

Los útiles y los inútiles

Presencia
y visibilidad
de los objetos
en el cine

Alessandra Merlo

Universidad de los Andes



Los útiles y los inútiles

Para citar este libro: <http://dx.doi.org/10.7440/2017.04>

Los útiles y los inútiles

Presencia y visibilidad de los objetos en el cine

Alessandra Merlo

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Facultad de Ciencias Sociales

Merlo, Alessandra

Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine / Alessandra Merlo.
– Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguas y Cultura, Facultad de Artes y Humanidades, Ediciones Uniandes, 2017.
354 páginas; 18 x 21 cm.

ISBN 978-958-774-521-4

1. Cine – Estética 2. Cine – Temas, motivos, etc. 3. Objetos (Estética) I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguas y Cultura II. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades III. Tít.

CDD 791.4301

SBUA

Primera edición: junio del 2017

© Alessandra Merlo

© Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguas y Cultura; Facultad de Artes y Humanidades

Ediciones Uniandes
Calle 19 n.º 3-10, oficina 1401
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 3394949, ext. 2133
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infeduni@uniandes.edu.co

Publicaciones Facultad de Ciencias Sociales
Carrera 1.ª n.º 18A-12, bloque G-GB, piso 6
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 33949 49, ext. 5567
<http://publicacionesfaciso.uniandes.edu.co>
publicacionesfaciso@uniandes.edu.co

Facultad de Artes y Humanidades
Calle 19A n.º 1-37 Este, bloque P1
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 33949 49, ext. 2540
<http://facartes.uniandes.edu.co>

ISBN: 978-958-774-521-4

ISBN e-book: 978-958-774-522-1

DOI: <http://dx.doi.org/10.7440/2017.04>

Cuidado de los textos: Tatiana Grosch

Diagramación interior: Nancy Cortés

Diseño de cubierta: Lorena Morales

Imagen de cubierta: fotogramas de la película *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978). Cortesía de Luis Ospina
Imágenes n.º 1, n.º 2, n.º 13, n.º 14 y n.º 16: Alessandra Merlo

Impresión:

Digiprint Editores S.A.S.

Calle 63 Bis n.º 70-49

Teléfono: 4307050

Bogotá, D. C., Colombia

Universidad de los Andes | Vigilancia Mineducación.
Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

A mi bisabuela Enrichetta, campesina,
que en los años 1930 recorría Milán para ir a ver
dos funciones seguidas de una misma película.

A mi mamá, Giancarla, de falda y *foulard* como
Vanessa Redgrave en *Blow-Up*, y a nuestras
películas favoritas.

A los ojos de todas las mujeres,
de todas las generaciones, que han ido a cine,
acompañadas o solas.

Perception of an Object costs	<i>Percibir un objeto cuesta</i>
Precise the Object's loss –	<i>la exacta pérdida del objeto –</i>
Perception in itself a Gain	<i>percibirlo en sí mismo es una ganancia</i>
Replying to its price –	<i>que responde a su precio –</i>
The Object absolute, is nought –	<i>un objeto absoluto – no existe –</i>
Perception sets it fair	<i>la percepción lo embellece</i>
And then upbraids a Perfectness	<i>y luego reconviene perfecciones</i>
That situates so far –	<i>los sitúa más lejos –¹</i>

Emily Dickinson, 1866

1 (Dickinson, 1985, p. 277-1070a).

Contenido

PRESENTACIÓN	XI
INTRODUCCIÓN. PARA UN ELOGIO DE LO ACCESORIO.....	I
Capítulo 1. El objeto concreto: las palabras que lo nombran	21
Una pequeña mesa redonda	21
Para una definición.....	24
Los objetos y las cosas	27
La obra de arte y la mercancía.....	37
De la mercancía, el dispositivo y la otredad.....	42
Hacia los objetos cinematográficos. Cuestiones generales (y de método).....	49
<i>Prever la materialidad en la escritura del guión</i>	<i>72</i>
<i>Poner en escena</i>	<i>80</i>
<i>Accesorios, props, objetos: nombrar para ver.....</i>	<i>87</i>
<i>Pensar y poner en cuadro</i>	<i>94</i>
Capítulo 2. La presencia del objeto en la imagen fílmica	105
La distancia y la proximidad: medir	106
Una escala medida.....	116
Plano-detalle y plano-objeto	117
Personaje con objeto/personaje y objeto	127
Entre el ojo y el cuerpo	143
Hacia los planos vacíos: un paseo a la mirada de la mano.....	147
Lo que ocupa los espacios vacíos.....	158
<i>Entre naturalezas muertas y paisajes</i>	<i>164</i>
<i>Cosas sensibles y perceptibles</i>	<i>174</i>

Capítulo 3. Inutilidad	191
Objetos ociosos	191
Verosimilitud e invisibilidad	199
Naturalización y censura	205
Visibilidad y pluralidad	213
Poner en duda lo real	217
 Capítulo 4. Hacer visible el sentido	 223
El sentido profundo y el sentido superficial	223
Recorrer el espacio: movimientos de la mirada	240
Decir	260
Mostrar	267
Hacerse ver	272
Ofrecerse a la vista	275
<i>Dejarse ver (y leer)</i>	276
<i>El decorado nunca es silencioso</i>	283
<i>El sentido perdido</i>	294
Lo invisible	299
<i>Escondarse</i>	301
<i>Hacerse invisible</i>	309
<i>Para terminar</i>	314
 Bibliografía	 317
 Lista de las películas citadas	 335

