



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Anomalía e interdicción

El caso del filme *Faraon* [*Faraón*] (1966) de Jerzy Kawalerowicz y la figura helicoidal

Juan Sebastián Martínez Mora

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2019

Anomalía e interdicción

El caso del filme *Faraon* [*Faraón*] (1966) de Jerzy Kawalerowicz y la figura helicoidal

Juan Sebastián Martínez Mora

Tesis presentada como requisito parcial para optar por el título de:
Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Director:

Ph. D. Francisco Montaña Ibañez

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2019

En suma, me ha ocurrido lo que le ocurriría a alguien que hiciera investigaciones sobre el funcionamiento del espejo. Se pone delante del espejo, lo observa, lo examina, toma apuntes: y, finalmente, ¿qué ve? A sí mismo. ¿De qué se da cuenta? De su presencia material y física. El estudio del espejo lleva fatalmente al estudio de sí mismo.

Pier Paolo Pasolini, “Replicas sobre el cine” en *Empirismo herético*. 1967

*(...) a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*

William Shakespeare, *Macbeth* (5, V, v 24-28)

Agradecimientos

Expreso mis agradecimientos a mi director de tesis Francisco Montaña por su dirección comentarios, aportes y paciencia; a la profesora Natalia Gutiérrez por sus tutorías iniciales y por todo lo que le aprendí; al profesor Aurelio Horta Mesa por su apoyo incondicional durante algunos procesos creativos de la investigación, por su confianza y por su ayuda con el proyecto “Música y cine en la argumentación teórica del caso *Amor y temblor*”; a la profesora María Soledad García por sus clases y enseñanzas (algunas de ellas consignadas en estas páginas); a Fernanda Forero por su asistencia y colaboración; y a la directora de la maestría Sandra Reina.

Contenido

Introducción	1
Sobre el filme.....	5
Sobre el espectador.....	11
Sobre el marco de análisis	13
Sobre la escritura	17
1. De lo plástico.....	21
1.1. <i>Forma fílmica</i> : estructura y polos.....	25
1.2. Lugar: frontalidad y <i>punto de vista</i>	32
1.3. Espacio: trayecto y movilidad	38
1.4. Cuerpo: cuadro y subjetividad	48
1.5. Del corte al ritmo fílmico: <i>legibilidad</i>	70
1.5.1. Corte: espacio-tiempo homogéneo.....	70
1.5.2. Ritmo fílmico: <i>espacio de la narración</i> , tiempo y experiencia de la duración	76
1.6. Sonido: temporalización y <i>cualidad volumétrica</i>	81
1.7. Encarrilamiento de la mirada: <i>cuerpos de vivencia</i> y <i>espacios habitables</i>	94
1.8. La <i>interdicción</i> , una promesa	103
2. ... a lo gramatical	111
2.1. <i>Anomalía</i> : transgresión, <i>centro de gravedad</i> , <i>rugosidad límite</i>	117
2.2. Enunciado cinematográfico: de la elocución al <i>punto cero</i>	131
2.3. Encarrilamiento de la mirada: de cuadros perceptivos a huellas enunciativas	145
2.4. <i>Punto de incandescencia</i> : interpelación y maniobras de resarcimiento.....	150
3. Anomalía e interdicción.....	171

3.1. Un espacio <i>abierto</i> en el tejido de la elocución.....	171
3.2. <i>Ilegibilidad: centro de gravedad</i> como horizonte de eventos.....	175
3.3. Primer momento de la <i>interdicción: indexicalidad</i>	181
3.4. Segundo y tercer momento de la <i>interdicción: tiempo presente y tiempo pasado, la duración que se desborda</i>	195
3.5. Quinto momento de la <i>interdicción: alucinación hipnagógica y escucha fetal; de la imagen al cuerpo del espectador</i>	214
3.6. Cuarto momento de la <i>interdicción: vibraciones y duraciones negativas</i>	230
3.7. Ritmemema: la figura helicoidal.....	241
Comentarios finales	257
Filmografía	263
Objeto de estudio.....	263
Filmes referenciados	263
Filmes de cine polaco revisados.....	268
Bibliografía	275
Lista de referencias.....	275
Bases de datos	283

Lista de figuras

Figura 1. Pirámide truncada, y acostada, donde la parte más estrecha es el horizonte hacia el que se proyecta la imagen.	53
Figura 2. Vista de la pirámide truncada desde un punto vista cenital ideal. Las líneas rojas obedecen a cambios focales supuestos bajo los que la imagen y su horizonte se pueden ver afectados.	53
Figura 3. Mirada del espectador que observa a un <i>Sujeto A</i>	147
Figura 4. Con el corte, el filme enmarca la narración y ofrece una subjetividad narrativa. Con la aceptación del espectador, la proyección de espacio se asume como propia.	147
Figura 5. Subjetividad y proyección de espacio asumida. Pantalla como espacio gramaticalmente subjetivado.	148
Figura 6. Vista de los cambios realizados por el corte en el espacio desde un punto de vista cenital ideal.	148
Figura 7. El espectador se asume como contracampo virtual.	158
Figura 8. El contracampo virtual es llenado por un <i>Sujeto B</i>	159
Figura 9. Gráfica del efecto gravitacional del <i>centro de gravedad</i> sobre la linealidad del filme que parte su progresión en dos. Las expectativas (<i>E</i>) en cursiva porque nunca son satisfechas, menos la última (E_R), polo final del filme.	178
Figura 10. Relación de tiempos dentro del filme que se vuelven especialmente sensibles en la anomalía.	209
Figura 11. Figura helicoidal del <i>ritmema</i> de Faraon.	242

Lista de fotogramas

Fotograma 1. Créditos de inicio. Filme Faraon. Plano I (0:00:17).	20
Fotograma 2. Créditos de inicio. Filme Faraon. Plano I. (0:00:19).....	20
Fotograma 3. Créditos de inicio. Filme Faraon. Plano I. (0:00:30).....	20
Fotograma 4. Créditos de inicio. Filme Faraon. Plano I. (0:02:21).....	20
Fotograma 5. Créditos de inicio. Filme Faraon. Plano I. (0:02:40).....	22
Fotograma 6. Créditos de inicio. Filme Faraon. Plano I. (0:02:58).....	22
Fotograma 7. Créditos de inicio. Filme Faraon. Plano I. (0:03:11).....	22
Fotograma 8. Filme Faraon. Plano 2. (0:03:14).	31
Fotograma 9. Filme Faraon. Plano 2. (0:03:16).	31
Fotograma 10. Filme Faraon. Plano 2. (0:03:21).....	31
Fotograma 11. Filme Faraon. Plano 2. (0:03:24).	31
Fotograma 12. Filme Faraon. Plano 2. (0:03:25).	33
Fotograma 13. Filme Faraon. Plano 2. (0:03:26).....	33
Fotograma 14. Filme Faraon. Plano 2. (0:03:27).....	33
Fotograma 15. Filme Faraon. Plano 236. (1:45:25).....	35
Fotograma 16. Filme Faraon. Plano 236. (1:45:28).....	35
Fotograma 17. Filme Faraon. Plano 236. (1:45:35).....	35
Fotograma 18. Filme Faraon. Plano 236. (1:45:40).....	35
Fotograma 19. Filme Faraon. Plano 236. (1:45:44).....	37
Fotograma 20. Filme Faraon. Plano 236, (0:45:44).	37
Fotograma 21. Filme Faraon. Plano 236. (1:45:55).....	37
Fotograma 22. Filme Faraon. Plano 236. (1:45:56).....	37
Fotograma 23. Filme Faraon. Plano 2. (0:03:27).....	39
Fotograma 24. Filme Faraon. Plano 3. (0:03:28).....	39
Fotograma 25. Filme Faraon. Plano 3. (0:03:32).....	39
Fotograma 26. Filme Faraon. Plano 3. (0:03:35).....	39
Fotograma 27. Filme Faraon. Plano 3. (0:03:58).....	41
Fotograma 28. Filme Faraon. Plano 3. (0:04:08).....	41
Fotograma 29. Filme Faraon. Plano 3. (0:04:09).....	41
Fotograma 30. Filme Faraon. Plano 4. (0:04:13).	41
Fotograma 31. Filme Faraon. Plano 5. (0:04:22).....	43
Fotograma 32. Filme Faraon. Plano 5. (0:04:24).	43
Fotograma 33. Filme Faraon. Plano 5. (0:04:25).....	43
Fotograma 34. Filme Faraon. Plano 5. (0:04:26).....	43
Fotograma 35. Filme Faraon. Plano 5. (0:04:26).	45
Fotograma 36. Filme Faraon. Plano 5. (0:04:31).....	45

Fotograma 37. Filme Faraon. Plano 61. (0:22:42).	47
Fotograma 38. Filme Faraon. Plano 61. (0:22:45).	47
Fotograma 39. Filme Faraon. Plano 61. (0:22:48).	47
Fotograma 40. Filme Faraon. Plano 61. (0:22:50).	47
Fotograma 41. Filme Faraon. Plano 61. (0:22:53).	49
Fotograma 42. Filme Faraon. Plano 61. (0:23:03).	49
Fotograma 43. Filme Faraon. Plano 62. (0:23:08).	49
Fotograma 44. Filme Faraon. Plano 63. (0:23:20).	49
Fotograma 45. Filme Faraon. Plano 63. (0:23:23).	51
Fotograma 46. Filme Faraon. Plano 63. (0:23:44).	51
Fotograma 47. Filme Faraon. Plano 63. (0:23:46).	51
Fotograma 48. Filme Faraon. Plano 63. (0:23:51).	51
Fotograma 49. Filme Faraon. Plano 63. (0:23:59).	54
Fotograma 50. Filme Faraon. Plano 63. (0:24:03).	54
Fotograma 51. Filme Faraon. Plano 63. (0:24:07).	54
Fotograma 52. Filme Faraon. Plano 63. (0:24:08).	54
Fotograma 53. Filme Faraon. Plano 63. (0:24:09).	55
Fotograma 54. Filme Faraon. Plano 63. (0:24:13).	55
Fotograma 55. Filme Faraon. Plano 63. (0:24:16).	55
Fotograma 56. Filme Faraon. Plano 63. (0:24:19).	55
Fotograma 57. Filme Faraon. Plano 63. (0:24:22).	57
Fotograma 58. Filme Faraon. Plano 64. (0:24:40).	57
Fotograma 59. Filme Faraon. Plano 64. (0:24:47).	57
Fotograma 60. Filme Faraon. Plano 64. (0:24:59).	57
Fotograma 61. Filme Faraon. Plano 176. (1:18:26).	59
Fotograma 62. Filme Faraon. Plano 176. (01:18:27).	59
Fotograma 63. Filme Faraon. Plano 176. (1:18:28).	59
Fotograma 64. Filme Faraon. Plano 176. (1:18:29).	59
Fotograma 65. Filme Faraon. Plano 176. (1:18:37).	61
Fotograma 66. Filme Faraon. Plano 176. (1:18:40).	61
Fotograma 67. Filme Faraon. Plano 176. (1:18:44).	61
Fotograma 68. Filme Faraon. Plano 176. (1:18:50).	61
Fotograma 69. Filme Faraon. Plano 176. (1:18:59).	62
Fotograma 70. Filme Faraon. Plano 176. (1:19:06).	62
Fotograma 71. Filme Faraon. Plano 176. (1:19:09).	62
Fotograma 72. Filme Faraon. Plano 176. (1:19:12).	62
Fotograma 73. Filme Faraon. Plano 176. (1:19:22).	63
Fotograma 74. Filme Faraon. Plano 176. (1:19:26).	63
Fotograma 75. Filme Faraon. Plano 176. (1:19:40).	63
Fotograma 76. Filme Faraon. Plano 176. (1:19:44).	63
Fotograma 77. Filme Faraon. Plano 177. (1:19:46).	65
Fotograma 78. Filme Faraon. Plano 177. (1:19:47).	65
Fotograma 79. Filme Faraon. Plano 177. (1:19:48).	65
Fotograma 80. Filme Faraon. Plano 135. (1:01:01).	67
Fotograma 81. Filme Faraon. Plano 135. (1:01:08).	67
Fotograma 82. Filme Faraon. Plano 135. (1:01:16).	67
Fotograma 83. Filme Faraon. Plano 135. (1:01:25).	67
Fotograma 84. Filme Faraon. Plano 136. (1:01:27).	69
Fotograma 85. Filme Faraon. Plano 136. (1:01:30).	69
Fotograma 86. Filme Faraon. Plano 137. (1:01:35).	69
Fotograma 87. Filme Faraon. Plano 138. (1:01:43).	69
Fotograma 88. Filme Faraon. Plano 138. (1:01:44).	71
Fotograma 89. Filme Faraon. Plano 138. (1:01:48).	71
Fotograma 90. Filme Faraon. Plano 139. (1:02:05).	71
Fotograma 91. Filme Faraon. Plano 140. (1:02:09).	71

Fotograma 92. Filme Faraon. Plano 140. (1:02:13).....	73
Fotograma 93. Filme Faraon. Plano 140. (1:02:29).....	73
Fotograma 94. Filme Faraon. Plano 141. (1:02:32).....	73
Fotograma 95. Filme Faraon. Plano 141. (1:02:38).....	73
Fotograma 96. Filme Faraon. Plano 322. (2:17:37).....	80
Fotograma 97. Filme Faraon. Plano 322. (2:17:53).....	80
Fotograma 98. Filme Faraon. Plano 323. (2:17:57).....	80
Fotograma 99. Filme Faraon. Plano 323. (2:18:00).....	80
Fotograma 100. Filme Faraon. Plano 323. (2:18:04).....	82
Fotograma 101. Filme Faraon. Plano 324. (2:18:06).....	82
Fotograma 102. Filme Faraon. Plano 325. (2:18:12).....	82
Fotograma 103. Filme Faraon. Plano 326. (2:18:15).....	82
Fotograma 104. Filme Faraon. Plano 327. (2:18:20).....	84
Fotograma 105. Filme Faraon. Plano 328. (2:18:27).....	84
Fotograma 106. Filme Faraon. Plano 329. (2:18:33).....	84
Fotograma 107. Filme Faraon. Plano 330. (2:18:37).....	84
Fotograma 108. Filme Faraon. Plano 331. (2:18:45).....	86
Fotograma 109. Filme Faraon. Plano 332. (2:18:48).....	86
Fotograma 110. Filme Faraon. Plano 333. (2:18:51).....	86
Fotograma 111. Filme Faraon. Plano 334. (2:18:56).....	90
Fotograma 112. Filme Faraon. Plano 334. (2:19:15).....	90
Fotograma 113. Filme Faraon. Plano 334. (2:19:21).....	90
Fotograma 114. Filme Faraon. Plano 334. (2:19:25).....	90
Fotograma 115. Filme Faraon. Plano 334. (2:19:37).....	92
Fotograma 116. Filme Faraon. Plano 334. (2:20:02).....	92
Fotograma 117. Filme Faraon. Plano 142. (1:02:39).....	96
Fotograma 118. Filme Faraon. Plano 142. (1:02:44).....	96
Fotograma 119. Filme Faraon. Plano 143. (1:02:47).....	96
Fotograma 120. Filme Faraon. Plano 143. (1:02:49).....	96
Fotograma 121. Filme Faraon. Plano 143. (1:02:50).....	97
Fotograma 122. Filme Faraon. Plano 143. (1:02:54).....	97
Fotograma 123. Filme Faraon. Plano 143. (1:02:56).....	97
Fotograma 124. Filme Faraon. Plano 143. (1:02:59).....	97
Fotograma 125. Filme Faraon. Plano 143. (1:03:07).....	98
Fotograma 126. Filme Faraon. Plano 143. (1:03:11).....	98
Fotograma 127. Filme Faraon. Plano 143. (1:03:12).....	98
Fotograma 128. Filme Faraon. Plano 143. (1:03:13).....	98
Fotograma 129. Filme Faraon. Plano 143. (1:03:17).....	100
Fotograma 130. Filme Faraon. Plano 143. (1:03:24).....	100
Fotograma 131. Filme Faraon. Plano 144. (1:03:26).....	100
Fotograma 132. Filme Faraon. Plano 144. (1:03:31).....	100
Fotograma 133. Filme Faraon. Plano 144. (1:03:33).....	102
Fotograma 134. Filme Faraon. Plano 357. (2:29:15).....	104
Fotograma 135. Filme Faraon. Plano 358. (2:29:19).....	104
Fotograma 136. Filme Faraon. Plano 358. (2:29:19).....	104
Fotograma 137. Filme Faraon. Plano 358. (2:29:31).....	104
Fotograma 138. Filme Faraon. Plano 359. (2:29:32).....	106
Fotograma 139. Filme Faraon. Plano 359. (2:29:34).....	106
Fotograma 140. Filme Faraon. Plano 359. (2:29:44).....	106
Fotograma 141. Filme Faraon. Plano 360. (2:29:45).....	106
Fotograma 142. Filme Faraon. Plano 360. (2:30:03).....	108
Fotograma 143. Filme Faraon. Plano 361. (2:30:05).....	108
Fotograma 144. Filme Faraon. Plano 361. (2:30:09).....	108
Fotograma 145. Filme Faraon. Plano 361. (2:30:11).....	108
Fotograma 146. Filme Faraon. Plano 361. (2:30:13).....	109

