

Ignacio Dobrée(Universidad Nacional de Río Negro y
Universidad Nacional del Comahue)

La ronda nocturna: un caso de intersección diacrónica entre cine y pintura

"La ronda nocturna": a case of diachronic intersection between film and painting

Resumen

Este trabajo se inscribe en la reflexión sobre las intersecciones entre cine y pintura. Para ello, analiza elementos de la pintura *La ronda nocturna*, de Rembrandt van Rijn en función de algunos discursos que atraviesan la película *Nightwatching*, de Peter Greenaway. El análisis apela a la noción de "instante cualquiera" retomada por Deleuze y la teoría de la enunciación aplicada a la comunicación visual. En este sentido, advierte en la pintura de Rembrandt un destello del ideal estético moderno que se terminará de asentar con la cámara cinematográfica, al tiempo que también reconoce en la ausencia de la mirada frontal propia del género de retratos grupales durante ese período un quiebre importante hacia la constitución de un espacio diegético autónomo tal como se va a desarrollar en la etapa del cine clásico.

Palabras claves:

Convergencia
Rembrandt
Greenaway
Enunciación
Cine y pintura

Abstract

This work is part of the reflection about the intersections between film and painting. It analyzes elements of The Night Watch by Rembrandt van Rijn according to some discourses included in Nightwatching, film by Peter Greenaway. The analysis appeals to the notion of "any moment" taken up by Deleuze and enunciation theory applied to visual communication.

In this sense, we observe in Rembrandt's painting a flash of the modern aesthetic ideal which will finally settle with the movie camera, while also recognize in the absence of a frontal gaze (proper of group portraits during the period) an important break towards the establishment of an autonomous diegetic space as will be develop in classical cinema.

Key words:

Convergence
Rembrandt
Greenaway
Enunciation
Film and painting

 IGNACIO DOBRÉE

(Universidad Nacional de Río Negro - Universidad Nacional del Comahue) Recibido 28-02-2013.

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

Revista TOMA UNO (N° 2): PAGINAS 75-86, 2013 / ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/tomal/index> Depto. de Cine y TV – Facultad de Artes – UNC – Argentina

El cine y la pintura, dos medios que pensados desde su especificidad parecen tener poco en común. Algún juego de citas –Rohmer, Füssli–, algún recorte temático –Rivette–, una colaboración célebre –Buñuel, Dalí–, pero siempre vinculándose con reparos, como tocándose con la punta de los dedos sin entrelazarse. Esta distancia parece reforzarse por lo que a primera vista aparece ante sus manifestaciones: movimiento para uno; imagen fija, casi eterna, para el otro.

¿Qué pueden tener en común cine y pintura, más allá de circunstancias tangenciales ya mencionadas a modo de ejemplo, en la perspectiva que Arlindo Machado ofrece para pensar los medios: sus zonas de convergencia? En esta propuesta, los medios no se entienden en función de las características que componen su especificidad, sus “núcleos duros”, sino a partir sus intersecciones, sus fusiones e hibridaciones (Machado, 2006), a lo que cabría agregar que esas zonas de encuentro no son necesariamente sincrónicas.

Es habitual reconocer las continuidades y préstamos que se operan entre la fotografía, el cine y el video y los medios digitales, pero la pintura parece alguien que se ha quedado fuera de la fiesta con la entrada en la mano. Aun con méritos comprobados para reclamar su acceso –entre otros, la adopción del marco y la búsqueda de la representación mimética de la realidad que terminará siendo uno de los motivos que impulsó el desarrollo de la fotografía (Soulages, 2010: 112)– la sensación es que la moderna posibilidad de generación técnica de las imágenes se le ha impuesto como una puerta demasiado pesada e infranqueable.

Ante la aparición de un nuevo medio, resulta interesante reconocer como establece una suerte de relación esquizoide con aquellos que lo anteceden. En la búsqueda de su legitimación, la fotografía lo hizo con la pintura a través del pictorialismo, el cine con el teatro en la adopción de algunos elementos de su dispositivo y las interfaces culturales con el cine, la palabra impresa y la interfaz de usuario (Manovich, 2006: 122-123). En este sentido, reconocemos un acercamiento. Pero también se produce un movimiento de rechazo, de negación que se hace evidente al considerar el discurso de la innovación que acompaña con generoso despliegue la aparición de cada nuevo medio. “La pintura ha muerto”, sentenció Paul Delaroche en 1839, tras la presentación de la fotografía a cargo de Louis Arago. Y, desde entonces, también la fotografía, el cine y el video¹ no han dejado de ver desde abajo caer la tierra sobre su pecho.

Para cumplir con su condición de tal, la novedad tiene que ser “nueva” y por lo tanto presentarse bajo la premisa profética de que ya “nada será como antes” (Perriault, 1991: 94). Este discurso de la innovación que acompaña cada nueva tecnología es “vehículo de una doble ideología bien determinada: la ideología de la *ruptura*, de la tabla rasa y consecuentemente de rechazo de la historia. Y la ideología del *progreso* continuo” (Dubois, 2001: 11) viene a ponerle fecha de defunción a todo lo conocido hasta el momento o, al menos, calificarlo de obsoleto y enviarlo al rincón de los anticuarios, la excentricidad o de cierta recuperación nostálgica de unas texturas perdidas.