Presentación

Este texto nació como tesis doctoral en Arts et média, en la Universidad de París III, pero desde que me senté a escribir la primera palabra de la tesis pensé que quería transformar esos archivos y cuadernos en un libro, con apuntes, fichas, citas e imágenes. Es decir, desde siempre quise compartir mis reflexiones y mis logros con un público cinéfilo más amplio, menos académico y, por supuesto, más neutral que el consabido jurado y público de amigos. El proceso ha sido naturalmente largo, vivido entre dos lenguas amadas (el francés y el español) que, sin embargo, no son mi lengua materna, pero también vivido y luchado entre calendarios académicos y retazos de tiempo. No es cosa fácil, como muchos saben. Por eso mismo, antes de entrar en materia, quiero agradecer a quienes contribuyeron a que una idea insólita se transformara en tesis doctoral y ahora en libro. En primer lugar, a la Universidad de los Andes, al entonces Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales y a la Vicedecanatura de la Facultad de Ciencias Sociales por haberme permitido realizar un doctorado y por el apoyo que me han brindado en estos años.

En una fase más reciente ha sido fundamental la colaboración que la Facultad de Artes y su decana, Patricia Zalamea, me prestaron para que este texto pudiera publicarse entre dos facultades y hacer así evidente su profundo carácter interdisciplinar. Pero en especial y sobre todo quiero agradecer a *mon cher professeur* Jacques Aumont, director de mi tesis, no solamente por su saber y su guía, sino por apostar conmigo, desde un primero y lejano correo, a este viaje visual por los objetos cinematográficos. Agradezco, además, a mis amados Pablo y Camilo, siempre presentes y siempre incondicionales en su apoyo, como dos lares protectores. También, de forma muy especial, a Camila Rodas, quien me ha acompañado en la construcción y lectura del manuscrito, por el entusiasmo que logró contagiarme hasta en los momentos más difíciles. También a Álvaro Pineda por haber realizado una primera traducción de

partes del texto original. Finalmente, quiero mencionar a Luis Ospina, quien me facilitó los tres fotogramas de la carátula. Entre tantos objetos del cine, *estos* son, sin duda, de los más especiales.

En cuanto a las ilustraciones —tanto las imágenes como los dibujos que acompañan el texto— solo sirven como apuntes para que algunas citas del texto se vuelvan más concretas.

Introducción

Para un elogio de lo accesorio

¿El cinéfilo? Es aquel que abre desmesuradamente los ojos pero que nunca se atreverá a decirle a nadie que no pudo ver nada.

Serge Daney¹

Mundo sustantivo del hombre, mundo adjetivo de las cosas, tal es el orden de una creación orientada hacia la felicidad.

Roland Barthes²

Mientras caminaba, Stillman no levantaba la vista. Mantenía los ojos siempre fijos en la acera, como si estuviera buscando algo. De hecho, de vez en cuando se agachaba, recogía algún objeto del suelo y lo examinaba atentamente, dándole vueltas y vueltas en la mano.

Paul Auster³

Una bonita composición: “En la terraza, quién y qué veo”. Ahora vas a la terraza, miras, vuelves acá y me describes lo que has visto. ¿Está bien? Anda.

Marco Bellocchio⁴

1 (Daney, 1992, p. 9). [Traducción nuestra: “Le cinéophile? Celui qui écarquille en vain les yeux mais qui ne dira à personne qu’il n’a rien *pu* voir.”]

2 (Barthes, 1993, pp. 32-33).

3 (Auster, 1996, p. 69).

4 Cita del filme [Marco Bellocchio, *I pugni in tasca*, 1965].

Las películas que hemos visto a lo largo de nuestras vidas no están pobladas solamente de personajes comprometidos con la acción, es decir, que saltan, corren, besan, pierden, hacen actos de heroísmo y, a veces, en realidad con mucha frecuencia, mueren. Los centenares y miles de escenarios filmicos en los que eso sucede, mundos paralelos, familiares o del todo desconocidos, están habitados por objetos, *cosas* materiales que alguien tuvo la necesidad de poner allí para que la película cumpliera con su deber de encantamiento, es decir, de hacernos creer en lo que veíamos. Los personajes los miran, empuñan, desplazan o simplemente les pasan al lado. Se trata de un ejército de llaves, de fotos en las paredes, de lamparitas rojas al lado de las camas, libros en estanterías y cuchillos en las cocinas, trapos, cigarrillos, periódicos y teléfonos (los viejos de color negro, los de cabina y los celulares de todas las formas). A veces esos objetos se parecen a personajes porque sobre ellos se concentra la atención del filme y, por ende, de nosotros, como sucede con un vaso de leche en Tarantino, otro vaso de leche en Hitchcock, una maleta en Polanski o el látigo de Indiana Jones⁵. Pero en la mayoría de los casos solo están allí y, sin embargo, siempre representan mucho más que una función decorativa genérica. Se puede sospechar que solo a través de ellos el cine sea esa invención encantadora que conocemos y que, a pesar de su existencia efímera (y, más aún, *gracias* a esa existencia efímera), los objetos cinematográficos son parte fundamental de la máquina de visión fílmica. Es al fijar la atención en ellos que nos damos cuenta de su historia, algo que nos induce a una *mise en abîme*, a un vértigo en el que lo real, lo realista y lo fantasmático se cruzan.