Fotograma 147. Filme Faraon. Plano 362. (2:30:17).	109
Fotograma 148. Filme Faraon. Plano 363. (2:30:23).	109
Fotograma 149. Filme Faraon. Plano 363. (2:30:34).	109
Fotograma 150. Filme Faraon. Plano 363. (2:30:41).	110
Fotograma 151. Filme Faraon. Plano 363. (2:30:45).	110
Fotograma 152. Filme Faraon. Plano 363. (2:30:49).	110
Fotograma 153. Filme Faraon. Plano 363. (2:30:58).	110
Fotograma 154. Filme Faraon. Plano 187. (1:24:52).	112
Fotograma 155. Filme Faraon. Plano 187. (1:25:01).	112
Fotograma 156. Filme Faraon. Plano 187. (1:25:06).	112
Fotograma 157. Filme Faraon. Plano 188. (1:25:10).	112
Fotograma 158. Filme Faraon. Plano 188. (1:25:16).	113
Fotograma 159. Filme Faraon. Plano 188. (1:25:16).	113
Fotograma 160. Filme Faraon. Plano 188. (1:25:23).	113
Fotograma 161. Filme Faraon. Plano 189. (1:25:23).	113
Fotograma 162. Filme Faraon. Plano 189. (1:25:28).	114
Fotograma 163. Filme Faraon. Plano 190. (1:25:30).	114
Fotograma 164. Filme Faraon. Plano 190. (1:25:32).	114
Fotograma 165. Filme Faraon. Plano 190. (1:25:37).	119
Fotograma 166. Filme Faraon. Plano 191. (1:25:49).	119
Fotograma 167. Filme Faraon. Plano 191. (1:25:55).	119
Fotograma 168. Filme Faraon. Plano 191. (1:25:56).	119
Fotograma 169. Filme Faraon. Plano 191. (1:25:59).	120
Fotograma 170. Filme Faraon. Plano 191. (1:26:01).	120
Fotograma 171. Filme Faraon. Plano 191. (1:26:04).	120
Fotograma 172. Filme Faraon. Plano 191. (1:26:06).	120
Fotograma 173. Filme Faraon. Plano 191. (1:26:08).	122
Fotograma 174. Filme Faraon. Plano 191. (1:26:11).	122
Fotograma 175. Filme Faraon. Plano 191. (1:26:15).	122
Fotograma 176. Filme Hanagatami (0:23:41).	126
Fotograma 177. Filme Hanagatami (0:23:46).	126
Fotograma 178. Filme Hanagatami (0:23:46).	126
Fotograma 179. Filme Hanagatami (0:23:48).	126
Fotograma 180. Filme Hanagatami (0:27:26).	128
Fotograma 181. Filme Hanagatami (0:27:40).	128
Fotograma 182. Filme Hanagatami (0:27:40).	128
Fotograma 183. Filme Hanagatami (0:27:48).	128
Fotograma 184. Filme Zazie dans le métro (0:11:01).	129
Fotograma 185. Filme Zazie dans le métro (0:11:04).	129
Fotograma 186. Filme Zazie dans le métro (0:11:07).	129
Fotograma 187. Filme Zazie dans le métro (0:11:11).	129
Fotograma 188. Filme Zazie dans le métro (0:11:12).	129
Fotograma 189. Filme Zazie dans le métro (0:11:15).	129
Fotograma 190. Filme Faraon. Plano 192. (1:26:23).	130
Fotograma 191. Filme Faraon. Plano 193. (1:26:25).	130
Fotograma 192. Filme Faraon. Plano 193. (1:26:30).	130
Fotograma 193. Filme Faraon. Plano 193. (1:26:32).	130
Fotograma 194. Filme Faraon. Plano 193. (1:26:35).	132
Fotograma 195. Filme Faraon. Plano 193. (1:26:38).	132
Fotograma 196. Filme Faraon. Plano 193. (1:26:46).	132
Fotograma 197. Filme Faraon. Plano 194. (1:26:48).	132
Fotograma 198. Filme Faraon. Plano 194. (1:26:54).	133
Fotograma 199. Filme Faraon. Plano 195. (1:27:00).	133
Fotograma 200. Filme Faraon. Plano 195. (1:27:02).	133
Fotograma 201. Filme Faraon. Plano 195. (1:27:09).	133

Fotograma 202. Filme Faraon. Plano 195. (1:27:12).	135
Fotograma 203. Filme Faraon. Plano 195. (1:27:18).	135
Fotograma 204. Filme Faraon. Plano 196. (1:27:25).	135
Fotograma 205. Filme Faraon. Plano 196. (1:27:35).	135
Fotograma 206. Filme Faraon. Plano 197. (1:27:39).	137
Fotograma 207. Filme Faraon. Plano 198. (1:27:43).	137
Fotograma 208. Filme Faraon. Plano 198. (1:27:48).	137
Fotograma 209. Filme Faraon. Plano 198. (1:27:54).	137
Fotograma 210. Filme Faraon. Plano 199. (1:27:58).	142
Fotograma 211. Filme Faraon. Plano 199. (1:28:01).	142
Fotograma 212. Filme Faraon. Plano 199. (1:28:07).	142
Fotograma 213. Filme Faraon. Plano 199. (1:28:10).	142
Fotograma 214. Filme Faraon. Plano 199. (1:28:12).	143
Fotograma 215. Filme Faraon. Plano 199. (1:28:15).	143
Fotograma 216. Filme Faraon. Plano 200. (1:28:20).	143
Fotograma 217. Filme Faraon. Plano 200. (1:28:23).	143
Fotograma 218. Filme Faraon. Plano 200. (1:28:26).	144
Fotograma 219. Filme Faraon. Plano 200. (1:28:28).	144
Fotograma 220. Filme Faraon. Plano 200. (1:28:32).	144
Fotograma 221. Filme Faraon. Plano 200. (1:28:39).	144
Fotograma 222. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:40).	151
Fotograma 223. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:41).	151
Fotograma 224. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:43).	151
Fotograma 225. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:45).	151
Fotograma 226. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:46).	152
Fotograma 227. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:47).	152
Fotograma 228. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:49).	152
Fotograma 229. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:50).	152
Fotograma 230. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:51).	153
Fotograma 231. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:52).	153
Fotograma 232. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:53).	153
Fotograma 233. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:53).	153
Fotograma 234. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:54).	154
Fotograma 235. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:54).	154
Fotograma 236. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:54).	154
Fotograma 237. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55).	154
Fotograma 238. Filme Faraon. Plano 176. (1:18:40).	165
Fotograma 239. Filme Faraon. Plano 176. (1:18:44).	165
Fotograma 240. Filme Faraon. Plano 176. (1:19:22).	165
Fotograma 241. Filme Faraon. Plano 176. (1:19:48).	165
Fotograma 242. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:51).	168
Fotograma 243. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:52).	168
Fotograma 244. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:53).	168
Fotograma 245. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:53).	168
Fotograma 246. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:54).	169
Fotograma 247. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55).	169
Fotograma 248. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55).	169
Fotograma 249. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55).	169
Fotograma 250. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:55).	170
Fotograma 251. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:56).	170
Fotograma 252. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:56).	170
Fotograma 253. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:56).	170
Fotograma 254. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:40).	179
Fotograma 255. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:41).	179
Fotograma 256. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:43).	179

Fotograma 257. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:46).	179
Fotograma 258. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:48).	180
Fotograma 259. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:50).	180
Fotograma 260. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:51).	180
Fotograma 261. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:51).	180
Fotograma 262. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:54).	182
Fotograma 263. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55).	182
Fotograma 264. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55).	182
Fotograma 265. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:51). Indexicalidad. Primer momento de la interdicción.	185
Fotograma 266. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:54). Interpelación. Segundo momento de la interdicción..	185
Fotograma 267. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55). Fisicidad. Tercer momento de la interdicción.	185
Fotograma 268. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:55).	186
Fotograma 269. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:56).	186
Fotograma 270. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:56).	186
Fotograma 271. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:56).	186
Fotograma 272. Filme Faraon. Plano 188. (1:25:10).	190
Fotograma 273. Filme Faraon. Plano 189. (1:25:23).	190
Fotograma 274. Filme Faraon. Plano 191. (1:25:49).	190
Fotograma 275. Filme Faraon. Plano 193. (1:26:25).	190
Fotograma 276. Filme Faraon. Plano 194. (1:26:48). Inicio de la lógica plano-contraplano.	191
Fotograma 277. Filme Faraon. Plano 195. (1:27:02).	191
Fotograma 278. Filme Faraon. Plano 196. (1:27:25).	191
Fotograma 279. Filme Faraon. Plano 197. (1:27:39).	191
Fotograma 280. Filme Faraon. Plano 198. (1:27:43).	192
Fotograma 281. Filme Faraon. Plano 199. (1:27:58).	192
Fotograma 282. Filme Faraon. Plano 200. (1:28:20).	192
Fotograma 283. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:40).	192
Fotograma 284. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:51). Contraplano que no llega.....	194
Fotograma 285. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:54). Interpelación. Segundo momento de la interdicción. .	196
Fotograma 286. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55).	196
Fotograma 287. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55). Fisicidad. Tercer momento de la interdicción.	196
Fotograma 288. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55).	196
Fotograma 289. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:55).	200
Fotograma 290. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:55).	200
Fotograma 291. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:56).	200
Fotograma 292. Filme Faraon. Plano 202. (1:28:56).	200
Fotograma 293. Filme Faraon. Plano 194. (1:26:48). Plano-secuencia A.....	206
Fotograma 294. Filme Faraon. Plano 195. (1:27:02). Plano-secuencia B.	206
Fotograma 295. Filme Faraon. Plano 196. (1:27:25). Plano-secuencia A.	206
Fotograma 296. Filme Faraon. Plano 197. (1:27:39). Plano-secuencia B.....	206
Fotograma 297. Filme Faraon. Plano 198. (1:27:43). Plano-secuencia A.	207
Fotograma 298. Filme Faraon. Plano 199. (1:27:58). Plano-secuencia B.	207
Fotograma 299. Filme Faraon. Plano 200. (1:28:20). Plano-secuencia A.	207
Fotograma 300. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:40). Plano-secuencia B.....	207
Fotograma 301. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:56). Bucle. Primera repetición. Cuarto momento de la interdicción.....	210
Fotograma 302. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:57).	210
Fotograma 303. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:57).	210
Fotograma 304. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:57).	210
Fotograma 305. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:57).	211
Fotograma 306. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:58).	211
Fotograma 307. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:58).	211
Fotograma 308. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:58).	211
Fotograma 309. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:58).	212
Fotograma 310. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:59).	212

Fotograma 311. Filme Faraon. Plano 204. (1:28:59). Bucle. Segunda repetición. Cuarto momento de la interdicción.....	212
Fotograma 312. Filme Faraon. Plano 204. (1:28:59).	212
Fotograma 313. Filme Faraon. Plano 204. (1:29:00).	213
Fotograma 314. Filme Faraon. Plano 204. (1:29:00).	213
Fotograma 315. Filme Faraon. Plano 204. (1:29:00).	213
Fotograma 316. Filme Faraon. Plano 204. (1:29:00).	213
Fotograma 317. Filme Faraon. Plano 204. (1:29:01).	216
Fotograma 318. Filme Faraon. Plano 204. (1:29:01).	216
Fotograma 319. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:01).	216
Fotograma 320. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:01).	216
Fotograma 321. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:02).	217
Fotograma 322. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:02).	217
Fotograma 323. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:02).	217
Fotograma 324. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:03).	217
Fotograma 325. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:03).	219
Fotograma 326. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:04).	219
Fotograma 327. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:05).	219
Fotograma 328. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:06).	219
Fotograma 329. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:07).	220
Fotograma 330. Filme Faraon. Plano 205. (1:29:07).	220
Fotograma 331. Filme Faraon. Plano 206. (1:29:08). Del simulacro de “muerte” a la muerte misma. Quinto momento de la interdicción.	220
Fotograma 332. Filme Faraon. Plano 206. (1:29:08).	220
Fotograma 333. Filme Faraon. Plano 206. (1:29:08).	222
Fotograma 334. Filme Faraon. Plano 206. (1:29:08).	222
Fotograma 335. Filme Faraon. Plano 206. (1:29:09).	222
Fotograma 336. Filme Faraon. Plano 206. (1:29:10).	222
Fotograma 337. Filme Faraon. Plano 206. (1:29:10).	223
Fotograma 338. Filme Faraon. Plano 206. (1:29:10).	223
Fotograma 339. Filme Faraon. Plano 187. (1:25:01).	229
Fotograma 340. Filme Faraon. Plano 187. (1:25:06).	229
Fotograma 341. Filme Faraon. Plano 206. (1:29:08).	229
Fotograma 342. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:54). Primer golpe.	231
Fotograma 343. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:56). Segundo golpe.	231
Fotograma 344. Filme Faraon. Plano 204. (1:28:58). Tercer golpe.	231
Fotograma 345. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:54). Primera reproducción.....	233
Fotograma 346. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:56). Segunda reproducción.....	233
Fotograma 347. Filme Faraon. Plano 204. (1:28:58). Tercera reproducción.	233
Fotograma 348. Filme Faraon. Plano 201. (1:28:54). Gesto inicial.	237
Fotograma 349. Filme Faraon. Plano 203. (1:28:56). Primera repetición del gesto.	237
Fotograma 350. Filme Faraon. Plano 204. (1:28:58). Segunda repetición del gesto.....	237
Fotograma 351. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:15).	243
Fotograma 352. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:17).	243
Fotograma 353. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:19).	243
Fotograma 354. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:21).	243
Fotograma 355. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:22).	245
Fotograma 356. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:24).	245
Fotograma 357. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:29).	245
Fotograma 358. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:36).	245
Fotograma 359. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:39).	247
Fotograma 360. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:44).	247
Fotograma 361. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:48).	247
Fotograma 362. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:54).	247
Fotograma 363. Filme Faraon. Plano 207. (1:29:58).	249

Fotograma 364. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:02).	249
Fotograma 365. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:05).....	249
Fotograma 366. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:08).	249
Fotograma 367. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:11).....	251
Fotograma 368. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:15).	251
Fotograma 369. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:17).	251
Fotograma 370. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:19).....	251
Fotograma 371. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:24).	253
Fotograma 372. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:28).....	253
Fotograma 373. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:35).	253
Fotograma 374. Filme Faraon. Plano 207. (1:30:48).	253

Introducción

Frente al visionado de un filme el espectador es consciente de unas convenciones de la forma. Lo que está ante sus ojos es la proyección de una mirada, la ventana a la experiencia de alguien, la organización de un sentir particular del tiempo y el espacio. También es una invitación, invitación a apropiarse de esa mirada, de esa experiencia, de esa organización; la forma tiene un potencial maleable para el observador. “El filme es obra de arte por su intención y por su consumo”, decía Christian Metz (1973, p. 61). Y en este encuentro entre la mirada ofrecida y la disposición concertada la experiencia se robustece: la experiencia que emana del filme se hilvana con la experiencia que –traducida por un sentir, un percibir y un cognocer– el espectador activamente transforma. A partir de esta transformación el espectador le asigna un valor, un sentido al filme; es allí de donde su opinión se puede encubrir de todas las ambigüedades y calificativos posibles. La transformación también puede encontrar posibilidades analíticas más precisas, postulados teóricos de sustento comprobable. El dato sensible que se recibe en el acto perceptual del espectador se traduce fisiológicamente; el espectador lo siente, lo vive. En este acto habita la imagen, el espectador toma la representación del mundo del filme como la representación de un mundo a secas. Y el espectador empieza a valorar, a ponderar no sólo acerca de la naturaleza de ese mundo, de sus objetos, de su composición plástica, sino también acerca de sus efectos, de sus consecuencias. Surge aquí una especie de bifurcación. Se puede tomar esa valoración como un efecto acabado, como un diálogo que termina con la experiencia estética del filme, con el hecho estético. O se puede responder al diálogo y tomar el efecto acabado como la

acumulación de unas herramientas plásticas, de unas intenciones discursivas. Se puede diseccionar el dato sensorial, indagar acerca de su constitución y volverlo un dato de análisis (un dato teórico) ; se puede pensar el filme como estructura.

Para el semiólogo, el mensaje es un punto de partida: el código, un punto de llegada: no *hace* el filme, que encuentra ya hecho por el cineasta; en cambio, puede decirse de él que, en cierto modo, «hace» los códigos del cine: debe elucidarlos, explicitarlos, *construirlos en objetos*, mientras que en su estado natural permanecen sumergidos en los filmes, que son los únicos que han sido, primero, objetos; debe, si no inventarlos, al menos *descubrirlos* (empleando esta palabra con toda su fuerza): debe «construirlos», y esto es en cierto modo hacerlos. [Cursivas del autor] (Metz, 1973, p. 73-4)

“Lo propio del código es ser construcción del analista”, también decía Metz (1973. p. 193), y si bien aquí código y analista son términos que lastran una tradición semiológica, que no adopto en esta investigación, la mención es importante. Para mí, la búsqueda de un código en un filme es el trabajo de iluminación de una estructura, de los pliegues de una forma, de los puntos de ensamble de sus piezas. El código es el resultado de unas reacciones de elementos, reacciones que agrupamos bajo un nombre, que denominamos. Esta búsqueda, que Metz bien señala como un proceso de elucidación, de descubrimiento y, sobre todo, de construcción, obedece a las intuiciones plásticas que se han generado del encuentro perceptual y cognitivo con el filme, intuiciones que dirigen la mirada hacia los engranajes sintácticos de una estructura que es particular al filme, su forma fílmica. En la construcción del código por el analista (para mí espectador porque todo espectador es un analista en potencia), el dato sensible se transforma en dato de análisis. El presente trabajo tuvo la intención de convertir la experiencia estética de un filme, su acontecer evanescente, en un objeto; hacer algo condensado, asible y polifónico aquello que dura en el tiempo y que afecta de forma inasible; convertir eso que no se extiende como la materia, que sólo es sentido inicialmente como un malestar, como un aumento imperceptible en la sudoración, un cosquilleo en la piel y una expansión de la retina, en un dato teórico, un dato para entender la estructura de un filme, concebir la labor de ensamble y organización de sus elementos, en últimas, para evidenciar la labor de una poética. Para mí es a partir de la experiencia estética de un filme que se lo puede llegar a entender en su materialidad, objetualidad.

Se asumieron dos premisas. La primera, que es posible concordar con que, en parte, un filme es todos los filmes, es decir, que existen unos procesos de estructuración homogénea que son universales y hacen parte del modo en que un filme busca ser legible, comprensible para el espectador. Esta *legibilidad* tiene que ver con la posibilidad de que el espectador sea implicado en la imagen, que pueda compartir la experiencia ofrecida del filme y asumirla como propia, engancharse perceptual y sensorialmente con ella. Gran parte de la producción de cine oficial, aquella que es distribuida en grandes salas y financiada por estímulos estatales o privados, asume los modos de esta *homogeneidad*. Si bien existen variaciones de fácil constatación, el marco general, el enfoque en el ofrecimiento del filme, es decir, su finalidad, busca suplir esta necesidad de identificación entre espectador y obra al menos desde el nivel sensible del filme, desde el nivel del ofrecimiento. Sé que al fijar estos lineamientos estoy reduciendo una variedad experiencial y unos modos de apropiarse de la forma fílmica desde el trabajo creativo y práctico, pero, al menos dentro del marco de la investigación, la *legibilidad* y *homogeneidad* son dos categorías que permiten entender mejor la estructura particular y experiencia singular de filmes como *Faraon* [*Faraón*] (1965), dirigido por Jerzy Kawalerowicz (1922-2007) y producido por Ludwik Hager (1911-1985). Siguiendo esta consideración, es importante anotar que los modos de esta *homogeneidad* y *legibilidad*, y sus implicaciones perceptuales, desglosados en el primer y segundo capítulo, tienen la pretensión de ser aplicables a todos los filmes que se inscriben en esta institucionalidad de la industria cinematográfica.

