bernardo Bertolucci

Este escrito tiene su origen en el seminario *La Creación Filosófica. Foucault / Deleuze* (dictado por Tomás Abraham en el 2008 como parte del Doctorado en Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba). Se aboca a una temática particularmente enlazada a las preocupaciones de ambos pensadores y se detiene a roturar algunas vetas de su heredad aún no definitivamente excavadas. Nos intriga la manera en que el cine, sobre una cartografía que le avecina a otros haceres artísticos, vincula lo que muestra y lo que enuncia. Si, como postula Deleuze (2003), el acto de creación está indisolublemente ligado a un modo de expresión, a un campo, a una disciplina –en fin, a una práctica–, esperamos descubrir algunas operaciones creativas singulares –esto es, propias, exclusivas– de, casi sin dudas, un objeto capital para nuestra cultura (Verón 1997).

Comenzamos la tarea transitando la senda de quienes han indicado las diferencias existentes entre dos capacidades humanas –la percepción y el lenguaje natural– y la imposibilidad de disolver una en otra. Allí lo percibido y lo enunciado se ubican a un lado y a otro de un territorio sin dueño; desde sus orillas se enfrentan, se merodean, se aproximan y, finalmente, sobre el fondo común de ese suelo en disputa se enredan para mostrar y decir su agón. ¿Es posible trazar allí, a partir de las relaciones de fuerzas por las que entran en vínculo, de la distribución de sus poderes, del lazo entre puras materias no formadas y puras funciones no formalizadas un *diagrama* de procedimientos creativos exclusivamente cinematográficos? ¿De qué singulares maneras ejerce su poder la luz sobre el lenguaje –y viceversa–, qué estrategias relacionales elaboran una contra el otro en esa no-relación problemática que entablan líneas de luz y curvas de enunciados?

En reconocimiento a aquella parte de la labor que frecuentemente permanece desconocida, Foucault aquilató esos sinuosos periplos que suelen ser los trabajos de preparación, en tanto permiten “extraviarse en el camino del conocimiento y alejarse de uno mismo”, lugares donde “lo único indispensable para seguir reflexionando no es legitimar lo que ya se conoce, sino saber cómo y hasta dónde sería posible percibir y pensar distinto” (1986: 11-12). Veinte años después de haber leído por vez primera aquellas memorables y conmovedoras líneas en las que, hacia el final de sus días, Foucault acredita a la simple curiosidad su tarea y se pregunta por el ser de la actividad filosófica en su contemporaneidad, intentaremos desbrozar el terreno de nuestras propias preocupaciones revisando un mapa que marca algunas encrucijadas y ciertas tierras de nadie donde aventurarse.

1. Todos los epígrafes han sido tomados del film *Los Soñadores (The Dreamers)*, Bernardo Bertolucci, 2003).

*Quisiera que pudieses salirte de ti mismo y sólo mirar.*¹

En acuerdo con una creencia de Maurice Blanchot –*hablar no es ver* (1970: 61)–, Foucault sostuvo que aquello que se ve nunca aparece en lo que se dice y viceversa: ver y decir, en su no correspondencia, en su no conformidad, se encuentran separados de manera fundante e irreversible. Tras abordar encuentros y desencuentros entre palabras y cosas (2003), Foucault propuso una transformación en el dominio de un saber –el histórico– y, expresando la singular concepción de su hacer por la metáfora estratigráfica, postuló que la *episteme* no era su única dirección: otras *arqueologías* –de la imagen, de la pintura– son igualmente posibles (1987: 15-16, 25-27, 251-254).

A partir de esa imagen, Foucault figuró el saber como una no-relación entre dos mantos sedimentarios diferentes en su naturaleza y, entonces, distanciados por una grieta definitiva e inalterable: lo visible y lo enunciado. Su mutua irreductibilidad establece entre ellos un favorable vínculo *problemático*, si entendemos con Foucault que lo verdadero sólo se presenta al saber a través de las problematizaciones: la tarea de una historia del pensamiento es “definir las condiciones en las que el ser humano ‘problematiza’ lo que es, lo que hace y el mundo en el que vive” (1986: 13-14; Santos 2003: 39).

En cada uno de aquellos estratos, el pensador alojó enunciados y visibilidades, elementos puros que, en su conjunto, hacen del saber un *dispositivo* al que nada preexiste, al que nada subyace. Ellos son condición *a priori* para que, en un momento determinado, todas las ideas se formulen y todos los comportamientos se manifiesten. Si atendemos la filiación kantiana que es este postulado foucaultiano –lazo establecido por Deleuze que Foucault ha autorizado (1994)–, podríamos identificar, describir y secuenciar dos cadenas estratigráficas: *espacio - cosas - luz - ver - comportamientos - lugar - visibilidad - orden - cuadro - modos... / tiempo - palabras - lenguaje - hablar - pensamientos - campo - discursividad - historia - serie - regímenes...* En sus buzamientos, ellas se pliegan y basculan, pueden incluso cruzarse e invertirse, provocar terrazas y deyecciones, fallas y diaclasas... Así, el saber aparece como un *agenciamiento práctico*; de allí que para Foucault sólo existen *prácticas*: prácticas *discursivas* de enunciados y prácticas *no discursivas* de visibilidades.