En la vida real raras veces tenemos la posibilidad de encontrarnos con esos objetos. En el Stanley Kubrick Archive de la University of Art de Londres se conservan, entre muchas otras cosas, diversas cajas de objetos de escena. En una de ellas, etiquetada con el título de la última película del director [*Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, 1999], encontramos dos juegos de llaves, un celular Motorola y su cargador, tarjetas

5 [Inglorious Bastards, Quentin Tarantino, 2009]; [Suspicion, Alfred Hitchcock, 1941]; [Frantic, Roman Polansky, 1988] y cualquier película de la serie de Indiana Jones [Steven Spielberg, 1981, 1984, 1989, 2008].

de presentación (a nombre de William/Bill Harford, el personaje interpretado por Tom Cruise), un paquete de fichas de papel manila de la morgue (unas anotadas a mano con el nombre de Amanda Curran y la aclaración impresa “attach to toe”, *para atar al dedo gordo*) y otras delicias para los coleccionistas. Además de todo lo anterior, también se encuentra un pequeño objeto negro. Se trata de la billetera de cuero del protagonista de la película. Al abrirla notamos la marca dorada de Christian Dior y, sobre todo, el abultamiento de las tarjetas contenidas en sus bolsillos. Estas son: el *carnet* de identificación de la Medical Society, con el nombre del personaje, la tarjeta de un almacén de flores, “Roses Only”, con una perforación correspondiente a una compra (con fecha a mano), la tarjeta de un cerrajero, el *carnet* de la New York Public Library, la tarjeta de un abogado (Mr. Kervin A. Simms) y de un productor de la Showscan Film Corporate (Peter Beale). En otro bolsillo de la billetera están las tarjetas del mismo doctor Harford, con las direcciones de sus consultorios (dos, según el día de la semana), y un sobre completo de estampillas. Al otro lado, una serie de tarjetas de crédito, más exactamente tres, todas con nombre y fecha de nacimiento (10/05/66), y una licencia de conducción, con nombre y foto. Frente a este amplio listado se podría, sin embargo, anotar lo que falta o parece faltar en esa billetera, para que sea en efecto una billetera: el dinero y unas fotos de la querida esposa Alice y la amada hija Helena. Probablemente Kubrick no necesitaba imprimir billetes falsos para permitir que su personaje pagara un taxi o una prostituta, y no hay razones para dudar que haya usado dólares de verdad en las filmaciones. En cuanto a las fotos de las dos mujeres, quizás no sea sino la marca de un *lapsus* perfectamente coherente con un hombre (Bill) que quiere hacerse seducir (sin lograrlo) por la idea de la traición.

Más allá de definir una obsesión maniaca de Kubrick por el detalle (el S. K. Archive tiene otras piezas que lo demuestran, el manuscrito de Jack en *Shining* [Stanley Kubrick, 1980] y el sobrecito de marihuana dentro una caja de Band-Aid de Alice-Kidman en *Eyes Wide Shut*), más allá de atestiguar el trabajo de preproducción y de producción de una película, con su necesidad de construcción de un mundo ficticio pero creíble, copia idéntica de este, el ejemplo de la billetera de Harford-Cruise sirve perfectamente para introducir el trabajo que sigue, una reflexión teórica sobre el objeto

común, en su uso cinematográfico. Al observador crítico, ese objeto común empieza en efecto a plantear una serie de preguntas sobre su naturaleza y sobre la naturaleza de la mirada que lo captura: ¿el objeto de escena tiene que ser realista o solamente debe mostrar serlo o simularlo? Y ¿de qué manera el ojo del espectador le otorga una identidad visible a ese elemento material concreto, discreto y signifiante? Estas son las preguntas que me importa formular en este libro, y que consideradas desde otro ángulo también podrían reformularse en la siguiente: ¿el objeto fílmico merece ser analizado como problema propio de la estética cinematográfica? y ¿hasta qué punto ya lo ha sido?

Lo que emociona frente al contenido del archivo Kubrick y de esa billetera no es simplemente el vértigo de poder tocar un objeto por definición intangible, que, como espectadores, solo nos es dado *ver* en la pantalla. Lo que conmueve es el hecho de que por medio de ese pequeño objeto podamos llegar a la definición misma de *visibilidad* cinematográfica, así como los objetos nos permiten descubrirla, gracias a su circulación, manipulación y desgaste en el filme. Es decir, más allá de la supuesta exageración maniacal de ciertos directores, como quizás fuera el caso de Kubrick, frente a esa billetera increíblemente realista, llena de documentos y papeles que en la película no tenemos forma de apreciar, que hubieran podido ser más ficticios y que de todas maneras allí están, nos atrevemos a preguntar: ¿por qué un objeto tiene que ser tan real, o lo más real, en una película que finalmente nunca, pero nunca, muestra ese objeto en primer plano?⁶ Por supuesto, en la última película de Kubrick, el dinero y los gastos del doctor Harford en sus peregrinaciones newyorkinas (gasta cincuenta dólares en una prostituta, aunque *no haga nada* con ella, y más de setecientos en el alquiler de un disfraz) son fundamentales y en realidad son la clave mundana de una historia cuyo otro lado es el ensueño. Y una “película que trasuda dinero” (Morandini, 2014, p. 520) como *Eyes Wide Shut* necesita de un objeto que lo contenga y lo transporte.

6 Esto no significa que no haya unas cuantas ocasiones en las que el protagonista exhibe y usa su billetera. Lo que con más frecuencia hace, aparte, obviamente, de sacarla para pagar, es abrirla y mostrarle a alguien el *carnet* de médico, así como haría un policía con su tarjeta de reconocimiento.

Harford-Cruise compra, alquila, paga todo el tiempo y esas acciones pasan por su elegante billetera Dior, con un suave estampado de serpiente. Sin embargo, se trata de una existencia más deducida que vista, puesto que la película registra más el gesto de sacar el objeto del bolsillo y volver a ponerlo allí que su centralidad en plano-detalle, como hubiera hecho Alfred Hitchcock, en otras épocas y con otro ojo. Y, además, *a la película* no le sirven tres tarjetas de crédito a nombre del personaje si de todas maneras nunca salen de sus escompartos (Bill paga todo en efectivo). Y tampoco le sirven *al espectador*, quien no las ve ni las aprecia. Es entonces *al personaje* a quien sirven, para que él mismo se crea el acaudalado doctor que tiene que ser.