No obstante, para que un invento se constituya en medio debe, necesariamente, ser aceptado socialmente e incorporado a sus prácticas y usos. Este proceso que lleva a la adopción social de un medio se produce a partir de lo que Bolter y Grusin han llamado “remediation”. “Los llamados nuevos medios sólo se pudieron imponer como ‘nuevos’ y ser rápidamente aceptados e incorporados socialmente por lo que tienen también de ‘viejos’ y familiares” (Machado: 2006).

Soldados de juguete a las puertas del cuartel

Una oportunidad para reconocer espacios comunes, de encontrar claves de superposición entre el cine y la pintura, la brinda la película *Nightwatching* (Greenaway, 2007). En este film se narran algunos acontecimientos de la vida del pintor holandés Rembrandt van Rijn

1. Tal vez el video sea el único medio al que se lo podría llegar a dar por terminado. Tanto sus soportes como su instrumental de producción y reproducción prácticamente han desaparecido. Sin embargo, no es posible ignorar su presencia en las estéticas de los medios digitales, mucho menos en las prácticas sociales de registros documentales, sobre todo familiares y militantes subalternas, mediante el uso de cámaras incorporadas a teléfonos celulares y cámaras fotográficas digitales.

(Leiden, 1606- Ámsterdam, 1669) explicados a partir de la interpretación de una de sus obras más conocidas: *La ronda nocturna* (1642).

En la película de Greenaway puede empezar a vislumbrarse el pasaje, no carente de tensiones, del ideal estético clásico a uno moderno, tal como David Oubiña ha señalado respecto a las fotografías instantáneas de Muybridge, sustentándose en los comentarios que Deleuze realiza sobre la obra de Bergson (Oubiña, 2009: 75).

La diferencia entre ambos ideales estéticos puede manifestarse a través de la manera en la que conciben la representación del movimiento. Mientras que el clásico se esfuerza en alcanzar un instante privilegiado que sintetice lo más característico de la acción, el moderno se apoya en lo que Deleuze ha denominado “instante cualquiera”, un instante que no asienta su valor en su capacidad de recuperar un tiempo abstracto mediante la representación sintética, sino que lo alcanza a partir de las relaciones equidistantes que mantiene con otros instantes, tal como sucede con la imagen-movimiento propia del cinematógrafo.

Ejemplos provenientes de la escultura griega del período clásico, como *El discóbolo* (Mirón de Eleuteris, h. 450 a.C.), o del helenístico, como *El laocoonte y sus hijos* (Hagesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas, h. 150 a.C.), pueden dar cuenta acabada del ideal clásico. Son elecciones algo trilladas por canónicas, pero con el punto a favor de ser fácilmente reconocibles. Con marcadas diferencias entre ambas —el punto culminante de concentrada tensión previa a la descarga en el lanzamiento del disco en una, la caótica expresión que sintetiza desesperación, sufrimiento y lucha en otra—, la recomposición del movimiento no se da sino a través de “elementos formales trascendentes (poses)”.

En el análisis de Oubiña, las fotografías en secuencia encargadas a Muybridge con el objetivo de estudiar el galope de los caballos son un buen ejemplo del pasaje al ideal estético moderno en la medida en que la recuperación del movimiento se alcanza mediante una sucesión de instantes cualquiera; es decir, una sucesión de cortes equidistantes sobre el movimiento. Muybridge logró desarrollar un sistema que tomaba fotografías instantáneas del equino en carrera gracias a la disposición de una serie de cámaras a lo largo de la pista. Al ser las fotografías dispuestas luego una junto a la otra en una línea, el movimiento puede ser recompuesto por medio de elementos materiales inmanentes (cortes). “El instante cualquiera es el instante que equidista uno de otro” (Deleuze, 1984: 19), tal como alcanzará el cine mudo a 18 cuadros por segundo primero, y el sonoro a 24, después. Así, no estamos en el caso de las fotografías secuenciadas ante una recuperación abstracta del movimiento, sino ante un corte móvil, una imagen-movimiento que ya contiene al cine y a la que solo le resta un poco de perfeccionamiento técnico para desembocar en él.

Las fotografías de Muybridge no fueron precisamente recibidas como una verdad develada alegremente aguardada. Los realistas de aquellos años las criticaron porque veían en ellas un cuestionamiento a la tradición representativa en occidente. Tal como se puede observar en numerosas pinturas ecuestres², la norma indicaba que en el momento privilegiado de la carrera equina, las extremidades del animal estaban desplegadas y sin contacto con el suelo. Para estos críticos, la sucesión de movimientos tal como aparecía en las fotografías de Muybridge sencillamente no era creíble.