Deleuze ha señalado que la primacía dada allí a lo discursivo es una apariencia (1987: 77). Acontece cuando se configura *práctica* a partir de una oposición privativa, esto es, en tanto uno de sus términos carece del rasgo que marca a su opuesto. La negación que lo hace aparecer –y que hace del discurso solista destacado ante el telón de lo no discursivo– pronto dará paso a una oposición de contrarios en la que, finalmente, discursividades y visibilidades emergen como dos términos igualmente plenos, definidos cada uno por un rasgo propio (Hjelmslev 1971, Fontanille 2001: 49-51). Foucault sostiene la existencia de relaciones discursivas entre el enunciado y lo visible, pero no renuncia jamás a la creencia en su mutua irreductibilidad. Si *El Nacimiento de la Clínica* llevaba como subtítulo *Arqueología de la Mirada* –rememora Deleuze (1987: 77)– era porque Foucault estimaba sus trabajos precedentes no suficientemente explícitos al respecto. Lo visible opone su forma propia a la primacía de lo enunciado; podrá dejarse determinar mas nunca reducir a una práctica discursiva.

En esta constitución del saber, los campos de enunciados y los lugares de visibilidad que se entranan en cada estrato cambiarán al ritmo propio de su régimen en unos y de su modo en las otras. Y así como los enunciados son inseparables de esos regímenes suyos que condicionan lo que es posible decir en cada formación histórica, las visibilidades son inseparables de dispositivos que distribuyen lo claro y lo oscuro, lo opaco y lo transparente, lo visto y lo no visto, en fin, dispositivos que permiten ver algo, esto es, que sacan a la luz y ponen en evidencia. Para Foucault, las visibilidades son evidencias en tanto *función*, formas de luminosidad que, creadas por la propia luz, sólo dejan subsistir las cosas como resplandores, reflejos, centelleos.

En *Las Palabras y las Cosas*, Foucault pronostica, podría decirse, una suerte de *diálogo infinito* entre palabras y cosas si se desea sostener como una proximidad la distancia entre el lenguaje y lo visible. Dispuesto a hablar no en contra de tal brecha sino a partir de esa incompatibilidad que separa sus márgenes, *des-cubrirá* dos visibilidades, las arrancará a las penumbras para *encender poco a poco sus luces*. Una de estas prácticas no discursivas ha sido indagada por Foucault de manera ostensible. Se trata de la arquitectura: en tanto dispositivo lumínico que implementa un régimen de visibilidad, la ha excavado profusamente, y las derivas que esta tarea ha tenido en otras ocupaciones tuyas son bien conocidas. De manera inversa, otra práctica no discursiva, otro *modo de ser* de la luz, si bien presente a lo largo de toda su obra, perfila un sitio sesgado en su producción, uno mantenido ciertamente en los bordes de su tarea. Nos referimos a la pintura.

Antes de que puedas cambiar el mundo debes caer en la cuenta que tú mismo formas parte de él. No puedes mantenerte fuera mirándolo.

Sea cual fuere la curvatura que dé Foucault al pliegue de la Modernidad, ella aparece como el momento contemporáneo de la episteme occidental: “¿Qué se llama posmodernidad? No estoy al corriente”, ha dicho irónicamente (1999a). Si recordamos que es en “nuestra modernidad” —“una modernidad de la que aún no hemos salido” (2003: 8-9)— donde para él la teoría de la representación como fundamento general de todos los órdenes posibles desaparece, donde se desvanece el lenguaje en su lugar de privilegio como fondo espontáneo y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres, es probable que encontremos allí un sentido al que podría entenderse casi como un desvío en el trayecto de su tarea: ese interés suyo por la pintura. En su primer escrito editado, Foucault acude a *La Tentación de San Antonio* de Hieronymus Bosch para dar cuenta de la enfermedad mental (1984c); pronto, su tesis doctoral se inicia inquiriendo otra imagen del mismo artista: *La Nave de los Locos* (1976). *Las Meninas* de Diego de Velázquez —su aproximación a la pintura quizá más conocida y comentada— es también capítulo inicial en su libro más popular (2003); no sorprende que, por entonces, atento a los vínculos entre “Las palabras y las imágenes”, comentara la aparición en lengua francesa de los estudios iconológicos de Erwin Panofsky (1999c).

Detalle de *Las Meninas*, (Diego de Velázquez, 1656).
Foto:
es.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas



En un trabajo previo nos planteamos indagar las maneras en que Foucault ha valuado la representación moderna del mundo operado por la práctica pictórica (Giménez 2011). Visitamos nuevamente *Las Meninas* para detenernos junto al espejo cuyo espacio replica el nuestro: allí, el acceso a otra estancia, a un otro lugar efectivo, se abre donde su propia luminosidad, *sin entrar, reposa en sí misma*. Desde allí se libera un resplandor que recorta la *realidad sombría* del cuerpo a contraluz de un “emisario de este espacio evidente y oculto” (Foucault 2003: 20). Nos parece más que significativa la manera en que Foucault refiere a Don José Nieto Velázquez: si la mirada regia tuviese la posibilidad de rotar trescientos sesenta grados sobre sí misma, el espacio cubicular de la pintura, proyectándose, formaría una suerte de corona circular en la cual el perfil del camarero real anunciaría indudablemente la emergencia de aquel dispositivo por el que la Modernidad convirtió un conjunto de cuerpos reales en siluetas. En las profundidades de una imagen que, para Foucault, marca el borde entre dos épocas aparecen y aún conviven, lado a lado, codo a codo, dos modos contrapuestos del hombre: uno en la forma de cristalino reflejo parpadeante para quien *la representación se representa*; el otro como la sólida figura opaca que en nuestra modernidad irrumpe como un recorte para ser apenas un “centelleo precario”. Poco a poco él adquirirá su carnadura primera en un ser de la episteme, susceptible de ser sometida a una administración vigilante. Cuando ya no importe castigar el cuerpo sino atormentar el alma, la existencia real del guardia podrá devenir igualmente inmaterial. El familisterio fourierista supone la desaparición efectiva del celador en la inconsciente tarea de supervisión que ejerce la mirada de los unos sobre otros. Atrapado por ese espacio de encierro entre dos exterioridades que destila *Las Meninas*, no sorprende que Foucault

intuyese el deslizamiento de una sociedad disciplinaria a otra nueva en la que la vigilancia real se devela como control eventual (Deleuze 1987).