Para decirlo de otra manera: aunque fundamental y definitorio (de la identidad de su dueño y de la naturaleza de la historia que se cuenta), el objeto-billetera es claramente periférico. Hay que nombrarlo, verlo, pensar en él para empezar a entender toda su importancia y poco a poco darse cuenta de la cantidad de veces que su propietario lo ha tocado, rozado o nombrado. De hecho, al comienzo de la película, las primeras *palabras* pronunciadas por Harford-Cruise hacen justamente referencia a la billetera. Y esa enunciación verbal, de la que no hay rastro en el primer guión (30 de octubre de 1996), aparece ya en el siguiente (20 de diciembre de 1997)⁷:

Bedroom. Bill is searching for something.

BILL: *Honey, have you seen my wallet?*

ALICE (o.s.): *Is it on your bedside table?*

He goes to the bedside table and finds it⁸.

Pero, frente a los cuerpos y a los movimientos de la pareja Cruise-Kidman en la pantalla, tan bellos, elegantes y burgueses (“an attractive couple in their mid-thirties”, según el mismo guión), que se alistan para salir a la noche newyorkina, la pregunta tan

7 Los dos guiones también se conservan en el Stanley Kubrick Archive, University of Art, Londres.

8 [“Alcoba. Bill está buscando algo. BILL: *Amor, ¿has visto mi billetera?* ALICE (*fuera de campo*): *¿Estará sobre tu mesita de noche?* Él va a la mesita de noche y la encuentra”].

banal del protagonista no nos puede parecer ni premonitoria ni trascendente. Sin duda la escuchamos distraídos o quizás ni siquiera la oímos.

La verdad es que el estar propiamente entre la banalidad y la trascendencia es la clave de lectura de la mayoría de los objetos cinematográficos: no como calidades inconciliables y antagónicas sino, todo lo contrario, como extremos capaces de explicarse recíprocamente. Un ejército de objetos banales, escasamente visibles, es indispensable para que el cine cumpla su función quimérica.

Quisiera ir un poco más lejos: la imagen, la película y el cine son lo que son gracias a la *intrusión* de los objetos: pequeñas unidades de sentido inerte que intervinieron en la visión de una película⁹.

Pero, antes de seguir introduciendo el discurso sobre los objetos cinematográficos, o justamente para dar una forma a esta introducción, habría que indicar dónde y cómo nació la idea de este libro, que me acompaña desde hace unos años. Es importante entonces mencionar que la primera premisa de este texto fue *filmica*, porque la idea de analizar los objetos en el cine solo puede nacer frente a la pantalla y, en este caso, frente a una película específica. Se trataba de *Stalker* [Andrei Tarkovski, 1979], y más específicamente de la escena inicial: un *travelling* famoso que termina enfocando unos cuantos objetos apoyados en una silla al lado de una cama. En el momento en que la cámara (y con ella, el espectador) los enfoca, estos empiezan a moverse o quizás solamente a temblar, y fue ese temblor, esa centralidad y, finalmente, ellos mismos en ese movimiento, lo que capturó mi atención. En efecto, esas imágenes y los objetos enmarcados en las imágenes planteaban una pregunta, que no era, como se podría imaginar, “¿por qué esos objetos se mueven?”, sino “¿por qué esos objetos (en movimiento) me atraen?”, “¿por qué los objetos?”. En la aclaración de la pregunta hay algo que considero importante. Los objetos, su seducción y atracción no tenían nada que ver con las reglas de los hechos narrados sino —se podría afirmar— con su *exhibición* en la pantalla, su proyección y la presencia de un público. El movimiento de esos objetos hace parte de ellos mismos, de su esencia o naturaleza, y en todo caso de su presencia.

9 *Inerte* es lo que nadie tiene que explicar o introducir, puesto que su sentido ya está adquirido.

Se trataba de una especie de llamado, de silbido, con el cual emergían del fondo indistinto de la materialidad fílmica (paisajes, decorados, fondos genéricos) y pedían la atención del espectador y, en particular, la mía. Y ya no se trataba de unos objetos específicos en una película de Tarkovski, sino de los objetos cinematográficos en general, todas las cosas que pasan por la pantalla y sobre las que la mirada a veces ni siquiera se detiene. Si los objetos de *Stalker* eran la *evidencia* de una presencia, mi interés se dirigía más al aparecer y desaparecer de las cosas en el espacio fílmico, es decir, a la relación entre el ojo del espectador y la visibilidad que determinados detalles podían definir en la pantalla.

Las cosas de *Stalker*, en efecto, revelan un gesto visual que se parece mucho a lo que Walter Benjamin define como *aura*, ese levantar los ojos frente a algo que nos mira o por el que creemos ser mirados (Benjamin, 2012, p. 233: “El observado o el que se cree observado levanta la mirada. Experimentar el aura de un fenómeno significa investirlo con la capacidad de levantar la mirada”). Lo que también puede ser dicho de otra forma: en el momento en que levantamos la mirada (cuando nos damos cuenta que estamos mirando esas *cosas*), nos damos cuenta de que algo nos estaba mirando (porque esas mismas cosas nos estaban pidiendo atención). Si propongo una relación entre los objetos de *Stalker* y el aura en Benjamin es porque los primeros, aunque humildes, tienen el poder de hacerse percibir, de imponer su necesidad. Y con esto, desde un primer momento, queda abierta una pregunta a la que volveré más adelante: ¿puede en efecto un objeto fugaz, como lo es el cinematográfico, estar dotado de aura? ¿O más bien la naturaleza misma de lo cinematográfico, la rapidez de la visión y la imposibilidad de contemplación excluyen dicha relación?