Pero “la polémica no era tanto científica como estética” (Oubiña, 2009: 73). El realismo es mucho menos una cuestión de “verdad” que una sujeción a los parámetros de representación vigentes en un determinado período histórico (Aumont, 1992: 220). En definitiva, lo que la cámara fotográfica hizo no fue otra cosa que permitir empezar a mirar tanto otras cosas, como también observar las ya existentes de modo diferente, tal como sucedió con un simple galope de caballo.

2. Entre otras, *La carrera de caballos* en Epson (1821) Theodore Gericault; y *Una carrera en el campo de Beacon* en Newmarket (h. 1750), John Wootton.



La ronda nocturna
(Rembrandt
van Rijn, 1642)
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Nightwatch_by_Rembrandt.jpg

Sin duda, atribuirle a la cámara fotográfica solamente la responsabilidad de alcanzar el ideal estético moderno sería incurrir en el discurso de la innovación. ¿Se pueden reconocer sus huellas en imágenes previas, aun cuando sean tenues, dispersas, sin lograr todavía una sistematicidad cronológica?

La metáfora de Machado propuesta para pensar los medios indica que cada uno es un círculo que se expande permanentemente con la consecuencia de superponer no sólo sus bordes con los de los otros medios, sino también sus “núcleos duros”, aquellos que en primera instancia definirían su especificidad. Al considerar que las intersecciones se dan no sólo en las periferias, sino también en sus zonas más distintivas, ya no es posible hablar sino de convergencia.

Con el fin de incorporar a esta metáfora una dimensión diacrónica, es necesario ampliarla todavía un poco más. Es por eso que se pueden ver a los medios no tanto como círculos, sino como manchas de humedad sobre una pared, con su crecimiento en círculos de circunferencia irregular, superponiéndose con otras manchas producto otras pérdidas o filtraciones, pero, sobre todo —y esto es lo que aquí interesa—, con manchas más pequeñas que aparecen aquí y allá, que a simple vista parecen independientes, que se confunden con otras de mayor tamaño, pero que pueden ser tanto índices de la misma fuente más allá de sus ramificaciones, como también producto de pérdidas anteriores que han dejado su marca. *La ronda nocturna* puede ser una de esas manchas.

¿Cómo puede alcanzar esta condición? Básicamente, a partir de dos quiebres complementarios que se dan en relación a la tradición cultivada en el retrato de milicias, el género en el que se inscribe la pintura. Por un lado, la ubicación de los personajes en un espacio diferente al habitual en pleno desarrollo de una actividad coherente con lo que se supone encarnan lleva a conectar a *La ronda nocturna* con el ideal estético moderno. Por el otro, los juegos de miradas que se establecen entre los personajes representados y el observador permiten fundar un espacio de representación autónomo que niega la develación de la ilusión, anticipando las estrategias desarrolladas por el cine (clásico) para la construcción de un espacio diegético y un relato transparente.



Nightwatching (Peter Greenaway, 2007)
Fuente: www.nightwatchingthefilm.com

Esta situación se hace evidente en la película en los argumentos esgrimidos por el personaje encargado de transmitirle a Rembrandt la insatisfacción general por su pintura. Es una de las escenas más importantes de la película porque da cuenta del quiebre en la valoración positiva que la burguesía de Ámsterdam tenía sobre la obra y la persona de Rembrandt. Es la escena que se podría llamar de la “devolución”.

La falta de pose que conecta a *La ronda nocturna* con el ideal estético moderno se entiende no tanto a partir del análisis de las acciones que cada retratado desarrolla (una brazo con mano extendida en posición de orden, la carga de un mosquete, la revisión de otro, un perro ladrando) y su representación en un instante privilegiado, sino contraponiéndola a la tradición cultivada en el retrato de milicias.

Para llegar a esta conclusión hay que observar la pintura con detenimiento para luego compararla con otras de su género. Es una estrategia sencilla para evitar caer en un discurso que pretende emanar de la propia pintura, inmanente. A la pintura se la puede hacer decir cualquier cosa³, por eso se vuelve interesante reflexionar sobre lo que dicen de ella. Así podemos interpretar que esos personajes no fueron ubicados en pose, plasmados sobre la tela para la posteridad.

Las milicias de aquellos años estaban conformadas por mercaderes y comerciantes “haciendo” de soldados, tal como refiere Simon Schama en el documental sobre Rembrandt que presenta para la BBC. No seguían una estricta disciplina militar, no combatían en el frente, para eso estaban los verdaderos soldados embarcados en la guerra contra España. Más allá de los aires que pudieran darse, los milicianos no estaban muy lejos de “jugar” a ser soldados. Entre sus prácticas habituales—que compartían con asociaciones y agrupaciones de diverso tipo—, tenían la costumbre de encargar retratos grupales “para colgar en las salas de juntas y lugares de reunión de sus venerables asambleas” (Gombrich, 2011: 316). Buscaban, en definitiva, ser inmortalizados a la vista de todos con las insignias que ratificaban su posición social.