Y aquí toco la segunda premisa. Los términos y categorías que se desglosaron, los filmes citados y las reflexiones realizadas competen a un cine que se podría denominar de forma general como cine de ficción narrativo. Esto no obliga a que las reflexiones realizadas sean exclusivas a esta agrupación amplia y a su vez diversa; los modos bajo los que se ensambla un cine de ficción narrativo también son compartidas por un cine de ficción no-narrativo. Pero estas aplicaciones implicarían una mirada más juiciosa y unos lineamientos más apropiados, porque ante una agrupación de objetos de análisis, filmes de ficción no-narrativo, es posible que las estructuras empiecen a desobedecer la *homogeneidad* y esta categoría, entendida como vaso comunicativo, como ligazón, empezaría a perder legitimidad.

Teniendo en cuenta estas aclaraciones, la investigación abordó el problema de evidenciar una experiencia estética y una estructura, la del filme polaco *Faraon*. Este presenta particularidades que desafían unos modos de entender un filme: a pesar de propender por la *homogeneidad* en su despliegue plástico y narrativo, en un momento determinado, por un gesto y una conjugación de sus elementos, la generación de su estructura se ve desestabilizada, arriesgando su propia *legibilidad*. Esta desestabilización, y el gesto que la acompaña, arriesga el diálogo entre espectador y filme, y la implicación del primero en la imagen (a partir de sus cualidades perceptuales y cognitivas). En ese momento la estructura deja de ser homogénea para evidenciar aberraciones en su despliegue, cambios drásticos, implicaciones diferentes por parte del espectador. La estructura que deviene la defino como *anómala*: en sus procesos plásticos y gramaticales internos arriesga la coherencia de su mensaje y su legibilidad, oscureciendo su diálogo con el espectador. El espectador entonces se ve expulsado de la imagen, negadas sus posibilidades de implicación en el desarrollo narrativo del filme, posibilidades que antes se le habían prometido. *Faraon* no es transparente en su ofrecimiento y su experiencia estética se muestra ambigua. El modo bajo el cual aparece la *anomalía* se ha denominado de *interdicción*, momento en que un filme –en su estructura– negocia con lo prohibido, con lo indebido, con eso que la estructura homogénea evita. La *interdicción* es una transgresión del tejido de la elocución del filme, es un balbuceo en su decir.

Este momento genera una reevaluación semántica de la estructura concebida del filme a partir de la reelaboración que se ve obligado a realizar el espectador: reelaboración de la experiencia estética previa, del sentido que le ha dado al desarrollo plástico y a la evolución narrativa precedente, y negociación de unas expectativas sobre el material futuro: ¿Se repetirá el momento? ¿Es la *interdicción* un patrón más del principio organizativo de su forma (Bordwell, 2008)? ¿Cómo evaluar el conjunto visual y sonoro que precede la llegada de este momento? En los capítulos siguientes defiendo que estos procesos perceptuales y cognitivos del espectador en el momento de la *interdicción* generan el gráfico de una estructura que no obedece a la horizontalidad congénita del acto de despliegue espacio-temporal del filme. Un filme, necesariamente, despliega su forma en un flujo siempre lineal y progresivo; por el contrario, la *interdicción* evidenciaría sinuosidades de la forma y *rugosidades límite* que nos

permiten concebir su estructura ritmada (relación durativa entre planos y componentes plásticos) bajo la figura de la espiral. Defiendo que el espectador –como analista– está capacitado para valorar la experiencia a partir de la abstracción de su forma, abstracción que, repito, sería la agrupación de unos datos sensibles, de las heridas que deja el filme, de su diálogo perceptual; la experiencia estética de un filme se puede graficar en una figura observable. A esta figura denomino *figura helicoidal*.

Sobre el filme

Faraon fue estrenado en marzo de 1965 en Polonia y fue dirigido por Jerzy Kawalerowicz y producido por Ludwik Hager bajo la administración de KADR¹, una de los más importantes estudios polacos fundado en 1955². El filme, como adaptación de la novela histórica del mismo nombre de 1897 escrita por Bolesław Prus, retrata el ascenso al trono del personaje principal y ficcional Ramsés XIII y las relaciones y estructuras de poder del antiguo Egipto. La secuencia donde ocurre la *interdicción* tiene lugar durante las expediciones bélicas que realiza Ramsés al Este del imperio en su plan para aplacar la insurrección libia y con el objetivo de demostrar al sacerdocio y a su padre, el faraón, sus habilidades como comandante. La secuencia tiene lugar a la hora, y 24 minutos, y 51 segundos de la duración total del filme: 2 horas y 31 minutos; se sucede entre los planos 187 y 207 de un filme cuyo número total de planos es 363. La secuencia está compuesta, entonces, de 21 planos. La *interdicción* está compuesta de 5 planos, teniendo lugar entre los planos 201 y 206 del filme, 15 y 20 de la secuencia; y tiene una duración de 34 segundos. Para la realización de la secuencia el equipo de producción debió convocar dos mil hombres, todos ellos soldados de la Unión Soviética prestando servicio en la región de Uzbekistán. Esfuerzo insignificante si se lo compara con el tiempo que tomó realizar la producción (4 años) y las condiciones climáticas bajo las cuales

¹ Una de las *zespót filmowy* [unidades filmicas], unidades de producción de control estatal, pero con cierta libertad artística, inauguradas en 1955 y constituidas por grupos de directores, guionistas y productores, quienes a su vez eran supervisados por un director artístico, un director literario y un jefe de producción. El modelo de la creación de unidades de este tipo, fue considerado eficaz para la administración y manejo de la producción cinematográfica en Polonia y responde –en parte– al éxito que tuvo en sus primeros años de constituirse como una nación con una cinematografía sólida; muchos de los graduados de la Escuela de Cine Łódź entraban a formar parte de los integrantes de estas unidades (Haltof, 2007, p. 54-55), garantizando una renovación estilística progresiva.

² Su director artístico fue el mismo Jerzy Kawalerowicz desde su creación hasta el año de su muerte en el 2007 (Haltof, 207, p. 78-79).

fue necesario filmar (10.000 botellas de agua mineral diarias eran solicitadas por la producción debido al agobiante calor que oscilaba entre 60° y 80° grados Celsius)³. El filme demostró ser un hito dentro de las producciones épicas polacas, no sólo como éxito taquillero, ostentando aún en el año 2000 el puesto 16 entre los 50 filmes más taquilleros del periodo 1945-2000 (Haltof 2007: 219), sino también por integrar importantes aportaciones plásticas que saboteaban y transformaban las convenciones del género épico de mayor importación en Polonia durante la época: el *peplum* italiano⁴.

Por otro lado, el filme, que cerró la versión 19 del Festival de Cannes (1966) y cumplió la cuota polaca para los premios de la Academia de 1967 en la categoría Mejor película de habla no inglesa, se inscribe dentro de un momento de efervescencia en la producción cinematográfica del país de origen y uno de los más importantes de su historia: la *polska szkoła filmowa* [escuela de cine polaca]⁵, movimiento de cambio generacional y de renovación similar a la *nouvelle vague* en Francia, al *neorrealismo* en Italia o al *New Hollywood* en los Estados Unidos. El movimiento fue inaugurado en 1955 con el estreno en

³ Información recuperada de *internetowa baza filmu polskiego* (base de datos online de filmes polacos): <http://www.filmipolski.pl/fp/index.php?film=121764>. Consulta del 02 de abril de 2019.

⁴ “The term “peplum” (plural “pepla”) refers to the period [where] togas and robes [were] worn by the characters, but the genre is more commonly known (somewhat disdainfully) as “sword-and-sandal”. Heavily influenced by earlier spectacles like Cecil B. DeMille’s *Samson and Delilah* (1951) and *The Ten Commandments* (1956), the Italian sword-and-sandal films were much more cheaply produced than those big budget epics, but tried hard to emulate their American models.” (Kinnard, 2017, p. 1). Acerca de las aportaciones plásticas que distinguen de forma radical a *Faraon* de esta vertiente del *exploitation film*, se podría analizar el filme a la luz de la siguiente enumeración de aspectos estilísticos y narrativos del género: “(...) highly stylized pictorialism, played out in panoramic widescreen and luscious color (...) where polarized forces of good and evil vie for superiority over mortal (and immortal) souls: political and social behavior are reduced to manageable opposites – good and evil – where characters are clearly revealed as heroes and villains, and where notions of ideal moral behavior always triumph” (Lucanio, citado en Cornelious, 2011, p. 4).

⁵ El término fue acuñado por el crítico y teórico del cine Aleksander Jackiewicz (1915-1988) en el año de 1953 al hablar de la importancia de un renacimiento de la cultura cinematográfica polaca a la luz del ya establecido *neorrealismo italiano* y los cambios políticos que estaba viviendo el país en su momento (Haltof, 2019, p. 115). “In 1956, a post-Stalinist Thaw spread through Polish politics and culture, which saw a slight relaxation of regulations concerning official memory, though it by no means brought on a full ‘rehabilitation’ of the AK [*armia krajowa* o Ejército Nacional en su traducción]. The cultural sphere of fictional representation, however, and particularly cinema, became immensely important in carrying out ‘memory work,’ instigating acts of remembrance and commemoration, while occasionally gesturing towards official policies of forgetting and amnesia. The ‘Polish School’ of cinema, in which film-makers exploited the greater artistic freedom emerging around the Thaw period, returned to the impact and consequences of the Second World War time and again.” (Mroz, 2014, p. 530)

Polonia de *Pokolenie* [Una generación], dirigido por Andrzej Wajda (1926-2016) y fotografiado por Jerzy Lipman (1922-1983), filme que marcaría un profundo cambio en los modos de representación de la nación polaca, dejando atrás el enfoque de un “sorealismo”⁶ anticuado y estalinista por una poética influenciada por los contenidos occidentales y asiáticos que permitía la repentina apertura cultural tras la muerte de Stalin⁷. El movimiento sería encabezado por directores como Andrzej Munk (1921-1961), Wojciech Has (1925-2000), Roman Polanski (1933-), Jerzy Skolimowski (1938-), Tadeusz Konwicki (1926-2015) y el ya mencionado Wajda, muchos de ellos graduados de la Escuela de Cine y Teatro de Łódź. Dentro del movimiento también estarían directores veteranos cuyas carreras habían iniciado durante el periodo estalinista, y que ahora empezaban a compartir abordajes estilísticos similares, marcando diferencias evidentes entre sus films previos y los films realizados como parte del movimiento. Aquellos directores fueron Aleksandr Ford (1908-1980), Jerzy Passendorfer (1923-2003) y el ya mencionado Jerzy Kawalerowicz (1922-2007), entre otros.

Y surgen las preguntas ¿por qué *Faraon*? ¿por qué dedicarle un número de páginas, como las aquí consignadas, a una de sus secuencias? ¿por qué escoger un filme que no comparte una cercanía geográfica o histórica con nuestro presente? ¿por qué denominar su estructura como *anómala* y sus procesos de transgresión como de *interdicción*? La respuesta obedece a una experiencia personal.

Por invitación del cineasta de cabecera Andrzej Wajda, en el año 2011, el director estadounidense Martin Scorsese (1942-) recibía un doctorado honorífico en la Escuela de Cine y Teatro de Łódź por sus contribuciones a la enseñanza del cine polaco en el mundo

⁶ Directiva temática durante el periodo estalinista denominada “realismo socialista” y que Miczka denomina, con humor, “sorealismo” (1998). Dicha directiva “prescribed contemporary subjects and episodes from the Sovietised model of historical narrative; typical master plots based on the codes of the *Bildungsroman* were enforced, concentrating on the ideological amending of older (heretofore bourgeois) generations and raising and rearing the younger ranks of the “working people” in the communist spirit; thus favouring either the environments of newly established collective farms or urban settings invested with progressive socialist spirit. All in all, these filmic city-, land- and mindscapes constitute a domain of the so-called Soviet-scape, i.e. Sovietised space.” (Năripea, 2010, p. 66). Para más contexto remitimos al lector a Mroz, 2014; Mazierska, 2012; y Haltof, 2019.

⁷ Ver Krakaus y Wajda, 2014.

(Martin Scorsese había participado en la distribución de algunos filmes en soporte DVD y había sido defensor de la influencia de algunos directores polacos en su cine). Scorsese empezó a seleccionar un número de filmes cuya restauración era imperativa, anunciando en el 2013 que los procesos de restauración habían finalizado y anunciando al público la selección de 21 filmes que, desde el año 2014, empezarían a distribuirse en Estados Unidos⁸. Bajo el interés de conocer con mayor profundidad un cine desconocido para mí (más allá de los nombres usuales), me di a la tarea de buscar los filmes que habían sido restaurados. En la visualización, los filmes despertaron un interés particular. *Kanał* y *Ziemia obiecana* [*La tierra de la gran promesa*] (1974) dirigidos por Andrzej Wajda; *Rękopis znaleziony w Saragossie* [*El manuscrito encontrado en Zaragoza*] (1965), dirigido por Wojciech Has; o *Matka Joanna od Aniołów* [*Madre Juana de los Ángeles*] (1961) y *Faraon*, dirigidos por Jerzy Kawalerowicz se mostraron innovadores en el uso de los recursos plásticos y gramaticales, especialmente en los manejos de cámara. Surgió entonces una pregunta: ¿era posible componer una gramática polaca a partir de un *corpus* de filmes representativos dentro de un marco histórico específico como se ha hecho en numerosas ocasiones con otros movimientos estilísticos? Esta pregunta se basaba en la observación de un manejo reiterativo y singular de la movilidad de la cámara que no era específico a las búsquedas artísticas de un único realizador, sino que abarcaba varios autores y décadas, como si de una preocupación nacional por estructurar la imagen de un modo determinado se tratara. A estos manejos les di un cerco histórico, un periodo entre 1955 y 1979, periodización que obedecía a dos factores importantes:

- 1) En 1955 se estrena en Polonia el filme *Pokolenie* dirigido por Andrzej Wajda y fotografiado por Jerzy Lipman (1922-1983). El filme es el primero en la larga carrera cinematográfica de Wajda, quien, un año después, con *Kanał*, marcaría el inicio de la *escuela*.

⁸ Algunos de estos filmes fueron presentados en diciembre del año 2017 en un ciclo programado por la Cinemateca Distrital en Bogotá en homenaje a la obra de Wajda cuya muerte ocurrió el 9 de octubre de 2016. Los filmes presentados fueron *Pokolenie* [*Una generación*] (1955), *Kanał* [*La patrulla de la muerte*] (1956), *Lotna* (1959) *Niewinni czarodzieje* [*Brujos inocentes*] (1960), *Ziemia obiecana* [*La tierra de la gran promesa*] (1974), *Człowiek z marmuru* [*El hombre de mármol*] (1976), *Człowiek z żelaza* [*El hombre de hierro*] (1981), *Wałęsa. Człowiek z nadziei* [*Walesa. El hombre de la esperanza*] (2013) y *Afterimage* (2017).

- 2) En 1979, diez años después del final de la *escuela* (1955-1966)⁹ empieza a desarrollarse un cambio generacional y nuevos directores entran a la balaustrada de la industria cinematográfica. El final de la década de los setenta marca el inicio, en Polonia, del *kino moralnego niepokoju* [*cine de inquietud moral*]¹⁰. Este movimiento actualiza los manejos de la cámara y el abordaje estilístico y temático de los filmes y, por ende, instaura nuevos manejos gramaticales que hubieran requerido de otro tipo de análisis de la imagen. Por otro lado, estos manejos no son igual de singulares¹¹.

Con esta periodización se redujo el foco de análisis: ¿Que tal si los manejos singulares no se debían a una preocupación nacional, sino al trabajo de unos individuos que, bajo unas circunstancias y momentos, le habrían dado determinada forma a un objeto de manera involuntaria? Partiendo de *Faraon*, la investigación se dirigió entonces a las periferias de su ubicación histórica. Decidí rastrear la trayectoria de los artistas que ocupaban los tres oficios más importantes encargados de la definición visual del filme dentro de un modo de producción como el polaco en el marco escogido: Jerzy Kawalerowicz como director, Jerzy Wójcik (1930-) como director de fotografía y Witold Sobociński (1929-) como camarógrafo. Esta distribución de oficios correspondía al modo de producción de la época, inminentemente industrial, en donde la responsabilidad visual de un filme (aquí el encuadre y la movilidad de la cámara) no recaía exclusivamente en un director/autor sino que era compartida por los cargos anteriormente citados¹². De esta forma era posible comprobar si dichos manejos de la

⁹ Estas fechas han sido consensuadas por la mayoría de críticos, teóricos y analistas de su momento y obedece a los cambios de enfoque temáticos de los filmes (dejando atrás la influencia del neorrealismo) y a cambios de gerencia en los *kolaudacje*. La *kolaudacja* era una comisión de políticos y realizadores cinematográficos dentro del ministerio que, en reuniones privadas, discutían la pertinencia política y estética de cualquier filme realizado en la Republica Popular de Polonia para decidir si el filme merecía una posible distribución y, en caso de que lo hiciera, cuales serían las condiciones bajo las cuales se realizaría (en que ciudades y territorios, en que teatros, cuantas copias y, finalmente, si tenía las aptitudes de ser enviado a festivales) (Wajda en Krakaus, 2014, p. 6-7).

¹⁰ Denominado *kino moralnego niepokoju* (*cine de inquietud moral*) por el director Janusz Kijowski, sería la corriente que definiría los horizontes estéticos de autores como Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski o Agnieszka Holland durante finales de los 70's e inicios de los 80's.

¹¹ Esto es discutible en el caso de Krzysztof Kieślowski y el trabajo de sus directores de fotografía (Sławomir Idziak o Piotr Sobocinski) cuya influencia puede rastrearse aún hoy en las producciones cinematográficas de los últimos veinte años, especialmente la del trabajo visual del *Dekalog* [*El decálogo*] (1989-1990) *La doublé vie de Veronique* [*La doble vida de Verónica*] (1991) y *Trois couleurs: Bleu* [*Tres colores: Azul*] (1993).

¹² Podemos ver la lista de créditos de un film como *Pokolenie* o *Faraon* y encontrar una distribución del trabajo más acorde a estos modos industriales de producción en donde en el departamento de

cámara se debían a la influencia del director, del director de fotografía, del camarógrafo o a la gratuidad de su encuentro.