Al verlos y reconocerlos pude percibir también la indiferencia en la que los objetos cinematográficos siempre han vivido. Es decir: los objetos visibles, auráticos, de *Stalker* no hacían sino llamar mi atención sobre una categoría amplia, variada y silenciosa: las cosas materiales, manipulables y potencialmente visibles que ocupan el espacio perceptible de una película. Frente a ellos, la categoría de *decorado*, en la que la mayoría de las veces se clasifican y se estudian, parecía totalmente insuficiente puesto que en los objetos en la pantalla se podía identificar no solamente una

necesidad de llenar el espacio según una coherencia representativa, sino el propio mecanismo de representación cinematográfica, el realismo fotográfico y su credibilidad. Los objetos, pensados en este sentido, ya no eran un conjunto accesorio sino parte fundamental del dispositivo de visión fílmica, de su realismo documental. Los objetos *casualmente* dispuestos en la escena fílmica (que es de naturaleza fotográfica) hacen que una habitación pobre de la posguerra italiana, una cápsula espacial o un restaurante del Village sean creíbles y realistas. El trabajo que esos objetos hacen no es necesariamente el de aparecer y pedirnos atención, sino el de permitir que la ficción fílmica (es decir, el efecto de realidad) se cumpla y la mirada se entrometa y se apropie de lo que ve.

Si la primera era *fílmica*, la segunda premisa de este libro es *literaria* y hace referencia a un cuento que pone justamente en juego un objeto al mismo tiempo presente e invisible. Su historia puede, además, alegorizar muy bien lo que es para mí el objeto cinematográfico y sobre todo mi posición de investigadora frente a ese tema inédito y contradictorio. Se trata del cuento de Edgar Allan Poe “La carta robada”, visto no tanto en su infinito juego significativo (como bien lo han analizado Lacan, Derrida o Žizek)¹⁰ sino en su literalidad: la historia de un objeto, una carta, puesta en un sitio a tal punto visible que el prefecto de Policía de París (hombre de excelentes dotes interpretativas, sin duda) no la ve. Este objeto (la carta) está en la escena literaria como nuestros objetos cinematográficos están en la escena fílmica, así que el despacho del ministro en el cuento de Poe se revela como una escena del crimen y, por allí, como una *imagen*. Presentes y visibles, a tal punto visibles, que nadie se da realmente cuenta de ellos, de su presencia y su visibilidad.

Así, a pesar de que los textos sigan citándolos, los objetos siguen invisibilizados a favor de lo que en el libro llamaré la visión antropomórfica del cine: la prevalencia de la figura humana como habitante por excelencia y medida de la imagen fílmica. Lo que seguimos haciendo, a pesar de que Edgard Morin, Siegfried Kracauer y el mismo Roland Barthes han escrito páginas clave sobre los detalles, la materialidad y

10 (Lacan, 1988; Derrida, 2001; Žizek, 1994).

los objetos (Morin, 1961; Kracauer, 2001; Barthes, 1970), es pasar la mirada sobre ellos, atravesarlos y seguir viéndolos como instrumentos útiles, transitivos y genéricos. Más aún, los vemos solo si son útiles. El esfuerzo de este trabajo, por lo tanto, ha sido el de interrumpir ese altruismo de los objetos, esa generosidad y transitividad, su funcionalidad a ultranza, para considerarlos en su valor absoluto e intransitivo, la presencia, algo que parecía comprometer definitivamente su transitividad y funcionalidad. En pocas palabras, para anticipar lo que en el texto se argumentará: un cuchillo en la pantalla *no sirve* casi nunca para cortar un pedazo de carne. *Podría servir* para eso, simular un gesto gastronómico cotidiano, y ese pequeño cambio modal (*podría*: al azar, quizás, de pronto) es todo lo que un objeto se vuelve en el cine, algo que ha perdido su función, su razón de ser y que, sin embargo, persiste, presente y —para quienes quieran verlo— visible. En el cine parece, entonces, que nos encontramos con unos objetos que no podemos usar aunque sabríamos cómo hacerlo. Nuestra experiencia nos pide verlos como si estuvieran a este lado de la pantalla, al alcance de la mano, coherentes con y fieles a la relación compleja que establecemos con ellos en nuestra existencia. Pero en el cine esto también es ilusorio, no podemos tocarlos sino únicamente verlos: bajo esta acción ocular todo cambia, ellos se alejan en la materialidad de la escena y —a veces— se reafirman en su protagonismo potencial (puesto que siempre es posible que la imagen los centre y acerque).

Volvamos al cuento de Poe y a ese objeto-carta particular: su importancia no se halla en lo que está escrito en ella sino en la carta misma, su disponibilidad y disposición (a ser leída, intercambiada, destruida, pero, sobre todo, a ser vista). La lectura de la carta está de más, una acción que puede cambiar el orden de los acontecimientos pero que no puede cambiar el objeto.

Si “La carta robada” de Poe fue un referente importante, lo era sobre todo en virtud de ser un cuento policial. Si estudiamos los objetos cinematográficos, de hecho todas las películas se vuelven películas policíacas. Todas esconden algo y en ellas los objetos funcionan como indicios que hay que ir constantemente interrogando. Además, es por lo menos a partir del método de Giovanni Morelli —y de la revaluación que de

él hizo Carlo Ginzburg, por intermedio de Freud¹¹— que el detalle secundario, trivial, despreciable e irrelevante ya no puede ser menospreciado.