Inscribiendo su obra en este género, Rembrandt retrató a los milicianos como si realmente fueran soldados, ejecutando una acción propia de soldados —una ronda— en un espacio coherente para el desarrollo de esa acción (a las puertas de los cuarteles), en lugar de

3. “Pues la pintura es un discurso que calla; legitima el comentario interminable, habilita la lectura conjetural por definición, permite infinitos replanteos” (Bonitzer, 2007: 33).

mantener la habitual ubicación alrededor de una mesa, realizando una acción atribuible a cualquier mortal —comer, leer, escribir— tal como aparecen en obras de Frans Hals, Jan de Bray o el propio Rembrandt años más tarde con *Los síndicos de los pañeros* (1662)⁴.

4. Al respecto, se pueden nombrar obras previas a *La ronda nocturna* como *La milicia cívica de San Jorge de Haarlem* (1616), *La milicia cívica de San Adrián de Haarlem* (1627) y *La compañía del capitán Reynier Reael* (1633-1637), todas ellas de Frans Hals; como también posteriores como *Los regentes del orfanato de niños de Haarlem* (1663) y *Los gobernadores del gremio de San Lucas, Haarlem* (1675).

5. Puede resultar un juego algo cómico imaginar a los reunidos dispuestos para la foto, pero siendo registrados con la opción video: la sonrisa que se devela algo forzada, el brazo en alto que se agota de forma proporcional a la paciencia.

6. Jacques Aumont reconoce la aparición del gusto por el instante cualquiera en algunos géneros pictóricos previos a la invención de la cámara fotográfica en los que “se procuró a veces dar la ilusión de no se había elegido el momento representado” (Aumont, 1992: 246), como en el caso de P.H. de Valenciennes, quien por 1780 produjo paisajes en los que se les otorga gran importancia a los fenómenos meteorológicos que deben ser pintados lo más rápido posible para ganar al “tiempo en velocidad” (Aumont, 1992: 246).

Salvando las distancias, que son enormes, es como el momento en el que los participantes de una reunión celebratoria, la que sea, levantan sus copas y dibujan su mejor sonrisa para congelar ese instante en la fotografía. Algunos, incluso, hasta se abrazan. Es un instante congelado que sintetiza el momento de felicidad. Están rígidos, preparados para la trascendencia en el álbum familiar gracias a la captura de su forma más representativa.

Poco o nada de esto sucede en *La ronda nocturna*. La diferencia entre la pintura de Rembrandt y otras de su género es como la que existe entre la foto de la reunión celebratoria y un fotograma capturado de un video que registra el mismo encuentro⁵. En *La ronda nocturna* el movimiento y su representación adquieren cierto aire de banalidad. Es un instante congelado, cierto es, pero un instante que bien podría haber sido cualquier otro porque no está aquí en juego la develación de una esencia sino el corte (cualquiera de los cortes posibles) de esa misma acción. Los personajes están, en definitiva, capturados de forma desprevenida mientras desarrollan su actividad. No hay aquí evidencia de cálculo, sino la representación de un instante cualquiera⁶.

Un ideal estético no surge de la noche a la mañana. Necesita tiempo para forjarse y ser reconocido y aceptado socialmente. No es extraño entonces que la pintura de Rembrandt haya sido recibida con marcada desconfianza, tal como las fotografías de Muybridge generaron cierto revuelo y desconfianza entre los realistas de turno. Pero una antes y otras después van configurando las condiciones de posibilidad del pasaje hacia el ideal moderno.

Una cuestión de miradas

Otro punto que viene a complementar las zonas de superposición entre pintura y cine que es posible desprender de la lectura de Greenaway respecto a *La ronda nocturna* se puede hallar en los vínculos que se dan en el plano de la enunciación visual a partir de los juegos de la mirada.

Las reservas que genera la pintura entre los personajes que la han encomendado van más allá de la ironía que supone representar como soldados reales a quienes no lo son sino dentro de un juego de máscaras y títulos. En la escena de la “devolución”, le reprochan al pintor haber “intentado ser real” al plasmar en la pintura un momento congelado de teatro. Al hacerlos aparecer como si fueran reales, Rembrandt los ubica moviéndose en un mundo que se rige por sus propias reglas. En el teatro, esto era esperable: es el mundo de los cuerpos, no de las imágenes. La presencia del cuerpo, con toda su materialidad, permitía tomarse algunas libertades y atribuirle al mundo propuesto cierta autonomía. Es relativamente fácil volver de allí. En la pintura la situación era bien distinta: la imagen era representación y no había dudas de ello.

En la clasificación de imágenes que Régis Debray propone para designar tipos de apropiación de la mirada, *La ronda nocturna* sería catalogada como una imagen-ícono: es decir, aquella del orden de la representación que se asemeja a la cosa, sin serlo. Este vínculo no es arbitrario, “sino que está motivado por una identidad de proporción o forma” (Debray, 2010: 183). Sobre esa relación analógica se construye el truco ilusionista, que es permitido, pero hasta cierto límite ya que debe necesariamente ser develado para no violar la separación entre la representación y aquello a lo que se le parece.