Lamentablemente, la trayectoria de los artistas mencionados y los filmes en los que participaron no ofrecían puntos de encuentro o líneas estilísticas comunicativas con lo que sucedía en *Faraon*. Por el contrario, en el trabajo comparativo con otros filmes, la irregularidad de *Faraon* aumentaba en intensidad: la singularidad del filme ya no era exclusiva de sus manejos de cámara, era una singularidad incrustada en su misma producción discursiva, en su despliegue plástico y en sus componentes gramaticales. Por otro lado, la relación sensible que había desarrollado con el filme no obedecía a contextos históricos o culturales específicos, obedecía a mi mirar y a mi apertura perceptual ante el filme. Había empezado a pensar el filme por fuera de sus contextualidades, de sus contingencias. Así, la investigación fijó unos límites dentro del mismo filme, convirtiendo la experiencia estética de la secuencia en objeto de estudio: dejó de ser un trabajo comparativo, una búsqueda estilística, a ser el ejercicio de enfocar una secuencia específica. En el encuentro entre mirada y objeto busqué responder a la pregunta *¿qué sucede con la secuencia de Faraon?*, de la justificación pasé a la descripción. Y en esta relación altamente sensible, puerta de entrada al análisis del filme, su unicidad se manifestaba obscura y su experiencia ambigua. No tenía palabras para denominarla, describirla, precisarla.

Vienen entonces dos conceptos clave. En *El film y su espectador* de Francesco Casetti y *Theory of Film Practice* de Noël Burch aparecen descritos de forma somera (sus menciones en los libros no ocupan un párrafo): *punto de incandescencia* y *centro de gravedad* (*center*

fotografía, el oficio del director de fotografía se distingue del oficio del operador de cámara. Si comparamos esta distribución con películas posteriores a este marco histórico como la serie de televisión *Dekalog* de Krzysztof Kieślowski, encontramos que el oficio del operador de cámara ya era asumido por el director de fotografía. Sobre esto testimonia el mismo Kieślowski en *Kieślowski por Kieślowski* (Stock, 2019, p. 243-245) donde asegura que su generación fue una de las responsables de empezar a considerar la función del camarógrafo como parte del trabajo del director de fotografía y su influencia en el filme como un trabajo más de coautoría que de colaboración. Además, en *Kieślowski-Dialogue* (Francia, Laumonier Jean-Michel, 1991), documental para televisión realizado por Jean-Michel Laumonier, Kieślowski señala que, durante la realización de *La double vie de Veronique*, una de las diferencias visibles entre la forma de hacer sino en Este y Oeste era la división del trabajo: en Francia regía una distribución industria del oficio en donde no era normal que el director de fotografía asumiera también las funciones de camarógrafo.

of gravity) respectivamente. El momento de lectura devino epifanía, la secuencia podía ser definida a partir de estas características: ser un *punto de incandescencia* donde el filme negocia con lo metalingüístico y con ciertas consecuencias perceptuales que rechazan la implicación entre espectador e imagen; y el de ser el *centro de gravedad* de su estructura, de su forma filmica, al segmentar el filme en dos en el momento en que obliga a una reelaboración de la experiencia ofrecida y una revaloración semántica del material desplegado.

Esclarezco una evidencia. El trabajo de la investigación no obedece a unas preocupaciones teóricas que busquen utilizar al filme como sustento argumentativo o asignarle unos valores. Por el contrario, el trabajo investigativo surgió de la experiencia estética que en el trayecto por comprobar una inquietud se enfrentó a un problema: *qué vemos, qué nos sucede en el momento del visionado y a qué procesos plásticos y gramaticales hemos de adjudicarle la condición perceptual y cognitiva a la que la secuencia invita*. A esta pregunta, a la incógnita que se convirtió el filme, fue necesario construirle una teoría apropiada, diseñarle un marco de análisis.

Sobre el espectador

Este marco de análisis deviene de una educación: mi formación como realizador. Y en esa formación heredada, y en la formación personal producto del recorrido por unos filmes y unos quehaceres, lo que se ha desarrollado es una mirada. Mirada que no sólo es una medida del gusto, es también un marco: de lo que se ve se segregan unas unidades, se busca una información específica y se desechan otras, se privilegian unas relaciones sensoriales y se obvian otras. Este marco me ha permitido abordar los filmes a partir de su experiencia inmediata, privilegiando aquellos que, en su construcción, parecen decir más de lo que muestran, parecen señalar procesos que para el ojo se disimulan bajo la categoría del error, del azar, de lo fortuito. Este marco privilegia la construcción del despliegue plástico de un filme: *¿por qué esa imagen, por qué ese sonido?* En el momento en que surge esa pregunta, se suceden un abanico de intuiciones, intuiciones que para mí, como lo mencioné al inicio, son intuiciones plásticas porque comprometen unas posibilidades; posibilidades que un

realizador pudo haber tenido frente a la realización de un filme, posibilidades escogidas o condenadas. Estas intuiciones plásticas remiten directamente a un conocimiento previo adquirido en la práctica. Surgen unas valoraciones y unas ponderaciones; unas posibles respuestas a los manejos, a los usos de determinada secuencia, de determinado conjunto de imágenes, de determinada selección de objetos en el encuadre. Esas respuestas siempre son ambiguas porque surgen de consideraciones insostenibles; no responden a lo que quiso o no decir el realizador, sino a lo que yo asumo como una posibilidad, como una elección. Son elucubraciones lo suficientemente fuertes para evidenciar otros caminos a la forma, para evidenciar otros manejos posibles. Señalan siempre, para mí, unos engranajes sintácticos; el *por qué* de una sensación, de un estremecimiento, se debe a la organización de unos motivos, de unos elementos sonoros y visuales, de los empalmes de unos planos. “El cine está entre los fotogramas”, decía Jonas Mekas¹³.

Este ejercicio es connatural a todo acto de visionado de un filme, es la herramienta que tiene todo espectador, desde el instruido al menos capacitado. Es una lectura que se alimenta de la experiencia previa con otros filmes y que define el modo en que se le asigna un sentido a lo visto: “el espectador llega a la película ya dispuesto, preparado para canalizar energías hacia la construcción de la historia y aplicar conjuntos de esquemas derivados del contexto y de experiencias previas. (...) Comprender una narración requiere asignarle cierta coherencia.” (Bordwell, 1996a, p. 34). Pero también es una lectura que se alimenta del contexto social y, creo, depende del dominio de una lengua o de una cultura, de la extranjería o la familiaridad que se desprende de la imagen. Recuerdo, viendo los primeros filmes mudos de Mikio Naruse, haberme sorprendido porque siempre, después del fin de una escena, la imagen que presentaba el nuevo espacio y tiempo de la acción no era un intertítulo (cosa usual en el cine europeo y norteamericano), como si con eso se estuviera revelando una construcción que trascendía la forma, una construcción derivada de una lengua, de un modo de estructurar el mundo. Recuerdo también lo aberrantes que me parecieron las actuaciones, las imágenes y los diálogos de *Pajaros de verano* (2018), y me lo siguen pareciendo, como si la familiaridad de unos contextos, de unos modos de ser y de unas cadencias del habla volvieran más crítica la mirada. Similar fue lo que me sucedió con *The House that Jack Built* [*La casa de Jack*]

¹³ “Cinema is between the frames”, durante el quinto carrete de *Diaries, Notes and Sketches* (1969).

(2018) que, supuestamente, había hecho vomitar a muchos espectadores en su estreno en Cannes pero que a mí, acostumbrado tal vez por ser colombiano a la exposición constante a actos violentos, no me generó repugnancia. Probablemente es lo que suceda con *Faraon*, cuya singularidad no haya sido tal, ni la sea aún para un polaco, acostumbrado a esas construcciones plásticas, a esas *anomalías*, a esa forma de *hablarle* a la realidad (Pasolini, 2005).

En este sentido, cuando hablo de espectador hablo de una generalidad. Espectador es todo aquel que –ya sea en una sala de cine, mediante una plataforma de contenidos, en televisión pública o con suscripción, gracias a un DVD o Blu-ray, mediante descarga o pirateo– se sienta frente a una pantalla –sea esta de las dimensiones que sea– y ve unas imágenes frente a él, imágenes que tienen una unidad, una teleología, completan una forma a la que nos referimos como filme (o película, *pele*, cinta; si bien preferimos el primer término). El espectador es todo aquel que se sabe receptor de un discurso filmico, que se asume como la finalidad comunicativa de sus imágenes, la extensión última de la expresión de un autor que consigna en un cúmulo de imágenes y sonidos la visión de un mundo, sea este lírico, poético, industrial, maquinista, etc. Espectador es todo aquel que, en este dialogo entre él y filme, recibe unos datos sensoriales y los traduce cognitivamente como experiencia (experiencia ofrecida por el filme y experiencia buscada por él). “Creo que la razón por la que una persona normalmente va al cine es por el tiempo, tiempo perdido o aún no experimentado. Va al cine buscando experiencia de vida; porque el cine, como ningún otro arte, amplifica, enriquece y profundiza la experiencia de vida de una persona, y no sólo la enriquece sino que la amplía significativamente.”¹⁴ (Tarkovsky, 1987, p. 63).

Sobre el marco de análisis

Ahora, la formación de esta mirada también se ha visto afectado por unas lecturas. En estas lecturas he discernido posibilidades de acercamiento a un filme, niveles de análisis que

¹⁴ Original del inglés: “I think that what a person normally goes to the cinema for is time: for time lost or spent or not yet had. He goes there for living experience; for cinema, like no other art, widens, enhances and concentrates a person's experience—and not only enhances it but makes it longer, significantly longer.” (Tarkovsky, 1987, p. 63).

constituyen un único tejido a pesar de haber sido tomadas separadamente con fines teóricos. En el primer capítulo, buscando evidenciar a qué me refiero por estructura ritmada, *homogeneidad* o legibilidad, desgloso un proceso, marco un trayecto en el que el filme propende por una implicación perceptual estrecha entre espectador y material proyectado a partir de lo que he denominado *cuerpos de vivencia, espacios habitables y encarrilamiento de cuadros perceptivos*. Con esto quiero dar una respuesta a la pregunta sobre el funcionamiento plástico y narrativo de la estructura de un filme, y en esa medida, las reflexiones teóricas se enmarcan en el paradigma que Francesco Casetti denomina como “teoría ontológica”.

En primer lugar, el modo de proceder de la teoría ontológica. Más que descomponer y sopesar el fenómeno, se intenta descubrir los elementos que lo caracterizan o sus funciones decisivas; por tanto, más que una recensión o una enumeración, se apunta a una auténtica *definición* de la materia. En segundo lugar, está el tipo de conocimiento que se pone en juego, la teoría ontológica expresa una idea compleja del cine, basada en una tácita sintonía entre presupuestos y logros, capaz de imponerse con una especie de inmediatez; trabaja, pues, sobre un conocimiento, por así decir, *global* (o englobante) del fenómeno. [Cursivas del autor] (Casetti, 2005, p. 22-23)

La noción de implicación perceptual y de cuadros perceptivos fueron tomadas de uno de los autores descollantes de esta agrupación/marco histórico: el teórico y crítico de cine francés y uno de los co-fundadores de la *Cinémathèque Française*, Jean Mitry (1907-1988). Me enfoqué particularmente en dos textos seminales: los dos volúmenes de *Esthétique et Psychologie du Cinéma* [*Estética y psicología del cine*], escritos entre 1963 y 1965. La razón de este enfoque obedece al momento en que se enmarcan sus reflexiones teóricas: si el asunto sobre el estatuto del cine como arte había quedado sedimentado en las teorías del cine tempranas (1910-1940), la defensa de su estatuto como lenguaje se ofrecía como una nueva empresa de sustentación teórica. En esta empresa, Jean Mitry recoge una copiosa producción desde todos los frentes (psicología, filosofía, estudios musicales, semiología, teorías de la percepción, fenomenología) para rumiar las posibilidades efectivas que ofrecía el cine como lenguaje y expresión. Como lo advierte el nombre de su estudio, lenguaje y expresión hilvanan dos orillas de la concepción del cine en su momento: el cine como forma sensible, en donde se concentran las intenciones plásticas y narrativas de un creador, y el cine como

expresión que afecta las estructuras perceptuales y cognitivas del espectador y que posibilita la generación de pensamiento. Y si bien *Estética y psicología del cine* no es el sustrato principal de la investigación, sí lo es el modo de concebir la apropiación de un filme como un acto que es doble: por un lado entabla un dialogo sensorial con una forma en la que se intercambian efectos sensibles y perceptuales y por otro deduce valoraciones de carácter epistemológico a partir de estos procesos sensibles, produce pensamiento de una base experiencial y estética. De aquí adopté, entonces, una tradición que entiende el cine desde sus ofrecimientos sensibles, desde la organización de sus elementos plásticos y desde la construcción de una mirada del mundo y una experiencia estética compartida.

Adicional a esta voz, retomé el enfoque bajo algunas precisiones realizadas por Noël Burch (1932-) en su *Praxis du cinema* [*Praxis del cine*] de 1969, en donde escudriña el modo en que se usan y combinan los elementos plásticos (visuales y sonoros, espaciales y temporales) de un filme. Para el autor, las conjugaciones variadas permiten entender la estructura del filme como una dialéctica, como la relación entre unos componentes en el despliegue del filme, construyendo vasos comunicativos, referenciales, que él denomina polos. Estas dialécticas que atraviesan el filme están posibilitadas para generar desequilibrios, desencuentros, tensiones intensas en donde la estructura homogénea de unos modos representacionales propios del cine oficial, del cine de la industria, se pueden ver fuertemente afectados. En este abordaje, el papel del espectador como parte del despliegue experiencial del filme asume una posición protagónica: las combinaciones de los componentes y el conflicto derivado no sólo definen la maleabilidad del material filmico, también definen la experiencia del espectador al definir las reglas del acto de visionado.

En el segundo capítulo retomo una tradición teórica que Casetti enmarca en el paradigma de las “teorías de campo”.

La pregunta que lo sostiene es más o menos ésta: ¿qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminado por ellos?». Este interrogante evidencia una especie de diálogo entre el estudioso y el objeto de su estudio, y con ello, ya sea una disponibilidad del primero para abrirse a los acontecimientos, ya sea una capacidad del segundo para constituir un auténtico campo de investigación. En cualquier caso, lo que se valora es la *dimensión fenoménica* e inductiva de la

teoría. Paralelamente, el objetivo es identificar las preguntas que se plantean al cine y captar la ejemplaridad de algunas de sus articulaciones; lo que surge no es ya una esencia o una pertinencia, sino un campo de preguntas o, si se quiere, una *problemática*. [Cursivas del autor] (Casetti, 2005, p. 24)

El abordaje de esta tradición continúa con la búsqueda por entender la singularidad de *Faraon* en su ofrecimiento. Reemplacé elementos plásticos por componentes gramaticales, realizando un abordaje desde la enunciación cinematográfica, es decir, cómo un filme escoge los componentes de su elocución dentro de la baraja de posibilidades que comprometen la efectividad de su discurso. Las operaciones lingüísticas del filme en su generación, la construcción de una subjetividad narrativa y la implicación del espectador en el agenciamiento de sus imágenes suceden también gracias a la inscripción de unas personas gramaticales en el texto. En este sentido recogí a dos autores que hablan desde dos orillas distintas pero no opuestas. Por un lado, Francesco Casetti en *El film y su espectador* (1986) quién estudia los mecanismos de la enunciación de un filme desde la perspectiva del espectador. El filme advierte y construye la figura, primero virtual luego efectiva, de un espectador en su hacerse, habilitando unos trayectos, unas guías de ruta en la imagen que permiten la inscripción de un espectador en unos sujetos de la narración. Con lo anterior, mantuve mi propósito por fijar al espectador/analista y su experiencia sensible, que es la mía, como uno de los centros de la investigación. Por otro lado, recogí las reflexiones teóricas realizadas por Pier Paolo Pasolini en *Empirismo herético* (1972) donde se homologa el ejercicio poético del filme a un ejercicio *escritural*. Gracias a esta homologación es posible entender un filme como un proceso de selección de componentes gramaticales que buscan fijar una impresión de la realidad, impresión que posibilita al creador entrar en diálogo con el mundo. Este enfoque permite abordar el filme desde su organización, ya no plástica sino gramatical, y observar la selección de motivos y el ensamble de unos elementos en dos niveles de organización que afectan la recepción final del filme (denotación y connotación). También permite asignarle al diálogo una cualidad experiencial: el diálogo entre espectador y filme entendido como la traducción de una experiencia sensible en signos audiovisivos; lo que equivale a decir que el filme consigna una experiencia, un espacio y un tiempo determinados.

Una vez expuestos unos elementos composicionales, unos efectos perceptuales y cognitivos, una vez expuesta la *homogeneidad* de *Faraon*, el tercer capítulo realiza un viraje: describe, desde la dimensión fenoménica de la secuencia de la *interdicción*, cómo las suposiciones estructurales se ven erosionadas, lastimadas, destruidas. En el trabajo de iluminación, de darle nombre a las singularidades fenoménicas de *Faraon*, es posible llegar a conclusiones aplicables a la gran forma. Y la descripción de la problemática emula las mismas sinuosidades de la estructura ritmada de *Faraon*, convocando miradas diversas sobre los procesos que se suceden en diferentes niveles de la *interdicción*. Busqué ser lo más exhaustivo posible describiendo las evoluciones y llegando a nuevas conclusiones que nos obligaban a dar un paso atrás y abordar nuevamente la secuencia desde un enfoque diferente. La argumentación tomó la forma de una espiral, adoptando unas circularidades, en donde el cauce teórico y descriptivo de la *interdicción* se iba engrosando. Con estos meandros se delimita el trazo de la estructura ritmada de *Faraon* y, con esto, el trazo general, la abstracción, de todas aquellas estructuras que defino como *anómalas*. Presento entonces la *figura helicoidal*, esperando con esto ofrecer la posibilidad de una nueva aprehensión sensible del ritmo de un filme cuya forma es *anómala* y cuya experiencia derivada obliga al espectador a relacionarse con su linealidad bajo nuevas perspectivas. Siempre me interesó el *cómo* y el *qué* por encima del *por qué*.

Sobre la escritura

Valga la pena hacer unas aclaraciones preliminares al texto. Utilizo la *cursiva* para enfatizar ciertas categorías. Por un lado, son categorías que han sido transformadas en el curso de la investigación y que pretenden definir los procesos que se enuncian, adentro y afuera de la *interdicción*; por esta razón, son categorías que no se deben perder de vista al ser parte de una construcción teórica. Por otro lado, son categorías pensadas como motivos en la lectura, vasos comunicativos entre los capítulos que –como señalé anteriormente– asumen sinuosidades propias de la espiral en el despliegue argumentativo; aparecen, desaparecen, y vuelven a aparecer, y en el intervalo, han adquirido nuevas dimensiones, su sentido se ha amplificado. Pueda que este modo de entender la escritura para cine pueda ser visto como caprichoso, pero uno de mis objetivos fue el de señalar, mediante la palabra escrita, un

obstáculo inherente a toda empresa de escritura sobre cine: la dificultad de traducir en texto procesos inasibles que se suceden de forma inmediata, uno encima del otro, uno al lado del otro, uno al mismo tiempo que el otro. La forma fílmica es un tejido, una filigrana, donde sus nódulos están estrechamente vinculados y separar uno del otro arriesgaría el panorama completo; para hablar de uno es necesario hablar del otro, y hablar del vínculo que los liga implica un zigzaguo constante.