Así que, en esa gran película épica, todos son extras.

Aún resta casi una década para la aparición de *Vigilar y Castigar*, pero Foucault ya se encontraba indagando una nueva visibilidad (2005). Ella aconteció justamente en la Ciudad Luz, y en ese tiempo en que las cosas, amparadas en los varios privilegios de la vista, desplegaron sus mayores fuerzas con el fin de oponer su forma propia a la imposición siempre desmedida de los enunciados. Pronto atestiguaremos cómo se pliega a esta causa el otro sentido por el cual Occidente ha podido mantenerse a distancia de una realidad respecto del cual emite sus juicios: el oído. Fuera de toda posibilidad de protagonismo quedan aquellos sentidos estimados “bajos” en su requerimiento de un contacto corporal con el mundo en sus texturas, sus sabores, sus olores.

Para nuestro filósofo, Marx y Freud, igual que Nietzsche, *instauraron un discurso* (1984a; 1987: 19), hicieron posibles un número de analogías y también de diferencias sobre las cuales su aporte se mantiene en estado de suspensión o desplome, exigiendo siempre, inevitablemente, no un redescubrimiento, no una reactualización, sino un regreso a vacíos originarios y originales que el olvido ocultó, esquivó, mas desde siempre yacen en el discurso mismo. De un mérito semejante acredita a Édouard Manet en el lugar de lo visible. A él se debe la instauración de una nueva visibilidad dadas ciertas mutaciones que opera sobre el “juego de ardidés, artificios, de ilusiones o elisiones que se aplicaba a la pintura representativa occidental a partir del *quattrocento*” (2005: 14). En la vecindad de una mudanza –la conversión de la *camera obscura* en cámara fotográfica– fue posible enrarecer un espacio pictórico científicamente representable y, entonces, infinitamente dominable, naturalizado tras quinientos años de ardua labor y sobre dos milenios de relatos que festejan el triunfo de Zeuxis sobre Parrasio. Transpuesta, casi precipitada esta victoria a la fotografía, nos encontramos al interior de una ruptura en profundidad por la que emergen a la luz propiedades de la pintura como superficie bidimensional, cualidades que, antes experimentadas como limitación, fueron esquivadas, enmascaradas, anegadas hasta la reinención del *tableau* como *peinture*, como *cosa* coloreada a la que una luz exterior da visibilidad y delante de la cual el espectador se moviliza. Son precisamente éstas las tres instancias sobre las que Foucault abona el cambio: una, el uso las propiedades materiales del espacio sobre el que se pinta dentro mismo de lo que el cuadro representa, olvidando la preocupación por velar el ser bidimensional del soporte; otra, el aprovechamiento de la luz real que afecta al cuadro como objeto más allá de la iluminación figurada al interior del mundo representado; finalmente, su negación al *deber* contemplar esa superficie como re-presentado otra cosa –una escena– desde una única posición imperfectible de observancia. De allí que, para Foucault, “Manet reinventa (¿o acaso inventa?) el cuadro-objeto, el cuadro como materialidad”, ya no como mera imagen (2005: 11-13, 60).

Es un espejo, nuevamente, la planicie sobre la que el hombre moderno se nos muestra. Esta vez él ocupa todo el fondo de *Un Bar aux Folies-Bergère*, allí donde Manet cede a la irresistible atracción de abismar nuestra visión obturando su ilusión de infinito con una superficie reflejante. De esta manera, cuando esperamos que el espejo devuelva todo a nuestra mirada, en verdad *nos niega doblemente la profundidad*. Con este artilugio Manet construye el espacio de la pintura como el lugar de una inquietud, un doble *cul de sac* encerrado entre dos planos inmatereales: uno, el que corta la pirámide visual y separa dos realidades –el mundo tridimensional móvil al que pertenecemos y la superficie bidimensional inmóvil de la pintura–; otro, paralelo al anterior, ciega la virtual profundidad del dispositivo perséptico disfrazado de reflejo absoluto que todo lo replica. Uno y otro se enfrentan en busca de un abismo tan inalcanzable como perdido; imaginable, sí, idealmente posible, mas

formalmente irrealizable en la certera imperfección material del espejo que, enfrentado a otro espejo, refleja una curva que nos escamotea la posibilidad de alcanzar el infinito. La no correspondencia entre lo que está representado en el espejo y lo que debería reflejarse en él convierte al espacio encerrado entre el espejo y la superficie de la pintura en una materia maleable gracias a la cual Manet otorga un rostro al espectador anónimo que forma parte de una potencial muchedumbre, le da un cuerpo carnal a ese ojo inmaterial cuya visión hasta entonces procedía del perfecto lugar regio. Y es su encuentro con un otro lo que hace posible la conversión de este reflejo en individuo. Para Foucault, “el pintor ocupa –y, con él, invita al espectador a ocupar– dos lugares sucesivamente, o más bien, simultáneamente incompatibles: aquí y allá” (2005: 56); por ello es imposible ya saber donde está emplazado el pintor o nosotros mismos; la pintura es un objeto ante el cual uno puede desplazarse, pero también instituye un espacio pictórico dentro del cual uno puede desplazarse. Si bien las miradas del pintor y del espectador continúan, como en *Las Meninas*, reunidas, el segundo aporta al ojo del primero un cuerpo-propio que hace posible a la mirada circular por el interior de la pintura tal como lo haría una cámara cinematográfica: es un nuevo espacio cerrado como una caja entre aquellos dos planos inmateriales, pero finalmente abierto en su lateralidad. Con iguales poderes que la cámara cinematográfica, este cuerpo vidente se aproxima en un susurro al rostro de la muchacha que habita el cuadro sin que la blancura de su rostro acuse sombra alguna (2005: 57). En su fusión, ya no sabemos qué lugar ocupó el autor ni qué lugar debe ocupar el espectador, por lo que no sólo podemos ya deslizar, a la manera de Foucault, la pregunta *¿qué importa quién pinta?* sino, además, comenzar a preguntarnos *¿a quién le importa tomar posición,* si tenemos la ilusión de que somos nosotros quienes recorreremos el asunto con nuestra mirada?