El *trompe-l'oeil* es aquello que, desde el ámbito de la pintura, solicita al cine con mayor fuerza. Aún más: es aquello que, desde la pintura, se ha integrado técnicamente en el cine, al menos des-

de Méliès. Ahora bien, ¿qué es un *trompe-l'oeil*? Es una representación que se revela en dos tiempos como la ilusión de un espectáculo real y como ilusión de realidad. (...) “¿Qué nos sucede y nos satisface en el *trompe-l'oeil*? -pregunta Lacan- ¿Cuándo nos cautiva y nos regocija? Cuando, con un simple desplazamiento de la mirada, podemos darnos cuenta de que la representación no se desplaza con ella, que no es más que un *trompe-l'oeil*. Pues en ese momento aparece como otra cosa que lo que se daba, o más bien, se da ahora como siendo esa otra cosa. (Bonitzer, 2007: 35)

Los tiempos de primacía del ídolo⁷ estaban lejanos y la imagen no podía pasar de ser eso, una imagen. La revelación de la ilusión es lo que devuelve a la imagen, a la pintura, al campo al que pertenece. La frontera vuelve a instalarse, dejando tranquilas a las conciencias que demandan un mundo bien delimitado entre lo empírico y lo imaginario. Es lo que reintegra, también, la pintura al campo del arte, salvándola de caer en una ilusión de segundo orden, una ilusión de feria.

Tal como le aseguran al personaje de Rembrandt en el transcurso de la película, en la tradición de los retratos grupales los personajes podían decir “nos están pintando”, “estamos siendo observados y miramos a los ojos para demostrarlo”. “No somos reales, estamos en una pintura”, son palabras que les atribuyen. ¿Sobre qué fundamentos son entendibles estas afirmaciones?

La teoría de la enunciación se vuelve un marco adecuado para abordar este tipo de problemas en la medida en que “permite analizar los modos complejos en que un texto organiza y establece las relaciones de intercambio con el lector” (Palací, 2003: 129).

En su aplicación a la comunicación visual, Palací sostiene que una de sus características distintivas es que en esta modalidad la enunciación se da en diferido debido a la no presencia simultánea de sus interlocutores. Por este motivo, el lector debe asumir la ficción de que la representación de un sujeto que lo mira es igual a una situación de copresencia. Solo en este caso será posible entonces reconocer los deícticos⁸ de persona propuestos en la enunciación. “Así como las respectivas posiciones del diálogo verbal determinan los deícticos de persona (...), del mismo modo este «diálogo» visual determina deícticos personales” (Alessandria, 1996: 68).

En el caso de la mirada frontal, instaura la primera persona sobre la imagen, y la segunda sobre el observador. Es la imagen la que interpela al observador en la medida en que es quien inicia la comunicación visual, es ella la que dice “yo” te hablo a “ti”; o bien “estamos siendo observados”. Es la imagen la que da comienzo al diálogo por la sencilla razón de que ya estaba ahí antes de que el espectador concreto llegara a ocupar el lugar simbólico que se le tiene reservado. Es la espera por lo tanto la que otorga la iniciativa.

Rembrandt les ha negado a sus personajes esa interpelación con la mirada, los ha traicionado no solo al pretender hacerlos aparecer como personas/soldados de verdad en una situación verídica, sino que también les ha quitado su posicionamiento frontal⁹.

Este desplazamiento en la mirada de los personajes se torna entonces fundamental para la creación de un mundo que se vale por sí mismo. Es todo un gesto de desafío. En ese contexto, traer el teatro a la imagen no es otra cosa que instalar en el espacio pictórico la diégesis como “historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad”, que aparece “dotada de una existencia propia que la constituye en simulacro del mundo real” (Aumont, 2008: 114).

¿Cómo logra fundar ese mundo? Desviando la mirada, ignorando al espectador. Estableciendo un juego de referencias cruzadas, de reenvíos endógenos, que tienen su punto más

7. El ídolo se incluye en la categoría de la imagen-indicio. A diferencia de la imagen-ícono, en esta la imagen no se “parece” a la cosa sino que es parte de ella en el sentido de que “el fémur de un santo en un relicario es efectivamente el santo” (Debray, 2010: 183).

8. Se entiende por deícticos aquellos enunciados o partes de enunciados que adquieren significación contextual, es decir, que remiten a la instancia de enunciación para definir su sentido.

9. De todos los personajes representados en la pintura, sólo el autorretrato que el propio Rembrandt incluyó en el grupo está en situación de pose, es el único que puede ser leído como consciente de estar siendo retratado para la posteridad. “Adoptáis una posición y una responsabilidad anticuadas en un cuadro moderno que intenta negar esa posición y esa responsabilidad”, le espetan al personaje del pintor. Ninguno de los personajes restantes, ninguno al menos de los principales, aparece mirando hacia la posición simbólica atribuida al pintor.

destacado en la figura de Willem von Richtenberg, la más iluminada de todas, que al estar ubicada de perfil opera una separación entre los dos mundos.

