laFuga

Evidencia del tiempo en la profundidad de campo

Por Cristián Sánchez G.

Tags | **Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Chile | Francia**

"*No percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir*".

Henri Bergson, *Materia y memoria*.

Según André Bazin a principios de la década del '40 William Wyler y Orson Welles rompen con el decoupage fragmentario o analítico al incorporar el plano largo y la profundidad de campo longitudinal como forma superior de englobar un acontecimiento, así como en los años '30 Renoir utilizara como recurso estilístico fundamental la profundidad de campo lateral. [*La estética de la expresión cinematográfica*, Marcel Martin y *¿Qué es el cine?*, André Bazin.].

Desde ese momento la profundidad de campo ha desempeñado una función esencial de reemplazo del decoupage clásico de la imagen-movimiento que fragmenta el acontecimiento al romper arbitrariamente la contigüidad espacial de sus componentes y elipsar la continuidad temporal de los distintos sucesos haciendo tabla rasa de los nexos cualitativos que los enlazan.

Sabemos que el principal detractor del decoupage fragmentario fue precisamente Bazin. Y sus reparos más esenciales provienen de la filosofía de la duración de Henri Bergson que rechazó categóricamente la espacialización del tiempo.

¿Pero qué representa la adquisición de la profundidad de campo en el cine? ¿Es la culminación de la extensión espacial de los dispositivos de la imagen-movimiento, o uno de los agenciamientos encubiertos de la nueva imagen que aparece con la imagen-tiempo? ¿La profundidad de campo pertenece al régimen orgánico de la imagen-movimiento o al cristalino de la imagen-tiempo? [*La imagen-movimiento*, *La imagen-tiempo*, de Gilles Deleuze.]

Para intentar responder a esta cuestión resulta necesario un breve rodeo exploratorio por el fundamento de la imagen visual y poética más acá de las funciones específicas que sostienen la imagen cinematográfica. Lo que en otro texto hemos llamado funciones constructivas, de verdad y fantasmáticas, que finalmente hemos reducido a la condición única de espectralidad [Sánchez, El cine o la voluntad de retorno.].

De la imaginación material a la episteme

Gastón Bachelard llama imaginación material a la génesis del proceso que lleva a la creación de una imagen poética o visual desde la experiencia del sueño o el ensueño diurno. Se trata en Bachelard, como se sabe, de impulsar las facultades creadoras de la actividad onírica de acuerdo a los dinamismos síquicos de las cuatro materias fundamentes concebidas por el pensamiento griego: aire, agua, tierra y fuego.

No obstante, el dinamismo inherente a cada materia y que actúa como motor de la creación artística, si bien representa un apriori, está sujeto a modos específicos de expresión. En efecto, la forma en que el sueño o el ensueño diurno se manifiesta puede corresponder a rasgos singulares propios de un estilo, o característico de una época de nuestra civilización. Así el ensueño diurno podría participar de una expresión barroca, en alguna de sus etapas, o corresponder más bien a una inclinación

romántica, quizás con un acento místico, etc.

Por ello resulta necesaria la búsqueda de un suelo común que, a modo de pantalla, permita que los diversos agenciamientos implicados en la creación artística, pero también los sistemas de pensamiento y las producciones de la ciencia, se reflejen para constituir aquello que se repite y que singulariza el período y lo hace discontinuo y diferente con respecto al precedente.

Como sabemos Michel Foucault concibe esta operación conceptual como un corte sobre el habitual acontecer histórico, diacrónico. Es lo que en *Las palabras y las cosas*, llama episteme. Así en el siglo XVII irrumpe la episteme de La Representación y el Orden. El universo de los discursos o enunciados y el de las cosas son representados por sistemas de signos, donde lo que importa, en primer lugar, es el concepto de Orden que englobaría modos secundarios o derivados tales como los grandes avances científicos, la aparición del método experimental inductivo de Bacon, la teoría de la circulación de la sangre del fisiólogo Harvey, la matematización de la ciencia y la maquinización, procesos ciertamente inequívocos característicos de la irrupción científica de la dinámica de Newton y los trabajos precursores de Galileo en torno al sistema científico, "como un sistema idealmente aislado"; la teoría ondulatoria de la luz de Hughens, la teoría de Kepler sobre las fuerzas tangenciales que mueven a los planetas y también la aparición de pensadores como: Descartes, Pascal, Locke, Leibniz, Spinoza, que desarrollan sus respectivas obras desde presupuestos lejanos a la metafísica medieval.