*Pero hubo una noche en la primavera de 1968
cuando el mundo, por fin, atravesó la pantalla.*

En un trabajo previo postulamos, a partir de la noción foucaultiana de *instauradores de discursividad*, la existencia de *formadores de perceptividad* (Romero y Giménez 2005); la pensamos en relación al panóptico en tanto “lugar de visibilidad” por el cual comprender el *panoptismo* –el deseo de *un plan para mantener bajo inspección*– como pura función de imponer una tarea o una conducta y de gestionar y controlar la vida, en fin, como un ejercicio social del poder (Foucault 1985; Barou y Perrot 1989; Deleuze 1987: 60, 101). Esta pintura parece inaugurar una nueva perceptibilidad –esto es, una nueva forma de percepción histórica–, una formación perceptiva, un dominio de perceptibilidad respecto del cual las formas históricas precedentes se vuelven discontinuas, heterogéneas. Con ella se iniciaría una forma de percibir y de dar a percibir de tal otro modo que quizá no sea posible hacerlo distinto por un tiempo venidero indeterminado. Ella parece comenzar a liberarnos del *aparato ortopédico* que ha *formado* nuestra percepción visual, un sistema normativo autoritario que, incluso ausente, nos constriñe a una perfecta pero única toma de posición corporal desde la cual acceder al mejor punto de vista, esto es, el dispositivo perséptico capaz de representar un espacio infinito, isomorfo, perfectamente mensurable y dominable. Pero también es factible postular que la libertad de desplazamiento que ella nos permite, su absoluta luz frontal, su supresión de la profundidad, en verdad nos preparan para algo que nos aquietará en una butaca, nos obligará a suspender nuestra realidad en lo oscuro, nos sumergirá en la ilusión de una mirada panóptica: el cine, campo fértil a la espera de una rotura foucaultiana que sólo ha tenido la marca de lo ocasional.

Será otro pintor el que permita a Foucault expresar nuevamente aquella escisión basal que en el dispositivo del saber separa lo que se ve de lo que se dice: René Magritte. Si *Vigilar y Castigar* nos entregaba el trabajo de Foucault sobre un modo de ser de la luz, de manera correspondiente, *Esto no es una Pipa* habita el lugar complementario que en la napa lumínica refracta lo pictórico. Él clausura una serie, un cuadro de cuadros entramado sobre

rodeos previos que ocupan, como ha destacado Daniel Defert (2004), un lugar privilegiado dentro del conjunto de intereses del filósofo.

Pero esta vez el espejo a cuyos lados se ubican palabras y cosas ya no existe: se ha roto. En este ensayo Foucault establece la condición de posibilidad para el más cercano encuentro de palabra e imagen: el inestable caligrama, esa reunión íntima e ínfima en la que titila un estallido potencial. Porque él anuda una compensación del alfabeto al hacer decir al texto lo que representa la imagen, una repetición que rehuye la retórica y la caza de las cosas en *la trampa de una una doble grafía*. Para el que mira, el caligrama no dice; para el que lee, no muestra. Palabra y cosa, en su disímil modo de representar, actúan en su encuentro una contra otra, arrojándonos a la simultaneidad de su 'no decir todavía' en tanto 'ya no representar'.

La pintura de Magritte es, para Foucault, un hallazgo: ella encuentra y otorga el fondo sobre el cual es posible la vecindad de esas dos diversidades, la recomposición del caligrama previamente hecho añicos; reunidos, en la devolución de una apariencia anterior, ellos hostigan todas las relaciones tradicionalmente posibles entre palabras e imágenes, pretendiendo enmendar las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: *mostrar y nombrar, figurar y decir, reproducir y articular, imitar y significar, mirar y leer*. En estos afanes no hacen más que poner en evidencia las soldaduras de una fractura fundante. Ahora la semejanza se repliega en el pensamiento, en tanto la similitud abre un juego de transferencias que se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada. Si hablar nunca fue ver, ahora *mostrar no es afirmar*. Foucault atestigua una desidentificación entre imagen y nombre a causa de una similitud indefinidamente transferida a la largura de una serie, operación acertadamente atribuida a la potencial infinitud de un ícono: las latas de sopa *Campbell* (Foucault 1999b).