En el retrato de perfil, el espacio enunciado y el de la enunciación ya no se comunican en un diálogo de miradas. El personaje retratado está en su propio mundo (enunciado) y el espectador en el suyo: ya no hay reciprocidad. (Alessandria, 1996: 70)

10. Es en este aspecto que, en el caso analizado, se refuerza el efecto de una realidad escindida al dotar de homogeneidad a un espacio que es ocupado por personajes que no interpelan con la mirada. En relación a la construcción del espacio homogéneo y potencialmente infinito por parte de la perspectiva geométrica se pueden consultar Panofsky, E. (2003) y Arnheim, R. (1997; 2001).

En tanto, las restantes presentan un juego más ambiguo, pero que le niegan al espectador su voluntad de establecer conexión. Es la mirada en tres cuartos, una mirada del desaire en la medida en que el espectador busca el diálogo visual, pero no puede sino frustrarse en cada nuevo intento.

La posición frontal de la mirada y la relación simbólica que establece con el destinatario son recurrencias enunciativas del género, que por razones evidentes resulta difícil aplicar a otros como, por ejemplo, el bodegón y el paisaje. Son éstas, a la vez, las que contribuyen a develar el artificio. Cuando el espectador del cuadro se mueve, el personaje representado no lo sigue con la mirada, sino que continúa fijando el punto que determina la posición simbólica del observador. Es el momento en el que el lugar del observador simbólico y el espacio del espectador empírico dejan de coincidir. No sucede lo mismo con las miradas laterales o en tres cuartos, que nunca han logrado establecer una conexión directa. La mirada frontal se vuelve entonces una clave central para desenmascarar la ilusión.

11. Referencias vinculadas a la integración progresiva del plano frontal y el fondo (en profundidad) pueden encontrarse en Arnheim, Rudolf (2001: 192-196)

Los juegos de miradas no deben, sin embargo, ser abordados de forma aislada. Estos se articulan con la representación del espacio que se materializa en el texto pictórico. En este sentido, para lograr una interpretación deíctica de la mirada, “el lector debe posicionarse en el punto de observación definido por la perspectiva” (Palací, 2003: 137), ya sea de forma concreta o imaginaria.

12. Al respecto, puede consultarse el capítulo “La conquista de la realidad - Primera mitad del siglo XV”, en el clásico libro de Gombrich (2011).

Si en cada sistema perspectivo adoptado el punto de observación varía, es necesario entonces precisar que en su versión geométrica el punto de vista es constituido como fijo y centrado. Es así como en el sistema dominante en la pintura occidental desde el siglo XV la construcción del espacio y la mirada no pueden ser considerados como entidades separadas, como uniones de ocasión. La imagen es producida para la mirada, por una “*ratio* geométrica que había hecho del ojo el punto de convergencia y centro de los rayos de la perspectiva de lo visible” (Comolli, 2010: 133)¹⁰.

13. La diferencia entre el espacio matemático de la representación (homogéneo y potencialmente infinito) y el espacio psicofisiológico de la recepción (que no reconoce los conceptos anteriores) significó un problema que sólo fue salvado por la acción diferenciadora de ambos espacios operada por el par encuadre/marco, en la medida en que “[u]n marco separa a la imagen de cuanto la rodea para indicar que ella constituye un mundo independiente” (Arnheim, 2001: 67). Para una síntesis de este problema puede consultarse Palao Errando, José Antonio (2004).

Incorporada al espacio pictórico¹¹ como parte de un proceso en el que las prácticas artísticas han iniciado un recorrido de vuelta hacia la naturaleza, la ciencia y las reliquias de la Antigüedad¹², la perspectiva geométrica va a construir sobre bases euclidianas un espacio homogéneo y potencialmente infinito, al que es posible acceder a través del recorte que opera la actividad del encuadre. Es el momento de la ventana de Alberti abierta a un mundo cuyo espacio se extiende indefinidamente más allá de los límites del marco¹³.

El desfasaje que se desliza en el campo de la mirada en relación a ciertas expectativas creadas sobre la base de recurrencias genéricas puede ser leído como una modalidad que opera como reajuste en favor de una concepción de la imagen que asienta su aspiración de realismo en la ventana que la adopción de la perspectiva geométrica abre al mundo. En este sentido, la perspectiva geométrica deja de ser entendida como un sistema de representación que en la forma de un paquete cerrado de leyes matemáticas viene a dotar de “objetividad” a la imagen pictórica, sino como parte de un conjunto más amplio de procedimientos y estrategias que se van reemplazando, pero también yuxtaponiéndose, combinándose, haciendo, en definitiva, del realismo un concepto histórico y por lo tanto dinámico.

Es en este punto, entonces, en el que espacio en profundidad y mirada vuelven a ratificar su vínculo. La tesis del espacio escindido al que el sujeto accede tan sólo en su calidad de espectador no puede descansar exclusivamente en la profundidad del espacio pictórico que la perspectiva geométrica instaura. Menos aún si se considera el rol destacado que las imágenes construidas siguiendo las reglas de este sistema han tenido en la definición de una imagen como realista.