Finalmente me disculpo si en el transcurso de la investigación mis dudas acerca de lo que sucede en la secuencia son excesivas, si recaigo en demasía en expresiones como *parece*, *pareciera*, *pareciendo*. Lo que intenté señalar y describir y las preguntas que busqué responder parten de un evento, de un contacto sensorial y personal entre filme y percepción; es posible que estos esfuerzos puedan quedar cortos, y que al basarse en la experiencia del contacto con el filme, estén relegando otras experiencias posibles que desconozco, que no he vivenciado, que no son mías. La investigación asume un ofrecimiento del filme y en este ejercicio le adjudico unas proposiciones; describo aquello que creo el filme me quiere decir.



Fotograma 1.
Créditos de inicio. Filme *Faraon*. Plano 1. (0:00:17).



Fotograma 2.
Créditos de inicio. Filme *Faraon*. Plano 1. (0:00:19).



Fotograma 3.
Créditos de inicio. Filme *Faraon*. Plano 1. (0:00:30).



Fotograma 4.
Créditos de inicio. Filme *Faraon*. Plano 1. (0:02:21)

1. De lo plástico...

Así, la imagen filmica exige cierta actividad del espíritu (...)

Jean Mitry, *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*, 1965

Rótulos protocolarios. studio filmowe KADR presenta. Primero fue la imagen. Su bidimensionalidad se texturiza con el mosaico de grietas sobre el suelo árido que sigue un patrón irregular y se bifurca como los deltas de un río. Segundo fue el ruido; no por una ley física mas porque el filme lo quiso así. Tercero fue la palabra escrita. FARAON. Que se imprime sobre la textura del suelo y se impone por encima del protagonismo del bloque sonoro. Y surge la hipótesis de si el ruido es una proyección sonora del suelo fragmentado: voces aberradas, brillos metálicos, gritos en bucle y al fondo, lo que parecieran instrumentos de cuerdas siguiendo alguna dirección imprecisa, o el barullo de una orquesta asegurándose de estar en la nota correcta. BOLESŁAWA PRUSA. Y la lectura casi que toma la forma de una espiral, del centro a la periferia rellenando a empellones la estructura de una idea. basado en la obra de BOLESŁAW PRUS. TADEUSZ KONWICKI, JERZY KAWALEROWICZ escribieron el escenario. Y el ruido se desvanece, reduciendo su intensidad con pequeños saltos de efusividad, dándole paso al soplo del viento, suave, musical. Y la pantalla se llena de nombres que sería extenuante nombrar y enumerar. Y el sonido toma una forma ondulada, como las olas, va y viene entre el barullo informe, el entramado de ruidos, y el viento, solitario, único. Cambian los nombres, conjugándose de forma variada entre mayúsculas y minúsculas. Un lobo aúlla de repente. Y regresa el ruido



Fotograma 5.
Créditos de
inicio. Filme
Faraon. Plano 1.
(0:02:40).



Fotograma 6.
Créditos de
inicio. Filme
Faraon. Plano 1.
(0:02:58).



Fotograma 7.
Créditos de
inicio. Filme
Faraon. Plano 1.
(0:03:11).

para volverse a ir. Un lobo aúlla por tercera vez. Y la imagen queda desnuda, sin palabras ni letras. producción a cargo de LUDWIK HAGER. Y una cuarta vez se escucha el aullido, ahora lejano, sepulcral. fotografía JERZY WÓJCIK. W. ZDORT colaboración.

El zumbido de una mosca que nunca vemos. Las pisadas de un roedor, o los zapateos de alguien sobre la arena, o los golpeteos de unos dedos sobre una mesa. Dos cucarrones sobre una bola de estiércol entran a cuadro por el lado izquierdo de la pantalla. Rivalizan sobre el suelo por quedarse con la esfera realizando círculos con sus trayectos. Sus patitas parecen pesar más de lo normal debido al sonido que generan. Por primera vez escuchamos cómo el suelo suena, sus características acústicas. Y nos podemos dar una idea de que tipo de suelo es. En su pugna, los cucarrones salen del cuadro por el lado derecho. Y empieza la generación de una estructura.

En el presente capítulo buscaremos evidenciar cómo un filme, en el ofrecimiento de una experiencia estética, propende por la configuración de unos *cuerpos de vivencia* y de un *espacio habitable*. ¿A qué nos referimos por *cuerpos de vivencia*? Sostenemos que un filme, en su producción narrativa, fija unos sujetos como personajes para que sean puntos de contacto entre el espectador y la representación. Diferenciamos aquí la representación de un filme —su proyección en pantalla— de la posibilidad de vivenciar los acontecimientos a partir del modo en que estos sujetos aparecen en la ficción, es decir, del modo en que habitan una diégesis¹⁵. Esta posibilidad de vivenciar distingue dos niveles: un nivel testimonial en el que observamos el acontecimiento sin estar implicados directamente en él; y un nivel vivencial en el que percibimos y asumimos como propia la experiencia representada en el filme como punto de vista de alguien. En este segundo nivel, el filme permite ocupar un cuerpo: los sujetos de la narración arriendan su corporalidad y situación en la diégesis. La vivencia del acontecimiento es un préstamo del cuerpo y los sujetos de la diégesis son

¹⁵ “Diegesis refers to **narration**, the content of the narrative, the fictional world as described inside the story. In film it refers to all that is really going on on-screen, that is, to fictional reality. Characters’ words and gestures, all action as enacted within the screen constitute the diegesis” [Negrillas de la autora] (Hayward, 2001, p. 84-5). Para una discusión acerca de la aplicación del término y de la historia de su uso y acepciones, ver Taylor, Norden, Kerins, Jordan y Thom, 2007.

habitáculos potenciales. Estas categorías y sus procesos se desglosarán con mayor detalle en el transcurso del capítulo.

Ahora, ¿A qué nos referimos por *espacio habitable*? El filme no sólo fija sujetos, puntos de diálogo, también negociaría la realidad de unos espacios; el sujeto no sólo es deudor de una corporalidad, también de una espacialidad, de un lugar. La producción de un espacio, con su tridimensionalidad, permite que el espectador se sienta como parte de un mundo y que se relacione, en la ilusión de la ficción, con los objetos representados del mismo modo en que lo haría con su realidad inmediata. En esta relación, el filme pone en juego unas herramientas plásticas de implicación: la movilización de los objetos en el cuadro y el movimiento de la cámara. La imagen se manifiesta como un mundo de relaciones vivas y cambiantes, de trayectos y de recorridos. Y también existen unas cualidades acústicas con las cuales el filme curte a sus elementos. Estas cualidades otorgan una espacialidad a sus lugares, a sus arquitecturas, ofreciendo un nivel de implicación más estrecho: la ilusión de compartir la espacialidad de la imagen con unos sujetos de la narración. Y es cuando el espectador ha sido involucrado y ha aceptado el ofrecimiento, es decir, la invitación por parte de las imágenes a vivenciarlas, que el filme procura una *habitabilidad*. Estas categorías y procesos también serán desglosados en el transcurso del presente capítulo.

Ulteriormente, nuestro objetivo aquí es el de evidenciar cómo esta configuración de *cueros* y *espacios* es garantizada gracias a una estructura particular que es la forma filmica¹⁶. ¿Por qué estructura? Defendemos la noción de que un filme es una forma, es un objeto, ocupa un lugar, incluso cuando no posea una espacialidad precisa y sea más bien inasible en su proyección. Aquello que se proyecta en la pantalla —en el caso de las salas de cine— o que la pantalla emana gracias a miles de millones de lucecillas —en el caso de las pantallas LED— es simplemente la fachada, el terminado, la síntesis de una disposición de componentes plásticos y gramaticales, que al ser organizados, ajustados y ensamblados,

¹⁶ Reconocemos no estar seguros de donde tomamos en préstamo el término: Uno de los libros escritos por Eisenstein se llama *La forma del cine* (2002b); Bordwell hace referencia al término en *La narración en el cine de ficción* (1996a) y en *Making meaning* (1991); Mitry utiliza variaciones en *Estética y psicología del cine* (2002a y 2002b), y sabemos que sus términos son homologables. Todas estas menciones apuntan a la misma acepción del término. En definitiva, sabemos a qué nos referimos con *forma filmica* y en el transcurso de la investigación expondremos y aclararemos la definición.

aseguran la manifestación del filme en el tiempo y el espacio. Esta organización, esta estructura, también asegura la recepción final del filme como filme, es decir, asegura aquello que lo hace específico, que lo distingue de las demás artes¹⁷: la acumulación de espacios y relaciones durativas como ritmo.

La noción de ritmo también será desglosada en las presentes páginas, llegando a definir la forma fílmica como una estructura ritmada. Ahora, como también haremos evidente, el filme, que propende por la configuración de *cuerpos de vivencia* y *espacios habitables*, encarrilaría la mirada del espectador con la producción sensorial del filme, con la producción de su estructura ritmada. Esto nos llevará a definir la mirada específica del filme a partir de un *encarrilamiento de cuadros perceptivos*: el filme se expresa y se manifiesta ante nosotros como la acumulación de espacios e instantes que se vinculan y relacionan gracias al ritmo en una organización específica que es la estructura de una forma fílmica. De esta forma, el filme interactúa con nosotros él mismo como un objeto, como la ventana a un mundo, como la corporización de una percepción y de una existencia (Sobchack, 1992, p. 213). Esta estructura siempre buscará una *legibilidad* en su expresión, es decir, que sus contenidos, su narración y el manejo de ciertas herramientas siempre sean claras, transparentes. Como veremos, esta *legibilidad* también es parte esencial de la edificación de su estructura, manifestándose como la *homogeneidad* de un espacio-tiempo que se ofrece al espectador como unidad completa, total, lisa, sin hendiduras aparentes.

1.1. Forma fílmica: estructura y polos

Usamos el término estructura según la acepción desarrollada por Noël Burch en su *Praxis du cinéma* [*Praxis del cine*] (1981). Allí a la connotación arquitectónica del término, su noción de organización y edificación, le adiciona una connotación de movilidad; porque es importante entender que la estructura de la forma fílmica no es una estructura fija, rígida, es una estructura en movimiento. Estamos hablando, después de todo, de una forma que se manifiesta bajo los modos de una progresión temporal, primero. Segundo, la relación entre

¹⁷ Acerca de la *especificidad máxima* del cine ver “«específico/no-específico»: relatividad de un reparto mantenido” en Metz, 1973, p. 253-300.

los componentes plásticos de esta estructura a su vez desprende una movilidad; relación de oposición de fuerzas entre sus elementos, vitalidad en sus configuraciones. Buscaremos evidenciar cómo estas oposiciones funcionan en diferentes terrenos, siendo la oposición más visible y esencial, la oposición entre encuadres, y el campo de oposición, el lugar de la juntura: primera bisagra sintáctica y narrativa del filme y primer punto de engendramiento de una estructura (Bresson, 1979, p. 24). Estas oposiciones estructuran una forma definible, particular a cada filme, a partir de la generación de polos: puntos de relación entre los componentes plásticos y narrativos del filme (inicio/fin siendo una de las más notorias a partir del diseño de unos créditos y de la elección de unas imágenes que delimitan las fronteras objetuales y sensibles del filme).

La secuencia inicial de créditos de *Faraon* puede ser definida a partir de esta noción: es el polo inaugural, momento en el que la elocución del filme¹⁸ empieza; momento en que su desarrollo narrativo inicia su relatar; margen límite del texto fílmico; imagen primera y punto de partida. Al otro lado del tejido de la elocución, en la antípoda de su geografía, está la imagen final: punto de asentamiento de unas esperanzas, tensiones y expectativas; culminación del relato; clausura de la elocución; punto de llegada y final del despliegue narrativo. Esta relación, una de las que un filme potencialmente contiene, genera una estructura general, un esqueleto, y lo más importante, le otorga una objetualidad al filme, define sus contornos: el texto adquiere márgenes. Burch también señala que esta interacción de oposiciones, relación de polos que podemos identificar con la inclinación del filme por buscar una estructura legible, puede ser entendida como una dialéctica, esto es, la forma específica bajo la cual el filme se despliega en el tiempo y el espacio (1981, p. 4). ¿Cuál es

¹⁸ *Elocución*: Modo de elegir y distribuir los pensamientos y las palabras en el discurso. (Definición recuperada del DEL: <https://dle.rae.es/?id=EYNbeHE>. Consulta del 29 de septiembre de 2019. Del latín *ēlocutiō, ōnis*: Elocución, parte de la retórica que enseña a explicar con propiedad y ornato las cosas inventadas y dispuestas por el orador | Estilo, expresión, dicción. En *Nuevo Valbuena ó Diccionario latino-español* (1868: 295) (14ed.). Con Francesco Casetti, teórico que trabajaremos en el segundo capítulo, sostenemos que el filme en su despliegue involucra y compromete siempre como figura simbólica la presencia del cuerpo del espectador, del receptor del discurso. Esta figura, siempre vacía y a la espera de ser llenada en el momento de la proyección del filme, instaura una relación de emisor-receptor entre filme y espectador y permite concebir la manifestación de las imágenes y sonidos de un filme como la organización de unos componentes plásticos y gramaticales en su despliegue espaciotemporal y narrativo junto con el uso de unas unidades sintácticas; el filme nos habla y en el acto de su proferir, de su elocución, es posible identificar dicha organización del discurso (Casetti, 1986, p. 17-37). Estos temas se trabajarán con mayor profundidad en el segundo capítulo.

la forma específica del filme *Faraon*? ¿Cuál es su dialéctica? Burch tuvo cuidado en precisar la acepción del término indicando que no debía ser relacionada en ningún caso con el sentido con que Hegel la abordó, por el contrario, era más cercana con la desarrollada por los teóricos de la música serial bajo el nombre de dialéctica(s) musical(es): “la organización de los distintos parámetros musicales (tono y duración del sonido, ataque instrumental, timbre e incluso silencio) dentro del espacio musical” (1981, p. 51)¹⁹. Lo que Burch defendía con la aplicación del término dentro de una tradición de teoría fílmica es que era posible delimitar una serie de parámetros en la estructura del filme de la misma forma como la teoría del serialismo lo hizo con la música a partir de sus posibilidades de tematización. La tematización —u organización— implica la presencia de una idea abstracta —o tema— que gobierna la organización de los parámetros presentes en la pieza musical, en el caso de la música serial (en el caso del cine, hablaríamos del filme). Dichos parámetros ejemplificarían mejor la relación entre los polos (es decir, la abstracción de sus distancias) y permitirían discernir su organización (que nosotros asociamos con la forma del filme y su despliegue en relaciones durativas o rítmicas). Distancias por cuanto la asignación de un polo implica un trayecto a recorrer y la tematización una dirección: los parámetros de un filme, entendidos como estructurantes, crearían un mapa.

El principio fundamental de la tematización es la creación de identidades fijas a partir de una asociación invariable producto de constantes en al menos dos parámetros musicales —usualmente tono y ritmo. Un tema puede ser entendido de forma amplia como una secuencia melódica asociada con una secuencia rítmica. (En ocasiones puede incluir constantes armónicas, dinámicas, tímbricas o de otro tipo). Para descomponer la tematización, el compositor debe disociar momentáneamente estos elementos para luego combinarlos nuevamente en asociaciones variadas. De esta forma, cada parámetro puede ser organizado de forma coherente e interactuaría con libertad con los parámetros restantes. (Hopkins, 1978, p. 16)²⁰

¹⁹ Original del inglés: “the organization of the various musical parameters (pitch and duration of sound, instrumental attack, timbre, and even silence) within musical space”

²⁰ Original del inglés: “The fundamental principle of thematicism is its creation of fixed identities by an invariant association formed between constants in at least two musical parameters - usually pitch and rhythm. A theme may broadly be understood as a melodic sequence with a corresponding associated rhythmic sequence. (Sometimes it may include harmonic, dynamic, timbral or other constants too.) In order to break down thematicism, the composer must momentarily dissociate these elements before combining them anew in constantly varied associations. In this way, each parameter can be organized in a coherent way and will interact freely with the remaining parameters.”

Cuando se organizan los parámetros dentro de una estructura, se tematiza la pieza. Y para Burch estos parámetros en el ámbito de lo filmico, son las herramientas plásticas y gramaticales con las que cuenta un realizador para estructurar un relato cinematográfico: a) el montaje, del que derivarían varios elementos como el corte, la relación de duración entre planos y la relación entre formas y dimensiones arquitectónicas dentro del plano (noción derivada del ejercicio eisensteniano del montaje); b) las relaciones tonales (entendidas como el uso de material a color o en blanco y negro, entre otros²¹); c) las relaciones entre el tiempo de las imágenes (imagen *estacionaria* vs imagen en movimiento, o distintos tipos de elongaciones o contracciones del flujo temporal); d) las relaciones que derivan del esqueleto narrativo de una película; e) las relaciones que derivan del manejo sonoro de las imágenes; f) las relaciones entre el espacio en pantalla y el espacio liminal fuera de pantalla (espacio *off-screen* y espacio *on-screen*)²²; y h) las relaciones derivadas de los componentes gramaticales del filme. La elección de unos parámetros en un el filme implicaría la delimitación de sus fronteras como objeto sensible, y la asociación de dichos parámetros generaría relaciones cognitivas y perceptuales que varían con el material. Cada filme ofrece así, en estas relaciones, una experiencia estética particular.

Se observará que digo «estructura o dialéctica». Lo he hecho así porque creo que los dos conceptos son más o menos intercambiables cuando hablamos de cine debido a que las estructuras parecen

²¹ Considerando que *Praxis du cinéma* se publicó por primera vez en 1969, estas relaciones tonales que Burch comenta en su libro parten del uso de las herramientas de su tiempo y, bajo una mirada actual, adolecen de la ausencia de otros procesos que el cine narrativo no había adoptado en su momento, como por ejemplo el uso de imágenes negativas con funciones narrativas y dramáticas. Para la consideración del lector se citan tres ejemplos de fácil acceso: *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* [*Alphaville, una extraña aventura de Lemmy Caution*] (1965), dirigida por Jean-Luc Godard y producida por André Michelin; *Cape Fear* [*Cabo del miedo*] (1991), dirigida por Martin Scorsese y producida por Barbara De Fina; y *Call Me By Your Name* [*Llámame por tu nombre*] (2017), dirigida por Luca Guadagnino y producida por James Ivory et al.