*La primera vez que vi una película en la Cinématèque Française, pensé:
Sólo los franceses... Sólo los franceses pondrían un cine dentro de un palacio.*

Entre los objetos que abordan *La pintura de Manet* y *Esto no es una pipa* se inscribe el lugar de una nueva modalidad de la mirada, se promueve un nuevo régimen de visibilidad entre otros modos de ser de la luz tan nuevos como afortunados: la foto y el cine. La primera integra la familia decimonónica de imágenes sometidas al deseo de su puesta en movimiento; el segundo convive con un conglomerado de artefactos que, inicialmente orientados a observaciones científicas pronto devinieron populares formas de entretenimiento que han ido constituyendo una *manera de mirar* (Crary 1992: 97-136). En ese conjunto, el cine opera un deslizamiento en tanto ya no parte del deseo de *poner en movimiento la imagen de un objeto* sino del propósito de *registrar el movimiento de un objeto en la imagen*. Como señala Deleuze, el cine no es entonces una sumatoria de fotografías a partir de las cuales se obtiene, como añadida, la ilusión de movimiento, sino una imagen a la que el movimiento pertenece como dato inmediato, imagen *en movimiento*, en tránsito, en fin, *imagen-tiempo* (1985; 1986). Y en tanto primeramente siempre imagen, su irreducibilidad a la palabra es innegable. Replica aquí una sentencia de Foucault: "no es posible desconocer este entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio" (1984b).

Recordemos que, si bien la luz se liga a la cadena espacial de lo visible en contraposición a la cadena temporal de lo decible, ella está igualmente atravesada por el tiempo, y muy difícilmente podemos sustraerla de su cruce con este *a priori*. Efectivamente, para la teoría ondulatoria ella es una onda electromagnética consistente en un campo magnético que *varía con el tiempo*, generando un campo magnético y viceversa —según las leyes de Ampère y Faraday—, por lo cual se *autopropaga indefinidamente a través* del espacio. Como cualquier otro tipo de onda, ella es descriptible por parámetros ligados a la experiencia del tiempo: *amplitud, período, frecuencia, velocidad*. Desde la perspectiva de la teoría corpus-

cular, la luz es un *torrente* de partículas capaces de *portar* todas las formas de *radiación* electromagnética. Y, según el segundo postulado de la teoría de la relatividad especial, es isótropa, esto es, independiente del movimiento relativo del observador o de la fuente.

Luz temporalizada, imagen que transcurre, la capacidad de mostración del cine se despliega en la narración. Así como la fotografía se hizo cargo de un carácter indicial que la pintura abandonó y le delegó, el cine lateralizó sus posibilidades documentales y comenzó a explotar la veta ficcional del terreno que lo sostiene. Pronto roturaría la continuidad lineal para instituir el montaje como operación constituyente del nuevo soporte y crear, poco a poco, sus propias y singulares estrategias narrativas.

En esta capacidad constitutiva del cine también aparece la separación que distancia lo que se ve de lo que se dice. En sus albores, el cine al que extrañamente llamamos “mudo”, reuniendo imagen en movimiento y palabra escrita es también una especie de caligrama roto y recompuesto: sus imágenes operan como una suerte de extensa ilustración para la breve escritura que habita unas cartelas; parpadeos que obturan lo visible en favor de lo decible para asegurarse el seguimiento discursivo de la fábula, interrumpen como estertores del habla el hipnótico atractivo de la imagen bidimensional móvil.

De todos modos, prontamente estas dos diversidades hallarán un fondo común sobre el cual se hará posible su vecindad: el sonido. Al quitar de la vista la palabra dada a leer, el cine sonoro despejará la mirada y propiciará la ilusión de una fusión entre lo que se da a ver y lo que se dice. La luz subsume en sí el murmullo del habla. El cine se presenta como un fuerte argumento en favor de la irreductibilidad de la imagen a la palabra; incluso parece revertir el problema de la determinación en tanto es la imagen que se ve la que parece operar de manera determinativa sobre lo que se dice. Al menos en aquel modo cinematográfico que ha de volverse canónico, aquel que, borrando las huellas de un sujeto enunciador, se inviste de *historia* con sus mejores formas, acallando su voz y encandilando la mirada. No obstante, otras veces se desnuda en *discurso*, y lo visible se opaca para ceder su brillo a los modos de decir. Nos preguntamos entonces si *detrás* de cada historia cinematográfica lo que se muestra y lo que se dice pueden tomar otras particulares posiciones uno respecto del otro, esto es, qué otras operaciones diferentes pueden actuar para que aparezca la creación propiamente cinematográfica.

Te estaba quitando el sueño de los ojos.

Tomás Abraham ha subrayado el carácter sensorial de la metáfora arqueológica y, con ello, *una preocupación visual en medio del mundo sonoro y gráfico de los discursos* (1989: 69-71). Efectivamente, Foucault entendió las *visibilidades* como *formas de* luminosidad, como *visibilidad absoluta fuera de la mirada* sin desestimar ni excluir otras formas de percepción del mundo. Así, las *visibilidades* podrían denominarse *perceptibilidades* en tanto, como ya dijimos, *formas de* percepción, maneras de percibir o ser perceptible-*posibilidades, condiciones*, diría Foucault-, en fin, en tanto complejos multisensoriales que dominan todas las experiencias perceptivas y no convocan la vista sin convocar también los demás campos sensoriales. Es por ello que Deleuze caracterizó la tarea arqueológica como la construcción de un archivo *audiovisual* (1987: 78) y, a partir de destacar el problema de la no relación entre luz y lenguaje, propuso la práctica cinematográfica como el lugar donde yacen los mejores ejemplos de la disyunción ver-hablar (1986: 93).