Bajo una idea de realismo como categoría histórica que se define en virtud de un conjunto de normas de representación vigentes para determinada sociedad, no es osado afirmar, por lo tanto, que esas normas que condicionan la producción de una imagen con pretensión realista hayan sufrido reajustes y modificaciones, aun parciales, a lo largo de los casi 500 años de dominio de la perspectiva geométrica.

En este sentido puede concebirse la ausencia de mirada frontal como una estrategia que se articula con la ilusión de profundidad en pos de una imagen realista, de un modo similar a como ya se habían modificando desde espacios y momentos diferentes —postulado a modo tentativo a cuenta de desarrollos futuros— el tratamiento de la luz y los perfeccionamientos técnicos introducidos por la pintura al óleo¹⁴.

Otras miradas, negadas

En cine, la mirada de los personajes puede delatar a la máquina-cine cuando ésta busca borrar sus huellas. La mirada frontal es un riesgo que es mejor evitar ya que, de establecerse el contacto, “la separación entre los mundos de la ficción y de la realidad se borra” (Alessandria, 1996: 70)¹⁵. Y esto vale tanto para la ficción como para el documental que se postula como objetivo. “Francamente, ¿has oído algo más estúpido que decir a la gente al dar clases en escuelas de cine, que no miren a la cámara?”, se escucha decir al relator en *Sans Soleil* mientras los caboverdeanos filmados en el Molecón de Fogo nos miran desde la pantalla (Marker, 1983).

Las características del dispositivo en cine y en pintura son diferentes, pero la importancia de la mirada es igual de central. A diferencia del pictórico, al espectador de cine no le queda otra alternativa que delegar la posibilidad de movimiento en la cámara. La fijación a la butaca es una fuerza cuya ruptura no puede lograrse sino al precio de abandonar el juego antes de que finalice.

El ojo-cámara, por lo tanto, es el artífice del movimiento, pero no es un artífice ingenuo. En sus modalidades más “clásicas” desarrolló una serie de estrategias destinadas a evitar que la ilusión sea develada. Es el espacio homogéneo, y el tiempo continuo, del *découpage* clásico en el sentido en que éste no implica una superación del montaje hacia el realismo, “sino su rechazo y su censura” (Comolli, 2010: 265) como sistema signifi-
ficante.

Pero, aparte de los fenómenos de percepción ligados al material fílmico y al estado particular en el que se encuentra el espectador, aún hay otros factores en la impresión de realidad. Esta se funda también en la coherencia del universo diegético construido por la ficción. Fuertemente sostenido por el sistema de lo verosímil, y organizado de manera que cada elemento de la ficción parezca responder a una necesidad orgánica y obligatoria con respecto a una realidad supuesta, el universo diegético toma la consistencia de un mundo posible cuya construcción, lo artificial y lo arbitrario, se han borrado en beneficio de una aparente naturalidad (Aumont, 2008: 150).

Algo similar sucede cuando la pintura de retratos grupales carece de esa conexión establecida a través de la mirada. Esa similitud radica en lo ya dicho, la representación concibe un universo que en gran medida ignora el mundo de los espectadores en tanto no establece una relación directa con él. La representación de elementos fácilmente

14. De acuerdo a Gombrich (2011: 194 y 178) las primeras manifestaciones del tratamiento de la luz pueden encontrarse en Piero della Francesca (1416 - 1492), mientras que el empleo novedoso de la pintura al óleo con el objetivo de hacer de la pintura un “espejo de la realidad” puede atribuirse a Jan van Eyck (1390?-1441).

15. Bajo estas circunstancias, la mirada frontal sólo es tolerable cuando la ubicación simbólica del observador es ocupada por un personaje en contracampo.

reconocibles por sus relaciones analógicas y los lazos que se puedan establecer entre las acciones representadas y las prácticas sociales no hacen más que reforzar el efecto de realidad, pero lo central aquí son las relaciones que en nivel simbólico de la enunciación se establecen entre los personajes y los observadores.

Al no establecer una conexión directa con sus observadores, *La ronda nocturna* avanza en la fundación de su propio espacio autónomo al pretender no ser la representación *de* algo, sino simplemente *ser* algo. De este modo, tiende a alejarse de la imagen-ícono, todavía dominante durante el siglo XVII, pero que encontrará en el desarrollo del lenguaje cinematográfico en su versión más hegemónica e industrial sus primeros síntomas de agonía.

¿En qué sentido? En el sentido en el que el *découpage* clásico construye todo un sistema de recursos destinados principalmente a tornar invisibles los efectos del montaje cinematográfico con el fin de construir un mundo coherente y que se vale por sí mismo ante los ojos del espectador.

Un actor no le habla a la cámara, del mismo modo en que un personaje pictórico no mira a su espectador directamente a los ojos. El resultado es el mismo: la autonomía de la representación producto de la negación del artificio que la instaura.