No obstante la heterogeneidad de formulaciones, Foucault piensa que la episteme Clásica, que rompe con la episteme Renacentista, se caracteriza mediante la puesta en orden, por medio de signos, de lo que atraviesa todos los saberes empíricos "como saberes de la identidad y la diferencia". Conocer la naturaleza no es ya descifrarla, sino representarla. Se ha abandonado así la episteme de La Semejanza que dominó nuestra civilización hasta fines del siglo XVI.

Representación y profundidad de campo

Ahora bien, me remito a un ejemplo que atañe a la historia de la pintura y más adelante al cine. Ejemplo que debe ser tratado desde la episteme de La Representación y el Orden y que significa pensar la mutación que se da en un aspecto de la pintura occidental. Me refiero a la aparición de la profundidad de campo tal como es expresada en la pintura del siglo XVII, y refrendada en tres grandes pintores: Velásquez, Rembrandt, Vermeer, a diferencia de la pintura del siglo XVI donde, a veces, hay profundidad pero sin interacción entre los distintos planos de las figuras que componen un cuadro.

Según las categorías establecidas por Wölfflin [Capítulo II. Superficie y profundidad, de: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, de H. Wölfflin.], tanto la profundidad de campo, lo pictórico como opuesto a lo plástico y la forma abierta opuesta a la cerrada del clasicismo (considerado ahora como período del arte), resultan determinaciones características que participan de la episteme de La Representación y El Orden [*Las palabras y las cosas* de Michel Foucault. Ver los capítulos I: Las Meninas, pero también el III: Representar, y el IX: El Hombre y sus dobles. Los capítulos XVII y XVIII, La evolución del lenguaje cinematográfico y William Wyler o el Jansenista de la puesta en escena del libro de André Bazin: *¿Qué es el cine?*.] [Tenemos aquí, entonces, un campo problematizado al que debiéramos integrar, al menos como referencia contextual, la literatura y el teatro de siglo XVII: Cervantes, Calderón, Góngora, Shakespeare, John Donne, Racine y también la música barroca. Autores y tendencias del arte que participan de esta episteme de La Representación y el Orden en tanto expresan el signo como identidad y diferencia.].

Pero lo interesante es observar como la profundidad de la pintura, la impremeditada del siglo XVI y la rigurosa del XVII rebasa este arte, se torna transhistórica y rebota, de manera casi simétrica, en la profundidad de campo de los cineastas primitivos o por el contrario en la profundidad sistemática de Welles, Wyler, Mizoguchi, Visconti, Tarkovski, Angelopoulos, por citar a algunos.

La traslación, no obstante, resulta más problemática y remite en el cine a un despliegue de mayor complejidad. Porque en el cine moderno la profundidad de campo desborda, a diferencia de la pintura, las determinaciones espaciales y permite, asociada al plano secuencia, introducir, en primera instancia, la duración o el tiempo real de un suceso que era un dato, o una variable secundaria sometida al montaje y a la narración en la concepción del cine clásico, de la imagen-movimiento. De ahí en adelante, tal como Gilles Deleuze lo ha demostrado, el cine incorporó

imágenes-tiempo directas.

Profundidad y planitud

¿Pero es la profundidad de campo el único dispositivo capaz de expresar el tiempo en forma directa?

Es necesario entonces plantearnos la pregunta por otras elecciones en el campo de la creación fílmica. Elecciones, por ejemplo, opuestas a la profundidad de campo, que optan por la superficie, el aplanamiento del espacio, el reemplazo de los agenciamientos ópticos por los hápticos, (lo táctil), que es en cierto modo un retorno, en otro contexto, de antiguos dispositivos que se integran ahora a nuevos procesos.

La preferencia por lo háptico y lo plano tiene su equivalente en la superación del espacio de representación perspectivo figurativo del Quattrocento en la pintura moderna.

La idea de agenciamiento háptico se manifiesta con mayor conciencia en la obra fílmica de Robert Bresson y su aplanamiento del espacio, para producir una Imagen-tiempo directa que es expresión de una lógica de la sensación erótica y mística [Ver, Sánchez, El viento sopla a favor de Bresson.]. Y también, en esta misma línea, cabe señalar el aplanamiento del espacio y la perspectiva frontal, asociada a planos de larga duración y a la profundidad de campo lateral en C. T. Dreyer que reutiliza a su modo la invención de Renoir.