¿Qué espacio de visibilidad abre y distribuye una imagen que transcurre? ¿Ofrece el cine sonoro un número de modalidades posibles y diversas de ver y dar a ver, de decir y dar a decir? Para Deleuze (2003), si el cineasta, como cualquier otro hacedor creativo, en el ejercicio de

su capacidad inventiva, tiene *necesidad de decir* algo, es en función de su creación específica y de la especificidad de su creación. De allí que *haya ideas* –esto es, actos creativos- *que no podrían ser más que cinematográficas*, que no podrían *darse a luz, darse a percibir* sino en esta materialidad, pues la *inventividad* posible de una creación está previamente comprometida con un determinado modo de expresión, con una determinada materia significante.

Esto nos interesa pues en el cine, allí donde imagen y palabra se reencadenan constantemente sobre el intersticio que los distancia, Deleuze señala que *asegurar la disociación* entre lo visual y lo sonoro es *un caso* indudable de una *idea que no podría ser más que cinematográfica* en tanto opera una verdadera transformación del par de sus elementos constituyentes. Al ubicar aquello que se dice *por debajo* de lo que se nos hace ver, ejecuta una tercera operación *necesaria* que da sentido a las dos primeras –decir y hacer ver– y hace surgir una tercera cosa, algo nuevo: el film, la historia *detrás* de la cual está todo.

Aventuremos, entonces, la siguiente formulación. En su fusión aparente, los componentes del cine y las operaciones que ellos permiten están irreductiblemente disociados. Mantener a resguardo esa disociación es una operación tercera constitutiva del cine, *necesaria* para que ambos elementos y ambas operaciones adquieran sentido en su relación compleja, *problemática*, de la que no salen indemnes sino transformados. Para el caso que toma Deleuze, la *creación cinematográfica* es esa operación tercera –*poner por debajo*– por la cual lo que se da a ver, sobrevolando lo que se dice, es *otra visibilidad*, así como lo que se dice, cubierto por lo que se da a ver, es *otro enunciado*. En ese tejido perceptible que traman ver y oír para crear la historia, los elementos se mezclan sin fundirse; su *relación problemática como no-relación* podría decirse *significación*, sentido que emerge de una *mixtura problemática como no-fusión*. Para Jim Jarmusch, se trata, nada más y nada menos que de “la esencia misma del trabajo del cineasta, saber encontrar la alquimia perfecta entre lo que se quiere decir y el modo de representarlo” (Tirard 2008b: 139). En fin, discurso como lugar de encuentro de materias significantes diversas, como conjunto signifiante investido de sentido.

La revolución no es una cena de gala; ella no se hace como una obra literaria, un dibujo o un bordado; ella no puede llevarse a cabo con tanta elegancia, tranquilidad y delicadeza, o con tanta suavidad, amabilidad, cortesía, reserva y generosidad de ánimo. La revolución es un levantamiento, un acto de violencia por el cual una clase derroca a otra.

Mao Tse Tung

Si los elementos constitutivos del cine son lo que da a ver y lo que da a oír, ellos pueden analizarse en términos de su perceptibilidad. En tanto una operación los transforma para crear algo nuevo, el resultado de esa *mixtura no fusiva*, esa *historia* que estaría *por delante de todo*, podría analizarse en términos de su discursividad. Aparece, entonces, una nueva relación, esta vez entre lo perceptible y lo discursivo; ellos articularán sus conflictos y entablarán su lucha en un juego de tensiones, balances y desequilibrios.

A partir de la concepción hjelmsleviana del signo, Deleuze imaginó el estrato del saber como una entidad generada por la conexión –como función– entre una expresión y un contenido –sus *functivos*. Para el filósofo, al primero corresponden las cosas, el ver, lo visible, las superficies de visibilidad; al segundo, las palabras, el hablar, lo decible, los campos de legibilidad (1987: 75). A partir de allí nosotros podríamos imaginar que, en el caso de la práctica cinematográfica, la sustancia del contenido es el tiempo, bajo la forma de un entramado de luz y sonido, de imágenes lumínicas bidimensionales móviles y de imágenes sonoras varias –palabra, música, ruidos– que, en su decurso, constituyen un film; esta forma define una nueva manera de percibir y dar a percibir el tiempo modelada por un conjunto de actividades exclusivas de la práctica –rodar, montar, proyectar–, específica

un nuevo lugar de perceptibilidad del tiempo constituido por una red perceptiva, en fin, le inventa un nuevo dispositivo. Es indudable: con la aparición del film, la perceptibilidad del tiempo amplía sus modos, emerge una nueva forma de percibir. En correspondencia, la sustancia de la expresión sería un conjunto de enunciados motivados por esta práctica no discursiva, los que toman la forma de conocimientos y “teorías” cinematográficas, puestas-en-discurso, discursivizaciones surgidas de la misma práctica no discursiva que definen una manera de decir y dar a decir el cine, especifican un campo de decibilidad suyo, inventan un régimen de enunciados acerca de ese arte y, entonces, introducen un cambio en él, emergen una nueva discursividad –aquella referida a la práctica cinematográfica–, parte de la cual rasga una distribución de lo enunciable ya existente.