La lectura que Greenaway plasma en su película sirve entonces para sostener que la pintura de Rembrandt prelude en casi 200 años la aparición de la cronofotografía¹⁶, primero, y del cine, luego. No lo hace de una manera directa, ni intencional. Va delimitando espacios reducidos que orientan la mirada hacia una nueva forma de entender el mundo y a sus posibilidades de representación. Y si en ese momento la contradicción que se hizo evidente molestó a las burguesías locales, eso no les impidió aprender la lección y que la hayan, tal vez no haya otra palabra que pueda describir mejor la acción, “capitalizado”. *La ronda nocturna* no traza sus espacios de superposición con “el” cine, sino con una modalidad en particular que tiene su desarrollo en un contexto histórico determinado, en tensión también con otras formas de entender al cine que le son contemporáneas. Es el cine del *découpage* clásico, aquel que operó en aquellos años como “el agente motor de la virtualización del mundo” (Comolli, 2010: 129). En ese entonces, la fundación de la representación como “espectáculo” necesitó de modalidades de mirada que resultaran familiares, que contribuyeran a asignarle un lugar bien definido al espectador: aquel que se ofrece a un espectáculo que tiene derecho a observar, pero no a participar y construir. En la actualidad la situación es algo distinta, pero no tanto por una transformación en los resultados sino por una variación en las estrategias. Estos cambios reclaman un profundo debate sobre el papel que las distintas modalidades audiovisuales juegan en los nuevos dispositivos digitales y los alcances reales como agente transformador de la figura del “usuario”.

16. Es importante destacar la diferencia entre la fotografía a secas y la cronofotografía en el sentido en que el pasaje de una fotografía de pose creada (de estudio) a una de foto esperada (instantánea) no termina de modificar el ideal estético clásico, en la medida en que los principios condensados en el pensamiento de Henri Cartier-Bresson -sintetizado en la teoría del “click”- responden, aun con cierta ambigüedad en juego en este caso, a la búsqueda de la fijación de un instante que dé cuenta de la totalidad de la acción que se pretende representar.

BIBLIOGRAFÍA

ALESSANDRIA, Jorge (1996), *Imagen y metaimagen*, Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, Buenos Aires.

ARNHEIM, Rudolf (1997), *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid.

ARNHEIM, Rudolf (2001), *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales. Versión definitiva*, Ediciones Akal, Madrid.

AUMONT, Jacques (1992), *La imagen*, Paidós, Barcelona.

AUMONT, Jacques... [et al.] (2008), *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires.

BOLLINI, Horacio (2012), *Materia y signo. Ensayos sobre Filosofía del Arte*, Las Cuarenta, Buenos Aires.

BONITZER, Pascal (2007), *Desencuadros. Cine y pintura*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

COMOLLI, Jean-Louis (2007), *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Aurelia Rivera- nueva librería, Buenos Aires.

COMOLLI, Jean-Louis (2010), *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología: 1971-1972*, Manantial, Buenos Aires.

COMOLLI, Jean-Louis (2010), *Máquinas de lo visible*, en Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coordinadores), "Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen", Imago Mundi, Buenos Aires.

DEBRAY, Régis (2010), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Madrid.

DELEUZE, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.

DUBOIS, Philippe (2001), *Video, cine, Godard*, Libros del Rojas – UBA, Buenos Aires.

GOMBRICH, E.H. (2011), *La historia del arte*, Phaidon, Nueva York.

MACHADO, Arlindo (2006), "Convergencia y divergencia de los medios", en *Miradas*, EICTV, La Habana. Disponible en: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=473&Itemid=89

MANOVICH, Lev (2006), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós, Buenos Aires.

OUBIÑA, David (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Manantial, Buenos Aires.

PALACÍ, Esteban D. (2003), "¿Existe la deixis en la imagen?", en *Revista DeSignis Nº 4* "Iconismo. El sentido de las imágenes", Gedisa, Barcelona.

PANOFSKY, Erwin (2003), *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona.

PERRIAULT, Jacques (1991), *Las máquinas de comunicar y su utilización lógica*, Gedisa, Barcelona.

SOULAGES, François (2010), *Estética de la fotografía*, la marca editora, Buenos Aires.

XAVIER, Ismail (2008), *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*, Manantial, Buenos Aires.

FILMOGRAFÍA

Die Marquise von O (1976), Eric Rohmer

Divertimento (1992), Jacques Rivette

Nightwatching (2007), Peter Greenaway

Sans Soleil (1983), Chris Marker

Simon's Schama's Power of Art (2006), Mark Harrison

Un perro andaluz (1929), Luis Buñuel

Ignacio Dobreé

Ignacio Dobreé es Licenciado en Comunicación Social y docente de la carrera de Artes Visuales, de la Universidad Nacional de Río Negro y de la Licenciatura en Comunicación Social, de la Universidad Nacional del Comahue. Es también integrante del grupo organizador del Concurso Nacional de Cine y Video Independiente de Cipolletti.

Contacto: nachodobree@yahoo.com