Por medios distintos a los de Bresson, Dreyer también alcanza una lógica de la sensación estrictamente espiritual.

Pero en ambos autores la ausencia de profundidad y la austeridad de sus medios, concentra en una especie objeto eterno lo engendrado en la duración. La duración hace retornar lo permanente.

Más allá del espacio

Si la profundidad de campo permaneció unida a la cuestión del espacio es más por un retraso de la teoría y el pensamiento cinematográfico, que salvo contadas excepciones ha permanecido indiferente a los procesos de transformación del cine desde la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, que a las proposiciones envueltas en los mismos filmes. Al menos esa indiferencia le asigna un carácter fijo, apriorístico y fuera de todo proceso, a dispositivos como el de la profundidad de campo que ciertamente están unidos a una idea nueva de la imagen cinematográfica que viene a reemplazar el desmantelamiento sufrido por la imagen-movimiento sobre todo después de la nouvelle vague.

Debido a esto, la profundidad de campo ha encontrado un lugar relevante en la imagen-tiempo. Ello se debe a que su potencia no había sido revelada del todo en la dimensión espacial, del mismo modo que cualquier episteme no impide que algunos de sus dispositivos migren a otras epistemes para encontrar su satisfacción o completud.

Se encontrarían así algunos dispositivos o agenciamientos capaces de atravesar las epistemes para sacar a la luz, para actualizar potenciales y fuerzas olvidadas, tal como lo hemos visto con la profundidad de campo en el cine.

En la profundidad de la pintura del siglo XVII, traspuesta al decoupage sintético o englobador expresado por las obras de Wyler y sobre todo **El ciudadano Kane** (1941) de Welles, lo que reaparece no es la cuestión del movimiento en el espacio sino como el movimiento pasa a supeditarse al tiempo que opera una verdadera ruptura al reemplazar la imagen-movimiento del régimen orgánico, dominado por el montaje y la diégesis mimética , por una imagen-tiempo directa capaz de actuar como choque sobre el sistema nervioso y el cerebro.

Así la profundidad de campo deja de ser una noción espacial para expresar capas temporales, con distintos grados de profundidad que revelan aspectos de las cosas que acaecen en el tiempo.

<table class=”contenttable” style=”width: 100%;” border=”0” cellspacing=”0” cellpadding=”0”> <tbody> </tbody> </table>

Por ejemplo: ¿en qué capa está ROSEBUD, la palabra que pronuncia Kane antes de morir, se pregunta Deleuze? Y en el caso de Welles la profundidad de campo, desarrolla también, un profundo vínculo con el Barroco [*La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze, pero en un contexto más amplio que vincula el Barroco con la filosofía de Leibniz en *El pliegue* (Deleuze). *Monadología*, para comprender el concepto de mónada, y *Nuevo sistema de la naturaleza y de la comunicación de las sustancias* (Leibniz).].

Podemos decir también que la profundidad de campo en su determinación temporal participa de una concepción no determinista del funcionamiento del universo. Concepción aleatoria y probabilista que reemplaza el acontecimiento sin proceso y sin cambios cualitativos de los sistemas dinámicos clásicos.

A. N. Whitehead describe la verdadera revolución científica del determinismo, los avances en matemáticas con el cálculo diferencial de Newton y Leibniz, y las doctrinas de filósofos como Locke o Descartes que se pliegan a la dinámica [También sería deseable incorporar el capítulo III. El siglo del genio, de: *La ciencia y el mundo moderno* de Alfred N. Whitehead.].

Se abre entonces, una brecha entre este paradigma cientificista, positivista y el arte y la literatura que siguen un camino propio desligándose del determinismo que presenta a la materia con su simple ubicación en el espacio y el tiempo y por otro lado al espíritu que percibe, sufre y razona pero no interviene. Esta imagen dualista se le impone a la filosofía, que la acepta como la expresión más completa de la realidad. Se crea así, una separación de dos culturas aparentemente antitéticas, pero que, como hemos visto, desde la mirada de la episteme de Foucault se supeditan a La Representación y El Orden de los signos como identidad y diferencia [En esta perspectiva, también podría ser relevante la lectura de los capítulos: VII. Formas barrocas y VIII. De un barroco literario y IX. Conclusiones, de la tercera parte del libro: *Circe y el pavo real* de Jean Rousset. En la medida que el Barroco plantea la cuestión del movimiento y el tiempo en el arte.].