²² Burch tampoco incluye en esta enumeración la posibilidad de construir una dialéctica a través de los cambios en la relación de aspecto, o el uso de relaciones de aspecto no convencionales que algunos filmes han propuesto: *Mommy* (2014), dir. Xavier Dolan y prod. Xavier Dolan et al.; *The Grand Budapest Hotel* [*El gran hotel Budapest*] (2014), dir. Wes Anderson y prod. Wes Anderson et al.; *Krishna* (2015), dir. Trey Edward Shults y prod. Justin R. Chan et al.; *Happy End* (2017), dir. Michael Haneke y prod. Margaret Ménégoz; y, un ejemplo más antiguo, *Shock Corridor* [*Corredor sin retorno*] (1963), dir. Samuel Fuller y prod. Samuel Fuller. En este último, la relación no sólo se construye con la variación en relación de aspecto, sino también a partir del cambio de una óptica BNCR estandar a una óptica anamórfica, sino a partir de un cambio en el material de registro, película B/N a película color bajo procesado Technicolor.

presentarse casi siempre bajo un aspecto dialéctico, es decir, una estructura necesariamente evoluciona dentro de un parámetro definido por uno o más pares de polos bien definidos. Incluso una estructura que involucre una progresión o itinerario, por simple que parezca externamente, tiene dos polos: un punto de partida y un punto de arribo (por ejemplo, Paris y Amberes en *Trans-Europ-Express*²³) (Burch, 1981, p. 66)²⁴

Encontramos entonces que un parámetro se constituye a partir de polos, y esta construcción siempre evoluciona, progresa. La imagen inicial de *Faraon*, decíamos, estructura un polo de partida, pero también lo hacen los créditos de inicio que siguen una convención narrativa de presentación. El espectador se encuentra ante la generación de una estructura que implica unos intervalos, unas distancias, siendo la duración de la historia uno de ellos. Esta posición frente a la imagen genera una relación cognitiva y perceptual con el material. Por un lado, la convención de los créditos de inicio²⁵ define una posición e implica una espera: el filme terminará eventualmente y los créditos finales²⁶ aparecerán. Por otro lado, la imagen que sucede a los créditos implica el inicio de la fábula, el inicio de su producción narrativa y, con ella, su eventual final. El parámetro tiene una fuerte relación con la noción de expectativa y la dialéctica narrativa de un filme, la forma que compete a la narración, devendría de la relación de estas expectativas (Bordwell, 1996a)²⁷. Así, el parámetro revela una relación

²³ Dirigido por Alain Robbe-Grillet y producido por Samy Halfon.

²⁴ Original del inglés: "It will be noticed that I have used the phrase "structure or dialectics." I have done so because I feel that in film the two concepts are more or less interchangeable, for structures almost always seem to occur in dialectical form — that is to say, a structure necessarily evolves within a parameter defined by one or more pairs of clearly delineated poles. Even a structure involving a progression or itinerary, although less simple internally perhaps, has two poles — a point of departure and a point of arrival (Paris and Antwerp in *Trans-Europ-Express*, for example)".

²⁵ Del inglés *opening credits*. Los rótulos o créditos al inicio de un filme en los que usualmente aparecen el director, el productor, los actores protagónicos y otros oficios *above-the-line*. *Above-the-line* hace referencia a la lista de personal técnico o artístico que tiene injerencia en las decisiones creativas de un filme y en su potencial comercial. Debido a esto, las personas en esta lista son las personas mejores pagas de la producción y, usualmente, tienen un porcentaje, según sea negociado, sobre las ganancias de un filme en taquilla.

²⁶ Si hay *opening credits*, hay *closing credits*. En el contexto histórico del filme *Faraon*, los créditos finales venían acompañados exclusivamente del rótulo *FIN*, traducido a la lengua respectiva de origen. El uso de largas listas de personal data de finales de los 50's en la industria hollywoodense, pero su uso era esporádico, tomando fuerza realmente a finales de los 70's. Esto es importante en la medida en que el final, al ser una única imagen y una única palabra en el caso de *Faraon* y la mayoría de filmes de la época, adquiere características lapidarias más fuertes, reacciones sensibles y cognitivas más intensas.

²⁷ Para Bordwell, la expectativa generada por un filme depende de la organización narrativa de este a partir de normas, sean intrínsecas o extrínsecas. Estas normas son modos bajos los cuales un filme organiza y dosifica la narración y exposición de su argumento (1996a, p. 150-151). La *norma* es

importante como posibilitadora de la duración de la historia. Esta relación nos permite ver que la escogencia de parámetros establece una estructura inicial estable inicio/fin.

Cuando nos referimos a estabilidad, nos referimos a la característica (pasajera o no, depende del filme y del cumplimiento de sus expectativas²⁸) de los polos, oposiciones de una relación, por mantener una estabilidad en el lugar del filme donde se instalan (entendiendo inicialmente lugar como la posición agrupadora de una duración) y permitir que las asociaciones se generen. La oposición de los polos y las expectativas generadas por los parámetros fílmicos no sólo crearían una estructura precisa, sino además movilizarían su generación hacia una finalidad. Y es aquí donde podemos entender la relación que buscaba Burch al traer a colación el término dialéctica y tematización: comprendemos que a partir de la asociación formada por un parámetro o más²⁹, se genera una dialéctica —o estructura— particularizante de una experiencia estética. Ahora, esta cualidad particularizante no deja de operar dentro de un campo de lo homogéneo: *los parámetros de un filme, entendidos como estructurantes, crearían un mapa*, decíamos, y este mapa propendería a la *legibilidad*³⁰, esto es, el que las relaciones entre parámetros que se efectúan al interior del filme puedan ser comprendidas y percibidas por el espectador con claridad, permitiendo así la construcción de unos *cuerpos* y de unos *espacios* siempre en riesgo a deshacerse.

A la pregunta planteada ¿Cuál es la forma específica del filme *Faraon*? ¿Cuál es su dialéctica? agreguémosle una nueva ¿Cómo la forma fílmica, que es estructura, organización y relación de parámetros plásticos, construye unos *cuerpos*, habilitando su existencia, y produce unos *espacios*, habilitando sus proyecciones?

también una característica estructural. Podemos asociar el concepto de *normas* con el concepto de *parámetro*.

²⁸ Cómo veremos en el segundo capítulo. Ver 2.4. *Punto de incandescencia*: interpelación y maniobras de resarcimiento.

²⁹ La forma fílmica no asemeja una superficie de una sola capa, por el contrario, en la imagen fílmica existen diversas superficies en tensión.

³⁰ Entendemos *legibilidad* aquí como la característica de un filme por ofrecer una narración clara y transparente y una experiencia unívoca del acontecimiento. Más adelante asociaremos este término con los de continuidad, *homogeneidad* y, especialmente, con el concepto de *punto cero de estilo cinematográfico* (Burch: 1981, p. 20).



Fotograma 8.
Filme *Faraon*.
Plano 2. (0:03:14).



Fotograma 9.
Filme *Faraon*.
Plano 2. (0:03:16).



Fotograma 10.
Filme *Faraon*.
Plano 2. (0:03:21).



Fotograma 11.
Filme *Faraon*.
Plano 2. (0:03:24).

1.2. Lugar: frontalidad y punto de vista

Un hombre golpea su rostro contra el suelo con las manos extendidas, tocando la arena. Levanta el rostro y parece mirarnos. El sol cae sobre él desde el zenit, marcando las sombras de la peluca de fibras hirsutas que lleva a la cabeza. Gira su cuerpo lentamente hacia la izquierda del cuadro con una intención de sospecha, para luego volver a mirarnos. Se levanta intempestivamente y vemos como sus piernas desaparecen de cuadro por el margen superior, dejando las huellas de sus pisadas sobre la superficie arenosa del desierto.

El hombre que se tira al suelo con la cabeza gacha, abraza una espacialidad, la hace suya. Con este gesto, que es una declaración de propiedad, también se sitúa en una temporalidad, se sitúa históricamente. El filme fija una posición, un *lugar*. De Certeau define el lugar como el momento inaugural en el que se toma una posición frente a un territorio (1980, p. 129). La toma de posición implica una ubicuidad de la mirada y una dimensión física del cuerpo que no son sólo el lugar de inicio de una producción diegética, también son el posicionamiento de un espectador frente a la imagen, es decir, la creación de una frontalidad³¹. Esta frontalidad se asume, para el espectador, como el estar situado frente a la extensión de un espacio que es endémicamente bidimensional: la pantalla de cine y sus dimensiones.

La experiencia cinematográfica, en parte, se define como la inclinación por anular la conciencia de una frontalidad frente a la imagen, de cerrar la “zona de espacio” creada entre público y representación (Pérez la Rotta, 2003, p. 72). En esta anulación el espectador deja de asumir su exterioridad; sentado frente a la imagen, olvida las condiciones físicas y temporales de su situación presente para abrazar la representación como un espacio propio: “la exterioridad del espectador frente a lo representado se fisura relativamente y él entra a participar” (Pérez la Rotta, 2003, p. 70). El espectador, frente a la imagen, empieza a asumir

³¹ “La percepción de la pintura se define, entre otras cosas, porque aparece algo representado bajo los límites de un cuadrilátero que corta una porción de realidad y crea inmediatamente una frontalidad” (Pérez La Rotta, 2003, p. 71). Los modos en que se presenta el cine comparten esta *frontalidad* en el sentido que lo que el espectador percibe, inicialmente, es una imagen rectangular proyectada sobre una superficie plana. “Este cuadro, de una forma rectangular más o menos acusada, es un cuadrilátero cuyas dimensiones reales dependen de la amplitud de la sala, pero cuyas formas son *invariables*. Todas las líneas de la composición de la imagen se refieren, pues, a la conjunción de líneas horizontales y verticales de este cuadrilátero” (Mitry, 2002a, p. 196).



Fotograma 12.
Filme *Faraon*.
Plano 2. (0:03:25).



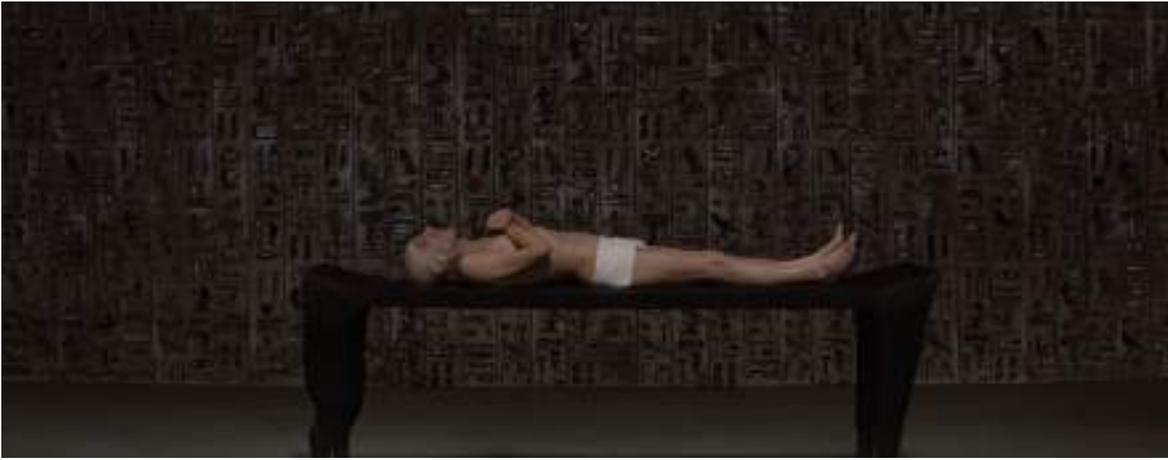
Fotograma 13.
Filme *Faraon*.
Plano 2. (0:03:26).



Fotograma 14.
Filme *Faraon*.
Plano 2. (0:03:27).

una posición dentro de ella. El lugar también destilaría una individualidad, una “declaración de propiedad”; la “estabilidad de un sitio ‘propio’” (De Certeau, 1980, p. 129). La frontalidad asumiría así la posibilidad de ser declarada por el espectador bajo los modos del *punto de vista*: aquello que veo es mío. El declarar un *punto de vista* como propio permitiría la anulación de la zona de espacio, conciencia del espectador de su exterioridad, y, por ende, la conversión de la frontalidad en una generación de espacialidad, en una dimensión.

Ante nosotros, la extensión de una imagen que asume varios modos de una frontalidad: la frontalidad de un cuerpo que yace en toda su extensión sobre una mesa ceremonial, con los brazos cruzados sobre el pecho y un tapa rabos en la cintura; la frontalidad de un fondo de piedra cincelado con diferentes representaciones jeroglíficas y que se ensancha a hacia todos los bordes del cuadro; la frontalidad de un suelo que, ante la ausencia de contacto con las patas de la mesa, parece la angulación del zócalo; la frontalidad que genera una iluminación difusa, sin sombras fuertes, sin la proyección de una corporalidad. La frontalidad de un espacio bidimensional, chato, aplanado. Del fondo, escasamente iluminado entran dos figuras disfrazadas de Ra y Anubis, delineando la separación física entre muro y suelo, otorgándole una tridimensionalidad inicial al espacio representado. Convocados en un punto central, dan una vuelta y nos encaran para luego posicionarse a ambos lados de la mesa: Ra al lado derecho y Anubis al lado izquierdo. Empiezan la momificación del cuerpo de Ramses XII. Pero aún la representación adolece de una teatralidad característica de un escenario, con telones pintados y candilejas. De repente, las figuras se estremecen, se ensanchan y pierden nitidez, como manchas de luz. Una figura dorada, delineada por los reflejos de la luz sobre su superficie esmaltada, irrumpe en el cuadro como una erupción, desafiando la frontalidad anterior. Las formas se vuelven más nítidas y detallamos el ornato de una corona de cuernos de vaca, del rostro de la sacerdotisa de Hathor, de su pelo oscuro, sin detalle, profundo como un orificio sin fondo, como si la imagen estuviera perforada. Y sus labios se mueven, nos hablan, y el espacio retumba con los ecos de su proferir, y con los ecos de las figuras del fondo, que responde sus reclamos. El rostro gira como un trompo y sale por la izquierda, obligando a la imagen a proyectar su atención nuevamente sobre los actos litúrgicos de la momificación. La imagen ha adquirido una dimensión.



Fotograma 15.
Filme *Faraon*.
Plano 236.
(1:45:25).



Fotograma 16.
Filme *Faraon*.
Plano 236.
(1:45:28).



Fotograma 17.
Filme *Faraon*.
Plano 236.
(1:45:35).



Fotograma 18.
Filme *Faraon*.
Plano 236.
(1:45:40).

los ecos de su proferir, y con los ecos de las figuras del fondo, que responde sus reclamos. El rostro gira como un trompo y sale por la izquierda, obligando a la imagen a proyectar su atención nuevamente sobre los actos litúrgicos de la momificación. La imagen ha adquirido una dimensión.

Y sucede que esta *generación de espacialidad* (la dimensión de la imagen) también implica el posicionamiento de los personajes en un espacio y cómo estos configuran relaciones sensoriales de alta tensión. Es la cualidad paramétrica de un filme por organizarse a partir de relaciones sensibles: la representación inicial de un espacio perspectivístico³², fondo que se proyecta frente a nosotros hacia un punto de fuga, dialoga con la frontalidad de un rostro que emerge de la pantalla y se sitúa, intensificando las distancias internas de los objetos en ese espacio, generando una nueva dimensión y convocándonos a participar en el acontecimiento. Esta generación de espacialidad no es una cualidad innata a todo filme. *Faraon*, en gran parte, se inscribe en un modo representacional que propende por lo homogéneo, por estructurar un espacio cuyas características permitan su percepción de forma unívoca. Y la secuencia anterior genera unas consideraciones teóricas e históricas importantes de enunciar para la configuración de *cuerpos y espacios*. Desde una mirada historicista la secuencia ejemplifica, perfectamente, los meandros recorridos desde un afán por representar cuadros de la vida diaria, cortes de espacio-tiempo carentes de tridimensionalidad (*tableaux vivants*), a una mayor vinculación entre espectador y espacio fílmico a partir de la generación de movi­lidades dentro y afuera de estos cuadros. Este movimiento evolutivo es descrito por Paul Schrader, como un cambio perceptual en los modos de representación del espacio escénico en la imagen (2014). Una de las características representacionales más evidentes del periodo de gestación del cine fue la inmovilidad del registro. El relato era aún dosificado en vistas, unidades espaciales y temporales bastante rígidas, las cuales, como su nombre lo indica, eran dominadas por un punto fijo de observación; punto que instauraba una distancia entre espectador y escena similar a aquella de la que adolece la representación teatral. Frente a la representación, la cámara ocupaba una posición estática que no lograba romper la distancia

³² Según Bordwell, el *punto de vista perceptivístico* del filme es aquel en donde el acontecimiento es representado bajo la forma de un observador invisible siempre ofreciendo una mirada sobre los acontecimientos sin involucrarse en ellos: "De esta forma, un filme narrativo representa los acontecimientos de la historia a través de la visión de un testigo invisible o imaginario" (1996a, p. 9).



Fotograma 19.
Filme *Faraon*.
Plano 236.
(1:45:44).



Fotograma 20.
Filme *Faraon*.
Plano 236,
(0:45:44).



Fotograma 21.
Filme *Faraon*.
Plano 236.
(1:45:55).



Fotograma 22.
Filme *Faraon*.
Plano 236.
(1:45:56).

—virtual— que la separaba del desarrollo de los eventos. Como si el espacio se replegara sobre sí, eran los actores los que debían acercarse a la cámara, los que debían recorrer el tableado escénico, los que debían proyectar su presencia hacia nosotros (Schrader, 2014). Esto derivaba en una distancia infranqueable entre el espacio erigido en la pantalla y el espacio del espectador; o, retomando categorías anteriormente mencionadas, derivaba en la creación de una zona de espacio (Pérez la Rotta, 2003, p. 72). Lo que se inhibía era una participación real en el desarrollo de los acontecimientos; se inhibía una vivencia, una identidad del *punto de vista*³³.