Problematicemos esta articulación, intentemos imaginar ahora hasta dónde es posible pensarla desde otra perspectiva. Ya no con Deleuze, sino más cerca de Hjelmslev, de modo tal que en esta ocasión si a la expresión correspondan las cosas, el ver, lo visible, las superficies de visibilidad –como si se tratase de significantes–, al contenido lo hacen las palabras, el hablar, lo decible, los campos de discursividad –en correspondencia con significados. Entonces el tiempo esta vez será la sustancia de la expresión bajo la forma de aquel tejido de luz y sonido en decurso que es el film, en tanto la sustancia del contenido será la función narrativa del discurso –distinta de otras como describir, argumentar, preguntar, opinar, etc.–, función encarnada en una particular forma: la cinematográfica. En la capa sedimentaria de lo perceptible, como ya dijimos, el film emerge una nueva forma de percibir la sustancia, define una nueva manera de percibir y dar a percibir el tiempo, inventa un nuevo dispositivo como lugar para su perceptibilidad; en cambio, en la napa de lo decible, la forma filmica define una nueva manera de decir y dar a decir la sustancia narrativa, establece un nuevo campo de decibilidad de la narración, amplía el régimen de enunciados acerca de ella. Podría decirse que, desde esta perspectiva, la perceptibilidad de la sustancia extiende sus modos, hay una nueva forma de percibirla, así como los enunciados acerca de la narración ensanchan su régimen más allá de narraciones icónicas visuales –pintura, fotografía–, las orales audibles –cuento–, las escritas legibles –novela–, las corporales –mimo, danza–, las que combinan imágenes fijas intercaladas a la palabra escrita –libro ilustrado– o las que aportan la palabra escrita a una sucesión de imágenes fijas –historieta–, o combinatorias próximas al cine en su espectacularidad mas signadas por su contigüidad presencial y su irrepitibilidad –teatro, ópera, ballet–; en fin, el régimen discursivo cambia, su sustancia se expande y adquiere una nueva forma.

Lo leí en Cahiers du Cinéma. Un cineasta es como un mirón. Un voyeur. Es como si la cámara fuese el ojo de la cerradura... Hace que las películas sean como crímenes y los directores criminales. Tendría que ser ilegal.

Los sansimonianos pensaron que los artistas conformaban la vanguardia de la sociedad toda (1825: 341); más cauto, Honoré Daumier se apropió una divisa decimonónica: *il faut être de son temps* (Nochlin 1991: 103). Foucault estimará la cualidad de *ser moderno* como una disposición, y la caracterizará brevemente con un ejemplo “casi necesario”: *El pintor de la vida moderna*. Actor que materializa la *actitud de modernidad* en una práctica aplicada al constante ejercicio de la libertad, su hacer implica transfigurar el mundo, obstinarse en *imaginarlo* distinto de cómo es (1986). En correspondencia, nos preguntamos: ¿qué deslizamientos opera la aparición del cine en ese nuevo dominio de perceptibilidad que postula Foucault a partir del trabajo del pintor parisino? En su capacidad de seguir, rodear, sobrevolar, acercarse, introducirse en aquello que *da a percibir* –incluso si ello está oculto–, en su capacidad de silenciar el sonido más fuerte o atrapar el murmullo más lejano –incluso si en él anida un secreto–, ha incrementado el sentimiento de omnipercepción del espectador –y su identificación con el ojo de la cámara– como no podrían haberlo hecho jamás otras modalidades significantes previas en que imagen y sonido operan en conjunto.

Al agenciar una ilusión de omnipercepción y con ella una identificación del espectador con la cámara (Metz 1979: 47-52), en el mundo globalizado emerge casi por derecho el ojo del *Gran Hermano* —y sus sucedáneos y variopintos microcosmos de control— como figura de aquel ojo moderno omnipresente que, sin ser visto, todo lo puede ver. Si la singularidad del relato cinematográfico ha alcanzado un carácter modelizador tal que sus reglas de funcionamiento, sus mecanismos y sus estrategias narrativas parecen incidir incluso en la manera de referir nuestros sueños (Dalmasso 2002: 473) —también nuestros desvelos—, ¿ha instaurado una *perceptividad transformadora* de la cual no podemos ya sustraernos? ¿Es el último gran jalón de una formación perceptiva? Un cineasta —Atom Egoyan— invierte la proposición y dice que “si el lenguaje filmico ha evolucionado tan poco desde su invención es porque se corresponde con el modo en que soñamos” (Tirard 2008b: 75). Bertolucci, de cierta manera, lo confirma al confesar: “En realidad, trato de soñar los planos que rodaré al día siguiente en el plató. Con un poco de suerte, lo consigo (Tirard 2008a: 67).

Lugar que pone en relación problemática los términos irreductibles de una oposición, la creación cinematográfica es un *entre-dos* que, contrariando, deshaciendo, anulando el binarismo implacable de la oposición privativa, alienta un deseo de resolver la tensión fundante de lo complejo. Allí donde imagen y palabra *desvarían* sus caminos paralelos, donde se entraman fantasiosamente para desgarrar la regularidad de su tejido y abrir el murmullo y el centelleo quizá sea el lugar que nos ha permitido —y aún nos permite, como creativo acto de resistencia— *poder percibir distinto de como percibimos y pensar distinto de como pensamos*.

Yo era uno de los insaciables. Uno de esos que siempre encontrabas sentado lo más cerca posible de la pantalla. ¿Por qué teníamos que sentarnos tan cerca? Quizá porque queríamos ser los primeros en recibir las imágenes. Cuando aún eran nuevas, cuando aún estaban frescas. Antes de que iluminaran las filas de butacas ubicadas detrás nuestro. Antes de que se lanzasen hacia atrás haciendo postas de fila en fila, de espectador en espectador, hasta que, gastadas, de segunda mano, del tamaño de una estampilla, regresasen a la cabina del proyccionista. También quizá la pantalla era realmente una pantalla. Ella nos ocultaba, nos protegía... del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Tomás (1989), *Los Senderos de Foucault*, Nueva Visión, Buenos Aires.

BAROU, Pierre y PERROT, Michel (1989), “El ojo del poder. Conversación con Michel Foucault”, en Bentham, Jeremy, *El Panóptico*, Premià, México. Pp. 1-56.