Más recientemente, Prigogine plantea la cuestión de la liberación del tiempo en función de la termodinámica y los procesos de irreversibilidad, entrópicos (sistemas disipativos)[Ver también: el capítulo I: El proyecto de la ciencia moderna del libro de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers: *La nueva alianza*.]. Así, de acuerdo a Prigogine, los sistemas deterministas de la dinámica newtoniana pasan ser casos particulares de los sistemas disipativos sujetos a fluctuación y transformación en su recorrido y duración. La nueva alianza o relación es de la ciencia con el arte y el pensamiento, especialmente debido a Bergson y su noción de duración pura que rechaza la reducción del tiempo al movimiento en el espacio [Presente y devenir podrían así mismo tener su lugar en esta composición que desarrollaría todo el potencial del acontecimiento dominado por la fluctuación, el cambio y la incertidumbre.].

Profundidad del tiempo

Si consideramos la imagen-tiempo como una forma nueva de expresar el acontecimiento y a este como un agrupamiento de singularidades y de entidades heterogéneas, entonces la profundidad de campo sería uno de los dispositivos del cine que permitiría distribuir las heterogeneidades de acuerdo a capas temporales asignadas a posiciones en el espacio. En efecto, no se trataría como en la profundidad de campo asociada a la imagen-movimiento, de una jerarquía espacial que remite a distancias entre los distintos términos del plano sino que las mismas relaciones espaciales y términos soportarían las distintas duraciones coexistentes en el espacio e implicadas en el acontecimiento. Y al mismo tiempo la diversidad de duraciones implicaría diversas gradaciones o estadios del pasado con sus imágenes- recuerdo como función de la memoria.

Quizás sea Renais el director que al margen de la profundidad de campo ha compuesto imágenes-tiempo directas que revelan todo el coeficiente de temporalización del cine. Tanto lo que se actualiza como lo que permanece virtual. Lo que acontece o amenaza con acontecer es propio de la duración como oportunidad de creación de lo nuevo diría Whitehead (1956).

Simulacro y profundidad

Un último aspecto de la profundidad de campo deducible de la imagen-tiempo sería su hipotética capacidad expresar mundos incomposibles en un mismo espacio. O para reproducir un mismo acontecimiento en mundos distintos. De tal modo que la profundidad estaría sujeta a la potencia de lo falso, aquella que produce descripciones y narraciones falsificantes para encontrar en una

imagen-simulacro, como copia no representativa de la copia, su destino más secreto [Ver: Deleuze, Las potencias de lo falso, en *La Imagen-Tiempo*; Sánchez, El cine de Raúl Ruiz: aventura del tiempo.].

Bibliografia

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Leibniz, G. W.(1961). *Monadología*. Buenos Aires: Aguilar.

Leibniz, G. W.(1963). *Nuevo sistema de la naturaleza y de la comunicación de las sustancias*. Buenos Aires: Aguilar.

Martin, M. (1962). *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid: Rialp.

Prigogine, I. & Isabel Stengers, I. (1997). *La nueva alianza: metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza.

Rousset, J. (2009). *Circe y el pavo real: la literatura del barroco en Francia*. Barcelona: El acantilado.

Sánchez, C. (2006). El cine o la voluntad de retorno. *Revista de cine*, (9). Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes. U. de Chile.

Sánchez, C. (1987). El cine de Raúl Ruiz: aventura del tiempo. *Revista de cine*, (2). Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes. U. de Chile.

Sánchez, C. (2004). El viento sopla a favor de Bresson. *Revista de cine*, (6, 7-8). Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes. U. de Chile.

Whitehead, A. N.(1949). *La ciencia y el mundo moderno*. Buenos Aires: Losada.

Whitehead, A. N.(1956). *Proceso y realidad*. Buenos Aires: Losada.

Wölfflin, H. (1976). *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.

Como citar: Sánchez, C. (2008). Evidencia del tiempo en la profundidad de campo, *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/evidencia-del-tiempo-en-la-profundidad-de-campo/21