Por otro lado, me parecería francamente difícil sustentar que en la imagen (cinematográfica) algo sea secundario y no necesario, aunque la cuestión verdadera sería probablemente otra: ¿qué es esta *cosa* que nos esforzamos por excluir y expulsar de la visión? ¿De qué se trata? Cuando describimos una escena o inclusive una película entera no nos detenemos en los detalles y, si lo hacemos, tampoco tenemos claro qué podemos hacer con *ellos*. Vamos, como se suele decir, a la sustancia. Los objetos, la mayoría de las veces, permanecen relegados. Como si fueran un fastidioso grano de polvo en el ojo del espectador cinematográfico.

Es entonces con estas premisas que empecé una re-visión de películas a la búsqueda de esos detalles concretos, a veces muy claramente visibles, narrativamente significativos, a veces en cambio desligados de la narración y, sin embargo, igualmente fundamentales en la construcción de la representación fílmica. Ocuparse de los objetos cinematográficos quería decir estudiar la forma en la que el cine construye una mirada: cómo organiza para el espectador lo visible (esa pequeña visibilidad encerrada en un marco rectangular) y cómo le indica, sugiere, pide mirar. Ocuparse de ellos significaba, entonces, investigar unos casos concretos, mirarlos, describirlos, volverlos a mirar. Significaba también meterse en lo que Michel de Certeau llama *artes de hacer*, las prácticas microbianas del vivir cotidiano (De Certeau, 2000). Solo así podemos descubrir que en el cuarto de Marcello, al final de la película *Il Conformista* [Bernardo Bertolucci, 1970], está colgado el mismo cuadro piadoso (una Virgen con el niño) que aparece detrás de la cama de Antonietta y de su muy fascista marido, en *Una giornata particolare* [Ettore Scola, 1977]. Como el cuento de Poe enseña, todo está allí, al alcance de la mirada, y lo que se necesita no es sino volver a aprender a ver.

11 Véase: (Ginzburg, 2009). Morelli fue un personaje interesante del siglo XIX. Inventó un método para detectar los falsos en arte, a través del estudio minucioso de la manera en que cada pintor daba forma a los detalles *secundarios* y no a los más comúnmente conocidos y reconocidos.

Poco a poco, entonces, el trabajo fue desplazando su hito: los objetos se fueron volviendo casi la excusa, puesto que al visibilizarlos, al darles un espacio de análisis y reflexión, al recorrer películas conocidas en búsqueda de todas esas cosas que allí están desde siempre, el trabajo se definía justamente como el ejercicio mismo, el que sirve para visibilizar esos objetos, y con ellos los detalles, y se volvía al mismo tiempo el ejercicio deconstructivo de una forma de ver, en busca de un *modus mirandi* distinto. Ahora, ese proceso significa pedir a los lectores de este texto, y a los espectadores cinematográficos, que empiecen a mirar las películas de otra forma, modificando las jerarquías acostumbradas, relativizando la presencia humana y las acciones mismas y abriendo un espacio (que yo casi llamaría ético, porque exige atención, disponibilidad y escucha) a lo marginal, periférico, objetual.

Al meterme con esto —la visión—, una cuestión, sin embargo, se impuso como central: cuando miramos lo que un marco encierra (es decir, cuando miramos lo visible), ¿qué es lo que vemos?, ¿lo que allí ha sido dispuesto para ese acto, lo que nosotros buscamos en ello o lo que la cosa vista nos pide reconocer? Esa cuestión epistemológica tiene una respuesta necesariamente (y por lo menos) doble. La visión de un producto estético (película, pintura, ilustración, etc.) es siempre el cruce entre lo que ha sido predispuesto frente a nuestros ojos y lo que nuestra independencia e individualidad, nuestra curiosidad, nuestros conocimientos, creencias y prejuicios, nuestro sistema de valores y el de la sociedad en que vivimos nos empujan a buscar y reconocer en él. Tanto el objeto de visión como nuestra práctica de ver dependen de un contexto y de una historia, de presupuestos sociales y culturales contruidos¹². Pero los cambios de mirada también dependen de la forma en que el arte y la industria de lo visible (el cine, en nuestro caso) han ido modificando nuestras exigencias y deseos. Sin duda, al estudiar cómo el mecanismo cinematográfico funciona para construir imágenes fílmicas, no podemos sino reconocer cómo el cine ha ido educando (o —por supuesto— también deseducando) al mirar. Este era el punto central de la investigación. La naturalización

12 Autores tan distintos como Panowsky (1973), Debray (1994), Berger (2001a y 2001b) y Jay (2008), entre otros, han demostrado una y otra vez la construcción histórica de lo visible.

de la imagen cinematográfica en las formas de la representación parecen dejar realmente un espacio exiguo a la curiosidad del individuo expectante, y menos a su independencia de aventurero de la mirada. Los objetos, por lo tanto, eran la ocasión para preguntarme sobre esa libertad (o esclavitud): el constante ruido de fondo de la imagen fílmica que nos invita a descubrir otra historia del cine.