BLANCHOT, Maurice (1970), *El diálogo inconcluso. Ensayo*, Monte Ávila, Caracas.

CRARY, Jonathan (1992), *Techniques of Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Massachusetts.

DALMASSO, María Teresa (2002), “Imágenes de lo cotidiano: una arquitectura de lugares comunes” en *Semióticas de la Vida Cotidiana. Libro de Actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica*. Buenos Aires: FELS, p. 436-444.

DEFERT, Daniel (2004), “Foucault y la Pintura” [reseñado en línea] <http://www.comunicacionuniversitaria.uam.mx/boletines/antiores04/feb10-04-1.html> (consulta 11.03.2013)

DELEUZE, Gilles (1985), *La Imagen-Movimiento. Estudios sobre Cine 1*, Paidós, Barcelona.

DELEUZE, Gilles (1986), *La Imagen-Tiempo. Estudios sobre Cine 2*, Paidós, Barcelona.

DELEUZE, Gilles (1987), *Foucault*, Paidós, Buenos Aires.

DELEUZE, Gilles (1996), *El abecedario de...*, con Claire Parnet.
<http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/doctrans/abecedario.doc> (consulta 11.03.2013)

DELEUZE, Gilles (2003), *¿Qué es el acto de creación? ¿Qué es tener una idea en cine?*
http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/08/Deleuze_%C2%BFQu%C3%A9-es-el-acto-de-creaci%C3%B3n.pdf [consulta 11.03.2013].

FONTANILLE, Jacques (2001), *Semiótica del Discurso*, Universidad de Lima; Fondo de Cultura Económica, Lima.

FOUCAULT, Michel (1976), *Historia de la locura en la Edad Clásica*, Fondo de Cultura Económica, México.

FOUCAULT, Michel (1984a), *¿Qué es un autor?* <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf> [consulta 11-03.2012].

FOUCAULT, Michel (1984b), “Des espaces autres”
<http://cbs.xoc.uam.mx/fofan/docs/De%20los%20espacios%20otros,%20Michel%20Foucault.pdf> [consulta 11-03.2012].

FOUCAULT, Michel (1984c), *Enfermedad Mental y Personalidad*, Paidós, Barcelona.

FOUCAULT, Michel (1985), *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión* (11ª ed.), Siglo Veintiuno, México.

FOUCAULT, Michel (1986), *Historia de la Sexualidad. 2. Uso de los Placeres*, Siglo Veintiuno, México.

FOUCAULT, Michel (1987), *La Arqueología del Saber* (12ª ed.), Siglo Veintiuno, México.

FOUCAULT, Michel (1994), *¿Qué es la Ilustración?*
http://www.catedras.fsoc.uba.ar/mari/Archivos/HTML/Foucault_ilustracion.htm [consulta 11-03.2012].

FOUCAULT, Michel (1999a), “Estructuralismo y postestructuralismo”, en Foucault, M. *Obras esenciales. III*, Paidós, Barcelona. Pp 315-316.

FOUCAULT, Michel (1999b), *Esto no Es una Pipa. Ensayo sobre Magritte* (5ª ed.), Anagrama, Barcelona.

FOUCAULT, Michel (1999c), “Las Palabras y las Imágenes”, en Foucault, M. *Entre Filosofía y Literatura. Obras Esenciales. 1*, Paidós, Barcelona.

FOUCAULT, Michel (2003), *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas* (2ª ed., 1ª reimpr.), Siglo Veintiuno, México.

FOUCAULT, Michel (2005), *La Pintura de Manet*, Alpha Decay, Barcelona.

GIMENEZ, Marcelo (2011), “‘Centelleos precarios sobre el fondo de la Historia’: Michel Foucault y la representación moderna”, en MINHOT, L., y OLIVE, León (comp.). *Representación en la ciencia y el arte II*, Brujas, Córdoba, Argentina.

HJELMSLEV, Louis (1971), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.

METZ, Christian (1979), *Psicoanálisis y Cine. El Significante Imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona.

NOCHLIN, Linda (1991), *El realismo*, Alianza, Madrid.

ROMERO, Alicia y GIMÉNEZ, Marcelo (2005), "Estudio de una noción: Formadores de percepción". <http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/docartef/2005-V%20practicass%20criticas.doc> [consulta 11-03.2012].

SAINT-SIMON et al. (1825), *Opinions Littéraires, Philosophiques et Industrielles*, Galerie de Bossange Père, París.

SANTOS, F. (2003), "El Riesgo de Pensar", en ABRAHAM, Tomás (ed.), *El Último Foucault*, Sudamericana, Buenos Aires. Pp. 39-107.

TIRARD, Laurent (2008a), *Lecciones de Cine. Entrevistas a cargo de... Clases Magistrales de Grandes Directores Explicadas por Ellos Mismos* (4ª reimpr.), Paidós, Barcelona.

TIRARD, Laurent (2008b), *Más lecciones de cine. Entrevistas a cargo de... Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, Paidós, Buenos Aires.

VERÓN, Eliseo (1997), "De la imagen semiológica a las discursividades", en VEYRAT-MASSON, I. y DAYAN, D. (comp.) *Espacios públicos en imágenes*, Gedisa, Barcelona. Pp. 47-70.

Marcelo Giménez

Marcelo Giménez (Buenos Aires, 1963) es Licenciado en Artes por la UBA. Docente-Investigador II (MEN). Cursa el Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesor en grado y postgrado de UBA, IUNA, UNLP, UMSA) y Director de proyectos científicos y artísticos acreditados (UBA, IUNA, FNA).

Contacto: sirmargim@yahoo.com