En la secuencia de *Faraon*, el salón que se proyecta como espacio teatral y ofrece la puesta en escena de los protocolos de preparación de un cuerpo hacia el otro mundo, es interrumpido por la aparición de otro cuerpo, vivo, que demanda de nosotros unas consideraciones del espacio y de la imagen distintas, que pretende, a partir de las relaciones sensibles entre el espectador y la ubicación de los objetos en la representación, anular la zona de espacio. Pero, si bien es cierto que la irrupción del rostro, el cambio de foco de la lente, la cercanía que adquiere ese cuerpo en primer plano como elemento plástico en la imagen, implicarían la anulación de la zona de espacio, la proyección de las líneas de perspectiva no cambia, la frontalidad es la misma. Es necesario que el lugar pase a ser espacio: que los vectores que definen las líneas de perspectiva se conviertan en vectores de dirección, que la imagen se convierta en un “cruzamiento de movilidades” (De Certeau, 1980, p. 129).

1.3. Espacio: trayecto y movilidad

El hombre ha salido de cuadro. El sonido de sus pisadas sobre la arena permite que la imagen cambie sin fracturas, que el despliegue progrese sin inconvenientes. Ahora corre hacia nosotros y nosotros parecemos alejarnos de él, manteniendo siempre una distancia homogénea. A pesar de que algo ha cambiado, estamos en el mismo espacio, en el mismo tiempo de antes. Las dunas detrás de él disminuyen sus dimensiones, aglutinándose con el horizonte que demarca el límite del desierto contra un firmamento despejado, levemente

³³ “By 1912, Griffith was already cutting to the hand, (...). But his very first close-ups were an attempt to show you something that you couldn’t otherwise see. They weren’t an attempt to create an emotion. They were simply expository. (Schrader 2014)”.



Fotograma 23.
Filme *Faraon*.
Plano 2. (0:03:27).



Fotograma 24.
Filme *Faraon*.
Plano 3. (0:03:28).



Fotograma 25.
Filme *Faraon*.
Plano 3. (0:03:32).



Fotograma 26.
Filme *Faraon*.
Plano 3. (0:03:35).

ennegrecido en sus bordes por las deformaciones ópticas de un lente que sólo alcanza a emulsionar el celuloide de forma tangencial. Y entra a las filas de un ejército que parecía aguardarlo. Los soldados cierran el paso detrás de él, como los vectores diagonales de una geografía siempre cambiante bajo la movilidad de un trayecto.

Los cuadros se empiezan a ensamblar y empiezan a simular una unidad espacio-temporal en su desarrollo narrativo. El corte funciona como herramienta expresiva generadora de causalidad y, con ello, de sentido.

Mediante la fragmentación, (...), mediante la yuxtaposición sucesiva de imágenes empero inmóviles, el filme crea, de una a otra, una *idea de movimiento*. Ordenadas en el tiempo, estas imágenes se implican mutuamente y se inscriben en un encadenamiento causal. Para decirlo con precisión, la continuidad *crea* una ligazón de causalidad entre las cosas que nos son mostradas sucesivamente; nos incita a creer en alguna relación de causa a efecto entre actos que en la tela, son, no obstante simultáneos. De donde resulta que la causalidad, aunque sometida a las implicaciones lógicas, es en cine (...) el dominio del cineasta. [Cursivas del autor] (Mitry, 2002a, p. 312).

Cortar el bloque de espacio-tiempo de repente permite desarrollar una causalidad. Si bien es cierto que aún el filme no presenta una verdadera arqueología del espacio-tiempo, es decir, que aún no hemos presenciado la generación de una vivencia del material como verdadera *habitabilidad*, el filme presenta la narración como un territorio: como un agrimensor, identifica unos terrenos, delimita pequeñas secciones de espacio, conecta unas acciones. Y la referencia a la agrimensura no es en vano, porque nos referimos a la invención de una nomenclatura, a la aparición de un modelo múltiple de composición, a la aparición lenta de una gramática y, con ella, al robustecimiento de la causalidad en un filme³⁴: la presencia de juntas, la relación entre los cortes, es lo que asegura una unidad espaciotemporal, lo que asegura el despliegue de un *punto de vista* en su continuidad perceptual. “Lo que opera en

³⁴ Estas segmentaciones se dieron, inicialmente, con la invención del corte de continuidad (*continuity shot*), herramienta gramatical que aseguraba la continuidad del gesto y la estabilidad de un espacio de representación. El movimiento del actor podía ser cercenado en unidades pequeñas y su gesto apreciado en el tiempo. Luego, se dieron con la aparición de nuevas unidades de segmentación espacial: los diferentes planos y estrategias de construir el flujo narrativo. Nos parece importante señalar que con estos avances se empezó a conformar una mirada, y con ella, la disminución de una brecha, de un abismo, de la zona de espacio entre el espectador y el acontecimiento en pantalla.



Fotograma 27.
Filme *Faraon*.
Plano 3. (0:03:58).



Fotograma 28.
Filme *Faraon*.
Plano 3. (0:04:08).



Fotograma 29.
Filme *Faraon*.
Plano 3. (0:04:09).



Fotograma 30.
Filme *Faraon*.
Plano 4. (0:04:13).

torno al mirar que apresa los objetos en continuidad es la *actividad del cuerpo*, que elabora espontáneamente la globalidad del espacio, *como una intención en la que lo corporal se vuelve espacio y el espacio una cualidad del cuerpo*” [Cursivas del autor] (Pérez la Rotta, 2003, p. 63). Esta unidad, a su vez, permite que la mirada del espectador se proyecte sobre el espacio, que lo haga suyo, que el espacio se revele en su potencia de identidad: el lugar, en la ubicación de una mirada, también implica la apropiación del espacio que se extiende frente a él. Dominio de los lugares mediante la vista: “la partición del espacio permite *una práctica panóptica* a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar y por tanto ‘incluir’ en su visión” [Cursivas del autor] (De Certeau, 1980, p. 42-43). Antes de resolver el *quién mira*, el filme postula un *desde dónde* que eventualmente será un *hacia algún lugar*, es decir, se fija, en las distancias que lo separan, otro lugar no identificado, impoluto, no asegurado como propio. El lugar es la posición de la cámara; el lugar no identificado es la producción del horizonte. Y entonces, el filme se mueve, ya no sólo temporalmente, sino espacialmente.

Las pisadas le confieren un ritmo al recorrido del hombre, quien zigzaguea entre los soldados. Sus pasos son aplomados, secos. La formación india abraza las dunas, serpenteante alrededor de sus montículos. El hombre mira a los lados, buscando, evadiendo nuestra mirada, dirigiendo sus ojos hacia algún lugar a nuestras espaldas. Y nosotros continuamos moviéndonos, manteniendo siempre la misma distancia, evitando su contacto, su cercanía. Y su paso aumenta en intensidad y velocidad, y la cámara gira un poco hacia la derecha, y ya no encaramos al hombre, este se mueve de lado, y nosotros lo seguimos paralelamente. Los hombres apostados a cada lado entran y salen de cuadro, como marcaciones sobre la carretera desde un vehículo en movimiento van dejando la estela de su presencia, como un barrido sobre la imagen. Apostado con los brazos atrás, Ramsés XIII aguarda. Al fondo, el ejército marcha, delineando el cuadro como una veta transversal a las faldas de las dunas que se alzan contra el horizonte. El sonido de su marcha asemeja la marea de un mar tranquilo, adoptando una textura amaderada, como la fricción de las copas de los árboles que cimbrean con la brisa. Las olas revestidas de piel tornasolada entre placas de cuero y faldones blancos. Dos figuras, como santos, emergen del lienzo aguamarina: las cúspides de los montículos. Ramsés está acompañado de su sequito. El sacerdote a la sombra



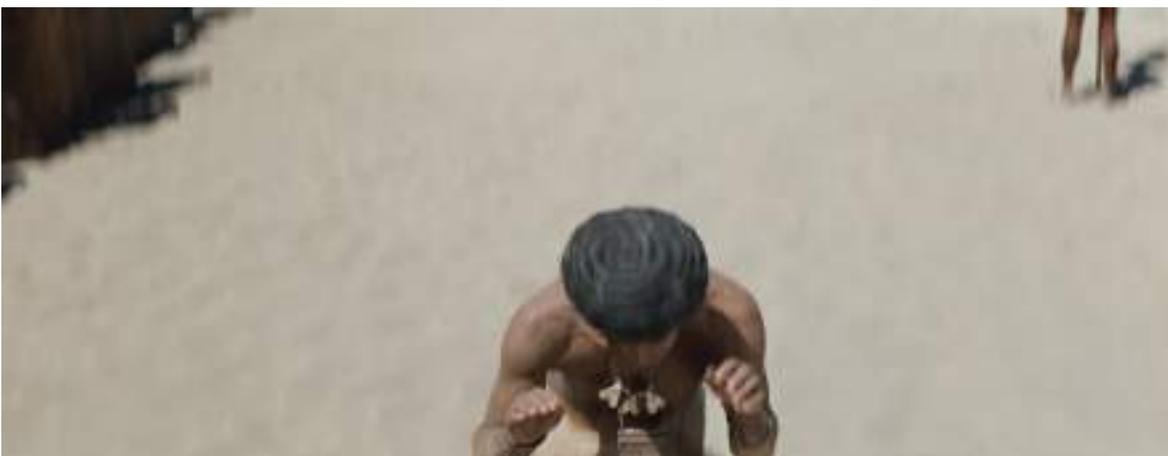
Fotograma 31.
Filme *Faraon*.
Plano 5. (0:04:22).



Fotograma 32.
Filme *Faraon*.
Plano 5. (0:04:24).



Fotograma 33.
Filme *Faraon*.
Plano 5. (0:04:25).



Fotograma 34.
Filme *Faraon*.
Plano 5. (0:04:26).

de una sombrilla de madera sostenida por un esclavo, los demás hombres recibiendo el sol inclemente del desierto. Ramsés da un paso adelante y el ejército detiene su marcha, expectante. El hombre, que ahora se presenta a la mente como un mensajero, se acerca en trote hacia nosotros. Ya no emulamos su movimiento, atrincherados en un punto fijo, privilegiado, desde el cual observamos los hombres agrupados en conjuntos de número indiferenciable, como cohortes romanas. El hombre se acerca y bajamos la mirada con él; se tira al suelo con las palmas abiertas mostrando con sus gestos y pleitesía una subordinación mensurable sólo con las vidas pasadas de sus ancestros. Habla, profiere una voz por fuera de cuadro. Y el hombre levanta el rostro y seguimos sus movimientos. Erpatre, la más alta Boca. Los escarabajos sagrados ruedan una bola de arcilla hacia la arena. Con la debida piedad y tributo al Sol, he detenido la marcha.

El lugar proyecta un *punto de vista* como inicio de un intervalo, como relación de duración entre sus partes, pero también como inicio de una acción, del gesto de elocución del filme. Y es que el lugar también es una práctica enunciativa. El filme, en su elocución, no sólo fija unas posiciones en el diálogo, emisor y receptor, también fija unos espacios de acción y unas trayectorias sobre la geografía del relato. La primera imagen da inicio al proferir, pero la movilidad de acción y de sus estructuras plásticas, la práctica del espacio, moviliza la expresión: de pronunciar pasamos a expresar, al discurso.

En la secuencia el personaje corre, se sabe sujeto de la narración en la medida que reacciona a una fuerza que imprime movimiento sobre él y en la medida en que obedece a un mandato, a una obligación contractual con el relato, por pequeña que esta pueda ser: informarle a Ramsés XIII la lectura de los astros a partir de la pelea de los dos cucarrones. En la acción del personaje que recorre una geografía (la distancia entre dos polos) el lugar se transforma en “operación”³⁵: el espacio se vectoriza y se vuelve recorrido. Pero este *cuero* es un cuerpo ajeno, es un *cuero del otro*: personaje que se mueve diferenciado de nuestra propia corporalidad. Testimoniamos la acción, más no la vivenciamos. Y si bien existe un vínculo posibilitante de la construcción de un *cuero* en esta testimonialidad de la representación

³⁵ “Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales.” (De Certeau, 1980, p. 129)



Fotograma 35.
Filme *Faraon*.
Plano 5. (0:04:26).



Fotograma 36.
Filme *Faraon*.
Plano 5. (0:04:31).

filmica, aún somos conscientes de una exterioridad. No somos nosotros los que nos movilizamos, somos el lastre del movimiento de otro, compelidos a seguirlo por un hilo invisible que nos ata a él: el espacio aún no es nuestro. “El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser actualizada” (De Certeau, 1980, p. 129). Esta actualización depende de una apropiación, de una declaración frente al espacio de la imagen: es necesario que estemos implicados directamente en el flujo de dicha movilidad. El movimiento ajeno es representado: es una movilidad que no podemos asumir como propia, que no consideramos parte de nuestra experiencia inmediata. Es necesario que la representación del movimiento ajeno se actualice, se inserte en una temporalidad presente. Esto se alcanza gracias a la movilidad de la cámara que le impregna al movimiento innato de la sucesión de imágenes una “sensación de lo continuo”³⁶: cuando la cámara acompaña el movimiento de un personaje, ocurre una semejanza perceptual entre *recorrido de la cámara* y *recorrido del cuerpo*. Y en esta subordinación (porque el movimiento de la cámara se subordina al movimiento del personaje) se produce la ilusión de un *presente haciéndose*, de una realidad presente.

Oh tú, y los súbditos se arrodillan con sumisión al ritmo de los esclavos en movimiento que a sus hombros cargan unos pesados troncos; que asciendes por encima del horizonte, y la mirada asciende buscando el horizonte; unos portones cincelados con signos jeroglíficos se abren al paso de los esclavos que parecieran estar cargándonos, siendo los troncos los que reciben nuestro peso; y cruzas los Cielos, y nuevos súbditos que aguardan a lado y lado del pasillo de la gran sala empiezan a arrodillarse ante nuestro paso; Oh tú, que lanzas tus rayos sobre nuestros rostros, y frente a nosotros un nuevo portón decorado por dos imágenes de alguna deidad o faraón pasado. Oh tú, que transcurre sin cesar, y ahora vemos el rostro de Ramsés XII que empuña el cayado y el mayal; detrás de él varias figuras ceremoniales talladas, representaciones gráficas de dioses y animales, se mecen a causa del movimiento de la litera; Oh Sol. Los portones se abren y una nueva sala se extiende ante nosotros; Oh tú, que multiplicas las horas, y las vestimentas de los súbditos que allí esperan demuestran

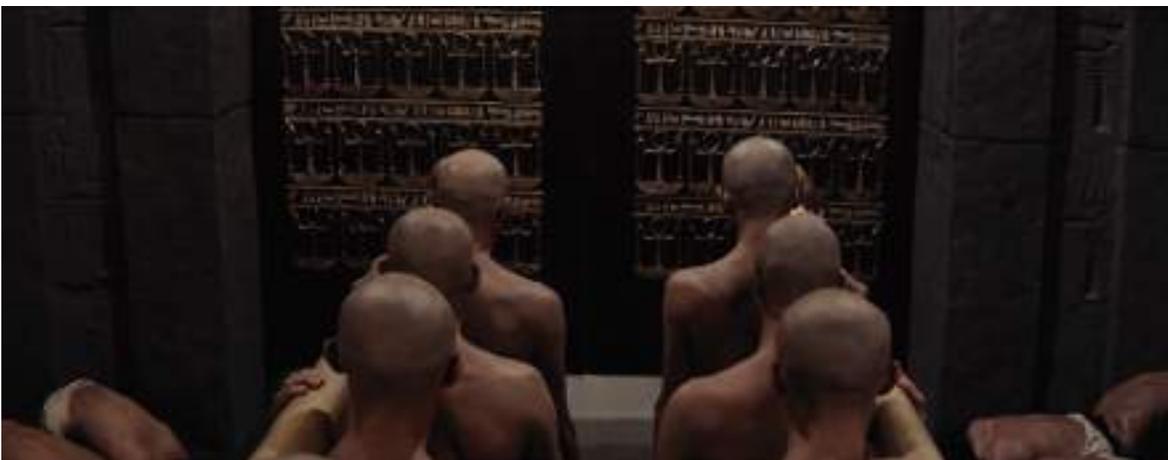
³⁶ “Lo que con todo parece evidente es que el montaje de una sucesión de planos fijos determina un *sentimiento de continuidad* pero no logra, como en las tomas móviles, dar la *sensación* de lo continuo, al ser este continuo reconstruido intelectualmente y no percibido como tal.” [Cursivas del autor] (Mitry, 2002a, p. 477)



Fotograma 37.
Filme *Faraon*.
Plano 61. (0:22:42).



Fotograma 38.
Filme *Faraon*.
Plano 61. (0:22:45).



Fotograma 39.
Filme *Faraon*.
Plano 61. (0:22:48).



Fotograma 40.
Filme *Faraon*.
Plano 61. (0:22:50).

mayor rango, algunos de ellos ostentando collares y atuendos que cubren todo su cuerpo; los días y las noches, e inclinan sus cuerpos hacia adelante en señal de respeto; Oh tú, que iluminas la Tierra y a ti mismo, y al frente un nuevo portón de mayor opulencia, copiosamente decorado y recubierto en oro, se abre; Oh tú, nacido de nadie, y al frente una nueva sala vacía, donde un trono de mármol nos espera.

Los esclavos que cargan en sus hombros la litera del faraón, *nos* cargan a *nosotros*. Así, la mirada ya no solo se encontraría ante un mundo de objetos y relaciones que puede observar, da un paso adelante y presenta la “inserción motriz, sensible y significativa” del espectador en la representación de una realidad como *cuerpo* que es capaz de moverse en un espacio (Pérez la Rotta, 2003, p. 48); y el espectador hace *suyo* este espacio a partir de los trayectos que el filme le ofrece, a los que lo circunscribe. Pero la configuración de un *cuerpo* no sólo depende de la posibilidad del espacio por ser recorrido, también depende del modo en que este espacio se relaciona con el cuadro y genera nuevas posibilidades plásticas y perceptuales de la inserción del espectador en la imagen. Inserto el espectador, se acentúa una relación esencial: la relación entre espacio *off-screen* y espacio *on-screen*.

