

laFuga

La poética de las imágenes del cine

Por David Oubiña

Director: [Sergio Navarro Mayorga](#)

Año: 2014

País: Chile

Editorial: Metales Pesados

Tags | **Estética del cine** | **Estética - Filosofía** | **Estudios de cine (formales)**

David Oubiña (Buenos Aires, 1964). Es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de esa universidad y profesor visitante en la University of London, en la University of Bergen, en la New York University y en la University of Berkeley. En la actualidad dicta clases en la Universidad del Cine y en la New York University en Buenos Aires. Es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido colaborador en las revistas Punto de vista, El amante y Babel, entre otras, e integra el consejo de dirección de Las ranas (artes, ensayo y traducción) y el comité editorial de Cahiers du cinéma España. En 2006 obtuvo la beca Guggenheim. Ha sido guionista de las películas Esas cuatro notas (2004), Música nocturna (2006) y Secuestro y muerte (2010). Ha compilado los volúmenes El cine de Hugo Santiago (2002) y Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine (2003). Entre sus libros se cuentan: Filmología. Ensayos con el cine (2000, Primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes); Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel (2007) y Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital (2009). Texto presentado en la presentación del libro ocurrido en Universidad de Valparaíso

En el comienzo de **La poética de las imágenes del cine**, el nuevo libro de Sergio Navarro, hay una pregunta: ¿Qué son las imágenes cinematográficas? Esta pregunta reconoce una raíz bergsoniana. Aun cuando Bergson no se haya interesado mucho por el cine, fue el primero en postular que las imágenes no pertenecen a la conciencia sino que están ahí afuera, nos rodean, vivimos entre ellas. Es Deleuze el que –apoyándose en Bergson, pero también leyéndolo a contrapelo– reflexiona sobre las imágenes, el movimiento y las películas: “El cine –dice– ofrece un mundo de transformaciones y no simples imágenes en movimiento”. O sea que están las imágenes que llegan al cine y están las imágenes que el cine nos devuelve. De nuevo, entonces: ¿Qué son las imágenes cinematográficas?

Navarro parte de Bergson. Y, por supuesto, de las apropiaciones de Bergson practicadas por Deleuze. ¿Qué otro sitio podría tomar como punto de partida una teoría moderna del cine? Pero un punto de partida es, siempre, el lugar donde un pensamiento se pone en movimiento para, inevitablemente, alejarse. Entonces, habría que decir que *La poética de las imágenes del cine* despliega en múltiples direcciones las reflexiones de Bergson y de Deleuze sobre el cambio. Navarro no lee solamente los dos volúmenes sobre *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* sino que los muestra como una emergencia cuyo origen y su destino está en la totalidad de la obra del filósofo. Pero incluso más: aun cuando la lectura no reniega del tono deleuziano, el libro de Navarro deriva sin esfuerzo hacia otros autores y hacia otras dimensiones de la imagen. En este sentido es, también, un diálogo (y, a veces, un ajuste de cuentas) con aquellos filósofos o críticos que han pensado el cine en términos de un discurso que circula a través de las imágenes pero que desborda lo visual: Rancière, Badiou, Bazin o Daney.

¿Cuál es el sitio que habitan esas imágenes? Por un lado, hacia atrás: pensar al cine como parte de una cierta tradición en las artes plásticas. Por otro lado, en un sentido horizontal: cómo sintonizan las imágenes fílmicas con la cultura del presente. Se trata de pensar al cine dentro de la constelación de lo moderno. Pero también, finalmente: el libro traza líneas de fuga hacia adelante, hacia los avatares futuros de la imagen. Este último aspecto sólo está insinuado en las páginas del libro; sin embargo, se podría decir que ese porvenir del cine sobredetermina de manera persistente todas sus reflexiones. Inscriptas en ese decurso genealógico, las películas ofrecen un primer intento de respuesta o, al

menos, de caracterización. Las imágenes devueltas por el cine son imágenes superficiales, dice Navarro, y en seguida define: “¿Qué es lo superficial? Desde luego no es la carencia de profundidad. Es el funcionamiento incorpóreo de las cosas una vez distanciadas de la realidad. La imagen participa también del despliegue superficial, pero lo hace a su manera. Para Platón la imagen inducía al equívoco real. Desde la impugnación platónica ha costado que la imagen haga su camino en el terreno del conocimiento. Ha sido necesario, entonces, una imagen superficial que se distinga de la realidad. Ese ha sido el camino de la pintura, de la fotografía y finalmente del cine: que la imagen superficial adquiera su propia autonomía”.

Una imagen supone, en primer lugar, un encuadre; pero, en el mismo gesto de encuadrar, el recorte aísla un fragmento y define una superficie. Si las imágenes del cine han conquistado su autonomía, eso es porque se han separado de la realidad. La imagen no es la realidad. Esto parece evidente y, sin embargo, hace falta repetirlo porque vivimos rodeados de pantallas y, entonces, lo olvidamos muy a menudo. Lo cierto es que, cuando no podemos tener contacto con las cosas, hacemos imágenes. ¿Por qué, entonces, todos esos cuestionamientos hacia el estatuto de lo audiovisual cuando se aleja del mundo? Si la imagen es, justamente, lo que tenemos en ausencia de los hechos. Se trata, entonces, de construir otro tipo de acontecimiento. Un acontecimiento cinematográfico. Eso es lo que indica la célebre afirmación de Godard en *Viento del este*: “no una imagen justa / justamente una imagen” (*pas une image juste / juste une image*). Y es también lo que afirma Didi-Huberman a propósito de la polémica entre Godard y Lanzmann sobre los campos de concentración: a menudo le pedimos demasiado o demasiado poco a las imágenes. “Si les pedimos demasiado –es decir, ‘toda la verdad’– sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, *inadecuadas* (...) O quizás es que le pedimos demasiado poco a las imágenes al relegarlas de entrada a la esfera del simulacro”. Lo cierto es que toda imagen, para constituirse como imagen, ha debido ser arrebatada a lo real. Es un despojo, un resto, una ruina. Ver, por lo tanto, es imaginar.