Lo que cada uno de los objetos de una película parece mostrar es que su presencia tiene una justificación: manifiesta (en cuanto hace visible) la intención planteada por el director —o más precisamente por el dispositivo cinematográfico— y reconocida por el espectador. En el objeto fílmico se cierra un pacto mutuo entre la película y el espectador (Eco, 1992). Las técnicas fílmicas de enfoque y de encuadre, la composición y los movimientos guían de hecho al espectador hacia el reconocimiento del objeto, bien sea en el caso de un objeto actante (realista o simbólico), bien sea en el caso de un objeto aparentemente secundario, alejado de la acción. Como la carta de Poe, la invisibilidad no es una falta sino una estrategia específica en la que el espectador, como el jefe de Policía, quedan atrapados. No sería entonces la independencia o la inteligencia de quien mira lo que le permitiría descubrir el objeto, puesto que la película, como el ministro del cuento, ya había decidido por él: lo que el objeto haría es revelar las estrategias que se escogen y utilizan. Sin embargo, no es esta la única operación puesta en acto por la presencia del objeto en la pantalla. Siempre habrá un detective como Dupin, capaz de entender y de ver el objeto *a pesar de* las reglas de la puesta en escena. En este caso, como trataré de mostrar en este libro, el objeto logra recuperar su independencia y actuar él mismo como elemento de ruptura, de sorpresa, de redefinición de lo fílmico. Si tengo en cuenta las dos lecturas (una determinista y pesimista, la otra constructiva y abierta) es porque la riqueza del objeto cinematográfico está justamente en su doble juego: de pasividad obediente al maravilloso engranaje de la ficción fílmica y de elemento detonante de una relación siempre abierta con el espectador (Eco, 1985). Hay que señalar en todo caso que la relación sensible del espectador con el objeto cinematográfico, así como su apropiación, tienen dinámicas muy diferentes a las de relación y apropiación del objeto común: si en este último funcionan también el tacto y el olfato, y la apropiación es un poseer, colocar o esconder el objeto en el espacio, en el

cine y frente a la pantalla solo es posible tocar con la vista y la apropiación solo puede tener los rasgos borrosos y engañosos de la memoria.

Ahora, si se retoma esa imagen recurrente, ella misma determinada por cierta lectura occidental del cine, que lo describe como un lugar oscuro y aislado, en el que estamos obligados a ver lo que se nos ha puesto al frente, y si se piensa que durante más de cien años esa fábrica de ilusiones ha ido proponiéndonos miradas sobre el mundo (sobre la guerra, el amor, los conflictos y la cotidianidad), contenidos y formas de miradas específicas, y con eso nos ha ido enseñando a ver (a través de la *distracción*, como subraya Walter Benjamin [1973, p. 51]), entonces en muchos casos también lo que nosotros vamos a buscar en una película no es sino lo que nos han acostumbrado a ver. Y la costumbre es, sin duda, una forma de enseñanza y de disciplina a través de la cual se reproducen formas de ver el mundo y a sí mismo.

En estos cien años, el cine se ha ido volviendo un ejercicio de observación común y constante, al punto que nuestra mirada sobre la realidad es frecuentemente filtrada por el ejercicio frente a la pantalla. Quizás es por esa costumbre de ver películas que ya no queremos ir por carretera sin poner un fondo de música o no podemos perder la mirada por la ventana de un bus urbano sin tener unos audífonos puestos y una canción sonando, como si mirar por el marco rectangular de un vidrio necesitara de una banda sonora, como si sintiéramos la nostalgia de ese otro rectángulo que es la pantalla y de todas las *road movies* que hemos visto. Hay muchos ejemplos y muchos casos que nos hablan de la forma en que el cine ha ido modificando nuestra forma de ponernos frente al mundo. En su *Técnicas del cuerpo*, de 1938, Marcel Mauss cuenta una anécdota. Recuerda una estadía en un hospital en Nueva York entre las dos guerras mundiales y la forma de caminar de las enfermeras: ¿dónde había visto esa particular forma de caminar? Al volver a Francia se dio cuenta que las parisinas habían adoptado esa misma manera y allí se percató que era por la presencia del cine norteamericano que en Europa las mujeres estaban caminando como las norteamericanas.

El cine implica, sin duda, una *técnica de la visión* y también del cuerpo, como nos enseña Mauss. Esto no significa que el cine sea un corpus homogéneo de películas predispuestas a educar nuestra mirada de forma unificada y uniforme. Por lo contrario,

el cine es un mundo inmenso y diversificado, definitivamente heterogéneo. Aunque este texto no sea una historia cultural de la visión, podría ser un complemento de esa historia: al lado de la construcción de una hegemonía de lo visible (fílmico) según presupuestos sencillos (por ejemplo, que lo central y lo que está en primer plano es más importante de lo que está desenfocado en el margen de la pantalla) hay muchos ejemplos de películas y directores que han trabajado y trabajan en un constante ejercicio de enfoque/desenfoque que permite observar en la pantalla mucho más que una acción y mucho más que una jerarquía simplista. Esto es algo que, por ejemplo, le ha sido ampliamente reconocido al cine de Robert Bresson, un director cuya preocupación constante ha sido la de desbanalizar el encuadre, y volver a pensar ese gesto cinematográfico que define qué incluir y qué excluir de lo visible fílmico. A través de sus películas, la pregunta que él nos lanza es: ¿qué sucede, por ejemplo, si en lugar de mostrar y seguir el rostro de Juana de Arco [*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962] mientras va hacia la hoguera, *solo* se muestran sus pies, que se mueven entre la gente asebrada en la plaza de Rouen para verla morir? Ahora, al tomar esta decisión de encuadre, al desplazar el rostro, la película nos hace evidentes otras *cosas*, los pies mismos, la sombra de la cruz en el piso, las piedras del piso, un pequeño perro y después la madera, los zapatos, las cuerdas y las cadenas. Algo parecido podríamos preguntarnos sobre otra película de Bresson: ¿en qué se modifica la experiencia del espectador si no se muestra a Lancelot [*Lancelot du Lac*, 1974] *en* el pabellón (o una de estas variantes: *ante*, *delante*, *al lado de la* carpa en el campamento) sino a través de la abertura del pabellón, o sea, literalmente, *detrás*?, ¿qué sucede si para hablar de ese personaje no se lo muestra a él sino el *borde* de la carpa movida por el viento? Son solamente dos ejemplos en la larga producción del maestro francés; la mirada bressoniana (que es suya y no generalizable) ejerce un desplazamiento y una extromisión constante del hombre (el personaje) del marco de lo visible y una consiguiente inclusión de objetos. Lo que nos cuenta es que no hay decisiones estéticas (e incluso inercias estéticas, que son decisiones tomadas por otros) que no sean al mismo tiempo declaraciones de propósitos y decisiones epistemológicas. El cine no registra lo existente. Ni un documental lo hace en sentido absoluto. No puede hacerlo. Cada mirada organiza, construye y hace visible el mundo. Como