Navarro lo formula a su manera. Dice: “La verdadera percepción cinematográfica no muestra, pero crea las condiciones para percibir lo que no muestra”. Entre todos los análisis brillantes del libro, elijo uno: **La ventana indiscreta**, de Alfred Hitchcock. ¿Qué muestra el film?, se pregunta. Y, a renglón seguido, se responde: “Muestra dos ventanas. La ventana indiscreta, propiamente dicha, y la ventana sospechosa que abre el relato. ¿Y cómo se relacionan ambas ventanas?, por una relación externa cuyo sentido James Stewart no logra establecer. ¿Qué busca Jefferies en definitiva? Es extraño verlo tan interesado por la sospecha de un crimen y descuidar la relación con su novia (...) *La ventana indiscreta* deja de preguntarse por Jeff y pasa a interesarse por la chica que actúa y actualiza la situación. Ella es el foco de la ficción, esa chica salida de la Quinta Avenida, que no sabe sino modelar, y sin embargo reacciona, provoca al sospechoso: una cadena se arma”. De pronto, la protagonista es ella y no él. La conclusión de Navarro (ese desplazamiento entre uno y otro personaje) es notable porque es imprevista y porque resulta iluminadora sobre los sentidos puestos en circulación. La falta de conexión entre Jeff y su novia encontrará un final feliz gracias a que ella actúa las sospechas del fotógrafo y repone así los eslabones del razonamiento que conduce a la solución del enigma. Entre la falta de conexión y su reestablecimiento se abre el espacio de la ficción.

Eso es lo que dice Lisa: “Empecemos desde el comienzo, Jeff. Contame todo lo que viste y lo que vos creés que significa”. En ese momento, Lisa acepta participar en las fantasías paranoicas de su novio. Y eso implica abandonar el terreno de los hechos para pasar al universo de las interpretaciones. O sea: Lisa se aviene a creer en el poderío de la ficción. La realidad –diría Borges– no tiene ninguna obligación de ser interesante; pero las hipótesis, sí. ¿Qué es la ficción, entonces? Es la realidad cuando se ha vuelto interesante. Por eso, la ficción no es lo que se opone a la realidad (en el sentido en que se dice que la verdad se opone a la mentira) sino que es, precisamente, la forma que adopta la realidad en el cine. He ahí el modo en que entendemos el mundo. Lo entendemos porque lo aprehendemos. Y para aprehenderlo es necesario construirlo. No hay percepción sin relato. Como bien muestra Navarro, habría que rechazar ese reparto según el cual el cine argumental es ficción mientras que el cine documental es no ficción: “ningún tipo de film es más real que otro porque en todos ellos ya anida la ficción”. La imagen cinematográfica siempre es superficial aunque, claro, los grandes cineastas son aquellos que permiten ver más allá. De Hitchcock a Eisenstein, el encuadre siempre desborda sobre lo invisible del plano. Aunque suene extraño y contradictorio, se podría decir que hay una zona de la imagen que no vemos pero que se nos hace visible.

Quizás se comprenda, entonces, que los buenos y los malos cineastas se enfrentan a los mismos interrogantes. Lo que difiere es la calidad de la respuesta. Al fin y al cabo –como queda demostrado en este libro magnífico– los problemas del cine son muy pocos y muy sencillos: ¿Cómo se producen las imágenes? ¿Para qué mostrar lo que se muestra? ¿Qué permite ver una imagen y qué deja afuera? Navarro habla de eso. Es decir: no hace otra cosa que hablar sobre cuestiones de técnica cinematográfica. Pero piensa en ellas en tanto nociones filosóficas. Los encuadres, los cortes, el montaje, los tiempos muertos son elementos básicos que el autor analiza en películas concretas para demostrar, en cada caso, cómo actualizan interrogantes fundamentales de nuestra cultura.

Una última cita de Sergio Navarro: “El cine se convierte en un laboratorio que nos permite conocer zonas escondidas de la vida que restan superficiales puesto que están desprovistas de las determinaciones que necesitamos para vivir. La vida cotidiana se vive en medio de una consistencia que la superficialidad contribuye a suspender. La vida aparece como lo estable que por el tiempo deviene inestable. No podemos renunciar a lo primero si vivimos pero tampoco podemos renunciar a lo segundo si queremos saber qué es la vida. La felicidad emerge en un cristal que encontramos en raros films”.

Esos “films raros” que, de alguna manera, consiguen refractar la vida precisan, a su vez, de “libros raros” que nos permitan comprender por qué amamos el cine. Hay una singular felicidad en las páginas de *La poética de las imágenes del cine*. Si es cierto que esas imágenes son superficiales, entonces habría que decir, también, que éste es un libro superficial. Pero en el mismo sentido en que, según Paul Valéry, lo más profundo es la piel.

Como citar: Oubiña, D. (2014). La poética de las imágenes del cine, *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2026-02-14] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-poetica-de-las-imagenes-del-cine/719>