escribe Jacques Rancière de otra película [*Au hasard, Balthazar*, Robert Bresson, 1966]: “las *imágenes* de Bresson [...] son operaciones que enlazan y desvinculan lo visible y su significación o la palabra y su efecto, que producen y desvían las expectativas” (Rancière, 2011, p. 26).

El texto que sigue, entonces, tiene la ambición de ser *simplemente* un ejercicio de visión: capturar detalles que pasan frente a nuestros ojos de espectadores y registrar su efímero comportamiento fílmico. Aunque tenga que dialogar con disciplinas distintas (antropología y filosofía, por ejemplo) y justificar su posición frente a ellas, este texto no pretende incursionar en territorios ajenos. Lo que realmente esta investigación fija como objetivo es pensar el objeto dentro del marco rectangular de la pantalla fílmica y proponer frente a ella unas acciones microscópicas y mínimas de observación. Por su mismo carácter explorativo, el texto opta por una escritura ensayística que trata de crear puentes, sugerir formas de observación, estimular al lector.

Es un ejercicio parecido al que Ale, el protagonista de *I pugni in tasca* [Marco Bellocchio, 1965]¹³, pide a su joven estudiante particular: salir a la terraza y describir todo lo que ve: la hermana de Ale (Giulia), sus piernas, sus gafas, la silla, la terraza misma, la barandilla, las columnas, el paisaje, *etcétera*. Hay que escoger y hay que dar un nombre a ese *etcétera*, es decir, a esas cosas sobrantes que (casi) no apreciamos. Mirar el objeto: enfocar, como lo hace a veces la cámara. Y bien, es aquí a donde quería llegar: a ver el objeto, a hacer que se vea. Durante años lo he ido observando y describiendo en sus diferentes manifestaciones —y a través de un cierto número de películas—, tal como se observa el comportamiento de un animal o las características de una piedra, como se estudian las propiedades físicas y el estado material de un cuerpo, a la espera de que ese cuerpo desconocido se me revelara. En este sentido, el libro que sigue es teórico solo después de ser un registro (amplio pero, en lo posible,

13 Prácticamente contemporánea a la primera película de Bernardo Bertolucci [*Prima della rivoluzione*, 1964], e inspiradora, con esta, del concepto de cine de poesía y de prosa teorizado por Pier Paolo Pasolini, *I pugni in tasca* encarna una especie de *nouvelle vague* a la italiana, contestataria y contradictoria. Ambientada en el pequeño pueblo de Bobbio, habla de Ale, un joven inconforme y desadaptado, destructivo y epiléptico, y de su familia disfuncional.

minucioso) de cierto número de películas, cuya elección siguió ciertos parámetros. En primer lugar, para hablar de los objetos sin caer en las particularidades de un director o de un género, o época, o estilo, era necesario en efecto un *corpus* extenso y transversal, que no enmarcara el objeto dentro de una cinematografía específica, sino que permitiera una observación general de las cosas que pueblan la escena. Es por esta razón que en el libro se citan desde películas anteriores a la Segunda Guerra Mundial hasta películas muy recientes: por la necesidad de no encerrar el discurso en coordenadas históricas. En cierta medida lo mismo sucedió con la definición geográfica; sin embargo, a pesar de que en el libro utilizo ejemplos del cine oriental (los casos de Yasujiro Ozu y Wong Kar-wai) tenía claro que esa mirada sobre los objetos implicaba unos presupuestos culturales que el presente trabajo no podía abarcar. Acepté por lo tanto esa costumbre omnívora del espectador de cine que ve de todo y que puede entenderlo, por lo mucho de universal que tiene el lenguaje cinematográfico, tratando en todo caso de no caer en el universalismo; me concentré en lo posible en casos norteamericanos y europeos, escogiendo películas que el lector pudiera conocer o rastrear con mayor facilidad. La importancia del criterio de extensión cronológica y geográfica era —repito— fundamental para que la reflexión sobre el objeto cinematográfico no hablara de cinematografías (formas de hacer cine) sino del ejercicio de ver cine. Esa selección de películas pone inevitablemente en evidencia un ejercicio autobiográfico: acá están mis películas, mis ejemplos y secuencias preferidas, mis objetos cinematográficos, en pocas palabras, mi existencia de espectador. Frente a esto no puedo encontrar justificaciones racionales, puesto que se trata de mi propio placer de ver, como práctica cultivada durante años. Con frecuencia amigos o colegas me sugirieron analizar también *esta* o esa *película*. Lo que a ellos les parecía imprescindible se debía a sus experiencias cinematográficas (pero no siempre a las mías). Marc Vernet, que fue jurado de mi tesis doctoral, quedó extrañado por el hecho de que no hablara de *Les parapluies de Cherbourg* [Jacques Demy, 1964], pero mi respuesta no es solo que esa película falta, sino que en este texto faltan casi todas. Más bien: si el libro logra despertar en el lector la necesidad de pensar en *otros* ejemplos es porque cumplió con su objetivo más ambicioso, el de hacer que el lector aprendiera a ver objetos y se