1.4. Cuerpo: cuadro y subjetividad

La litera continúa su movimiento y los esclavos intercambian el hombro sobre el que llevan la litera, para acercarse al trono con mayor comodidad; Que te engendras a ti mismo, y la mirada vuelve a ascender, perdiendo de vista al trono y a los esclavos, relegándolos a las profundidades del cuadro, condenándolos a la no-existencia, a la no-visibilidad; en el horizonte, y al frente un muro; la mirada tambalea y espera algo, nos espera a nosotros, se subordina a nuestra decisión de intervenir, de dar un paso adelante y ocupar el trono; Oh tú, y una mancha de entre las sombras entra a cuadro, unos hombros y una espalda, se perfila un cayado y las insignias y heráldicas del faraón, y la tela que cuelga de la parte trasera del Sejemy; Hijo eterno de los Cielos, y la mancha es Ramsés XII, quien da una vuelta para encararnos, manteniendo siempre la cabeza en alto, y la mirada asciende para completa toda la figura del faraón; Oh tu, Osiris-Ramsés, y se sienta sobre el trono, la cámara no pierde de vista ninguno de sus movimientos. Oh tú, Osiris-Ramsés. Osiris-Ramsés, los



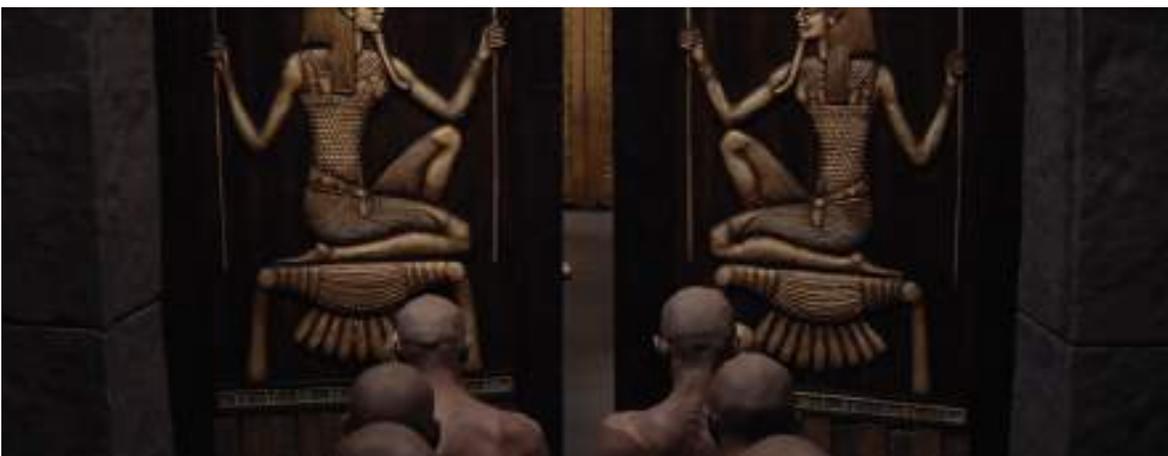
Fotograma 41.
Filme *Faraon*.
Plano 61. (0:22:53).



Fotograma 42.
Filme *Faraon*.
Plano 61. (0:23:03).



Fotograma 43.
Filme *Faraon*.
Plano 62.
(0:23:08).



Fotograma 44.
Filme *Faraon*.
Plano 63.
(0:23:20).

esclavos retroceden con la litera sobre sus hombros entre el sequito del faraón quienes mantienen la cabeza gacha, menos su hijo; Osiris-Ramsés, y cada enunciación es mantenida, como las notas de un órgano acumulándose y resonando en el espacio con solemnidad; Ramsés, se cierra el portón, y silencio.

El corte cumple una función de “encabalgamiento del movimiento” y, con él, le otorga un volumen especial al *cuerpo* (Mitry, 1990). Cuando llegamos al trono, el filme parece advertir nuestra presencia, esperando nuestra directriz. El filme asume un movimiento, pero este no se realiza inmediatamente: el cuadro queda vacío. Lo que se genera entonces es una intensificación singular de la atención, debido a que lo que asegura la vinculación de la lógica causal del movimiento no se encuentra dentro del espacio del cuadro, sino afuera de él, es decir, el movimiento de Ramsés XII y sus gestos no son visible, sólo asumidos. El espacio escénico se curte de una dimensión de mayor magnitud: el espacio expuesto dentro de los cuatro márgenes del encuadre señala un espacio por fuera, promoviendo la construcción de un espacio virtual en la cognición del espectador³⁷. Esta potencialidad de un espacio en derredor posibilita la comprensión del cuadro a partir de aquello que oculta: una existencia en reposo. El espacio *off-screen* indicaría una cualidad importante de espacialidad: evidencia que las construcciones cognitivas del espacio representado siempre tienden a variar en dimensión (que tan grande es el espacio representado) y *habitabilidad* (la posibilidad de que existan o no más personajes en un espacio dado). Lo que sucede es un cierto tipo de estereofonía espacial en la que ya no asistimos a la proyección de un espacio exclusivamente perspectivístico, es decir, proyectado dentro de la pantalla hacia un horizonte, sino que estamos rodeados de posibilidades de existencia por fuera de los cuatro límites del encuadre. Estos límites, líneas divisorias entre lo visible y lo no-visible, se convierten en las membranas de una realización en potencia los márgenes de la representación, los límites de su geografía, dejan de ser exclusivos al ámbito visual. Ya no hablamos de un espacio restrictivo sino de un *espacio abierto*, cuyas dimensiones sobrepasan el cálculo de las dimensiones de la pantalla

³⁷ “as soon as a character has actually entered the frame, his entry *retrospectively* calls to mind the existence of the spatial segment from which he emerged. Conversely, as long as the frame remains empty, all of the surrounding space is appreciably equal in potential, and the spatial segment from which the character emerges takes on *specific* existence and *primordial* importance only at the actual moment the person enters screen space” (Burch, 1981, p. 19).



Fotograma 45.
Filme *Faraon*.
Plano 63. (0:23:23).



Fotograma 46.
Filme *Faraon*.
Plano 63.
(0:23:44).



Fotograma 47.
Filme *Faraon*.
Plano 63.
(0:23:46).



Fotograma 48.
Filme *Faraon*.
Plano 63. (0:23:51).

(1:1.3, 1:1.66, 1:1.85, 1:2.35 en cine; 4:3 y 16:9 en video). “Esquema de contenedor” (*container schema*) o “esquema in-out” (*in-out schema*), que delimita y distingue las diferentes realidades filmicas de la experiencia cinematográfica y sus relaciones: el encuadre (que actúa como frontera entre el espacio *on-screen* y el espacio *off-screen*) y la diégesis (que actúa como frontera entre la ficción y la no-ficción) (Buckland, 2004, p. 47-48) (Ver figuras 1 y 2). Este énfasis delimitador es generador de subjetividades: la cámara toma *cuervo*, ocupa un *punto de visión*, es *alguien*. Punto de anclaje importante entre cuadro cinematográfico y espectador, donde el encuadre asume características perceptuales similares a la mirada: “un *punto de vista* es un lugar particular desde el cual miro el horizonte; accedo a la realidad con integridad, pero bajo un aspecto que inevitablemente se me ofrece como parcialidad” [Cursivas del autor] (Pérez la Rotta, 2003, p. 61). Y esta parcialidad se encadena, de forma sensible, con la totalidad que la movilidad de la cámara configura.

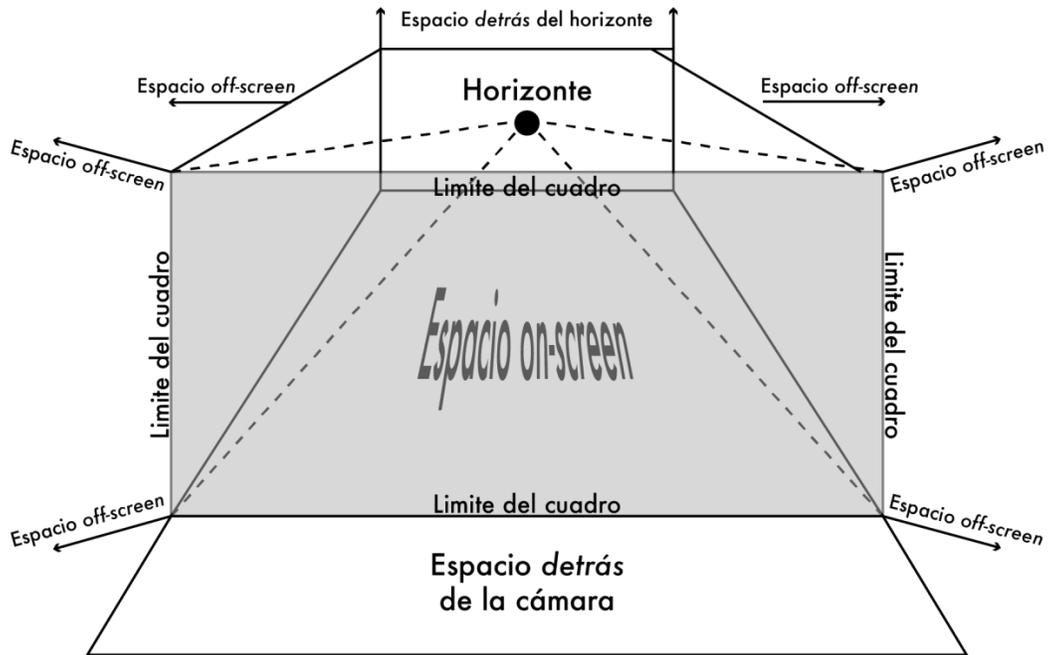


Figura 1. Pirámide truncada, y acostada, donde la parte más estrecha es el horizonte hacia el que se proyecta la imagen.

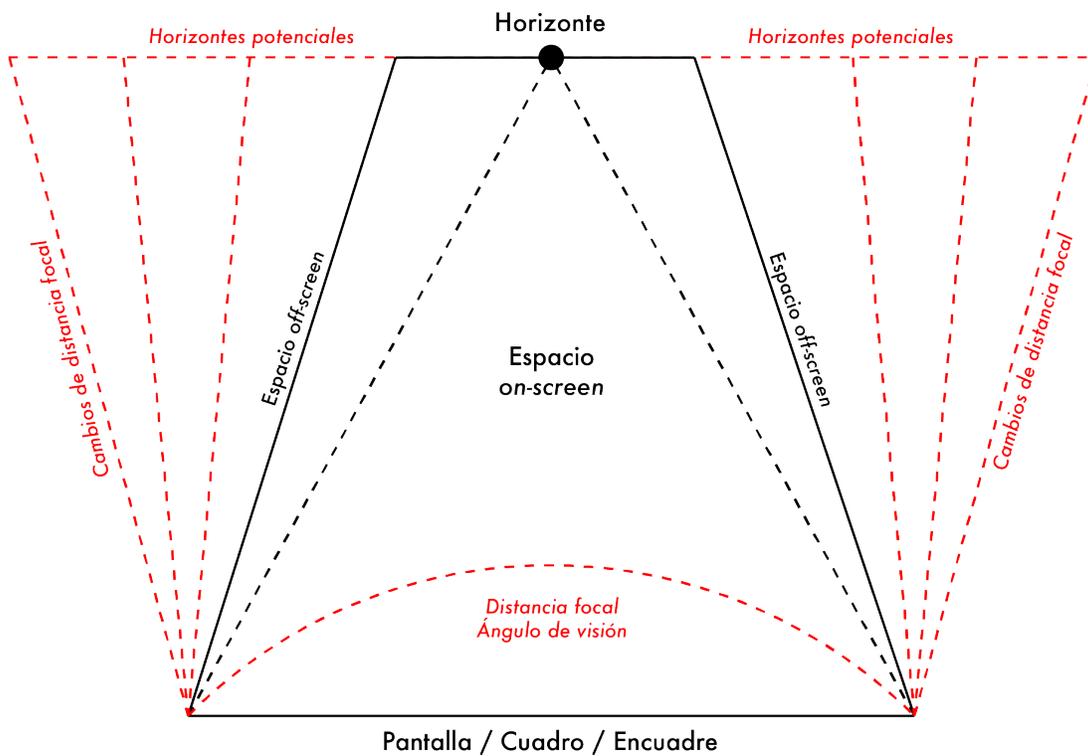


Figura 2. Vista de la pirámide truncada desde un punto vista cenital ideal. Las líneas rojas obedecen a cambios focales supuestos bajo los que la imagen y su horizonte se pueden ver afectados.



Fotograma 49.
Filme *Faraon*.
Plano 63. (0:23:59).



Fotograma 50.
Filme *Faraon*.
Plano 63.
(0:24:03).



Fotograma 51.
Filme *Faraon*.
Plano 63.
(0:24:07).



Fotograma 52.
Filme *Faraon*.
Plano 63.
(0:24:08).



Fotograma 53.
Filme *Faraon*.
Plano 63.
(0:24:09).



Fotograma 54.
Filme *Faraon*.
Plano 63. (0:24:13).



Fotograma 55.
Filme *Faraon*.
Plano 63. (0:24:16).



Fotograma 56.
Filme *Faraon*.
Plano 63. (0:24:19).

La entrada o salida paulatina de elementos dentro del esquema contenedor no sólo genera un espacio fluctuante (una constante entre un espacio que aún no está completamente vacío ni completamente lleno), sino que también fortalece la recreación de un espacio *real* en el que un recorrido puede ser efectuado, experimentado espacialmente. Cuando la cámara se mueve, la frontalidad instaurada por la representación se unge de una tridimensionalidad especial, el filme invita al espectador a acompañar la acción a partir de la ilusión de una generación del espacio en la movilidad: los portones se abren e ingresamos a los distintos salones del palacio. Esta ilusión construye una potencia de participación y una mayor tensión psicológica entre espectador y movimiento en pantalla. Los objetos devienen “actualmente presentes”³⁸, involucrados en el flujo de una temporalidad. “Las cosas están «haciéndose», puesto que nosotros las seguimos en su movilidad misma, según su desarrollo continuo. Caminamos *con ellas* y, por lo tanto, actuamos (o tenemos la sensación de actuar *al mismo tiempo que ellas*)” [Cursivas del autor] (Mitry, 2002b, p. 39). Con la generación de un espacio virtual, cognitivo, y el agenciamiento de una movilidad mediante la cámara como *cuerpo* móvil dentro del escenario, ocurre lo que Schrader denomina una “transgresión del espacio” (*violation of space*) (2014): el espectador es introducido en el desarrollo de los eventos. Es importante resaltar el uso del término transgresión (*violation*) porque enfatiza la aparición de una carnalidad, de los límites orgánicos de un cuerpo. El espacio fílmico entra ahora a negociar diferentes corporalidades: el cuerpo de un actor (el soldado que corre entre las líneas del ejército, el rostro de la sacerdotisa que invade el *punto de vista*, los esclavos que cargan la litera en los hombros); el cuerpo de un espectador (que asume los modos tecnológicos y ópticos de la cámara mediante el seguimiento, y comparte —por momentos— una corporalidad con los personajes del relato); y el espacio de la escena (el espacio de la imagen que contiene los recorridos y las distancias por recorrer en el relato). La mirada del espectador deviene, en ciertas circunstancias, *cuerpo* en la diégesis: ocupa un lugar y recorre su geografía, su mirada se espacializa. El cuerpo del espectador entra a negociar con la territorialidad del acontecimiento y con los múltiples recorridos de un mundo vivo.

³⁸ “En efecto, gracias a la cámara móvil, «actualizamos» el espacio representado, porque el espacio en que nos movemos *efectivamente* no podría ser otra cosa que un espacio *actualmente presente*.” [Cursivas del autor] (Mitry, 2002b, p. 39).



Fotograma 57.
Filme *Faraon*.
Plano 63.
(0:24:22).



Fotograma 58.
Filme *Faraon*.
Plano 64.
(0:24:40).



Fotograma 59.
Filme *Faraon*.
Plano 64.
(0:24:47).



Fotograma 60.
Filme *Faraon*.
Plano 64.
(0:24:59).

Pero la secuencia también insta una implicación en el flujo del filme y en la constitución de su forma específica. El filme fija relaciones de identidad con los sujetos del relato a partir de la inserción de la experiencia inmediata del mismo en unos *cuerpos*. Además de fijar lugares, espacios practicados, puntos de vista, el filme asume identidades corporales. Evidenciaremos estas identidades a partir de las definiciones de Branigan acerca de la subjetividad en un filme (1984). Esta subjetividad puede ser definida a partir de la relación entre el acto de percibir (que en un filme es un acto doble de narración, lo que el relato descubre) y de visionado (lo que la imagen revela), y los sujetos y objetos inscritos en la textualidad del filme, en su “marco diegético” (personajes y su mundo de objetos) (Branigan, 1984, p. 44). Esta relación toma forma en la cámara entendida como el “contacto del espectador con una fluctuación de espacio” (Branigan, 1984, p. 44)³⁹. La cámara es la materialización de un sistema visual y simbólico, y la clasificación que le aplicamos a dicho sistema: la cámara responde a las preguntas que le hacemos al filme en busca de sentido, en busca del origen de la producción del relato. Aquí, Branigan se aleja de las connotaciones generales sobre la cámara como dispositivo tecnológico exclusivamente, convirtiéndola en un dispositivo de análisis textual: un filme postula, en el recorrido del relato, diversos tipos de cámara, cada uno asociado a diferentes fluctuaciones de espacio.

Entendamos esta fluctuación de espacio como la característica plástica y sobretodo discursiva, de asociar la producción espacial de la representación a un *punto de vista*, es decir, a una subjetividad narrativa. Esta subjetividad se revela a partir de las propiedades espaciales que el filme define mediante la ubicación y el movimiento de la cámara. Dentro de las propiedades espaciales de esta ubicación, la cámara asume modalidades plásticas que definen distintos grados de caracterización, es decir, qué tanto la cámara está asociada a la producción espacial de un *sujeto*. A su vez, esta asociación revela distintos niveles de motivación, es decir, qué tanto la cámara responde a una realidad diegética: cámara motivada o no-motivada. Las relaciones que entabla la cámara con la diégesis y la producción narrativa del filme

³⁹ “The general problem is to relate, on the one hand, the act of perceiving (narrating/viewing) to, on the other, the subjects and objects of a text (which in a diegetic frame comprise characters and their world of objects). The term we need to specify this relation is 'camera'. (...) For now, I want to suggest that the camera should be understood as the viewer's *contact* with a fluctuation of space.” (Branigan, 1984, p. 44).



Fotograma 61.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:18:26).



Fotograma 62.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(01:18:27).



Fotograma 63.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:18:28).



Fotograma 64.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:18:29).

pueden responder a distintas preguntas de análisis textual: ¿Establece o no la cámara un espacio escenográfico?, ¿Sigue o anticipa el movimiento, y en este sentido, está subordinada a una acción o posee autonomía narrativa?, ¿Sigue o descubre una mirada, y en este sentido, está o no asociada con la corporalidad de un personaje y una subjetividad?, o ¿Su ubicación y destinación se encuentran por fuera del espacio-tiempo diegético? (Branigan, 1984, p. 44-45). Esta última pregunta respondería a niveles de implicación extradiegética, revelando que la cámara es no-motivada, es decir, que no se inserta en la espacialidad de la representación para, por el contrario, estar en *otro lugar*.

Nos interesa cómo la cámara es capaz de revelar y, sobre todo, de establecer la subjetividad de un personaje a través de su vinculación con la mirada del espectador; cómo la producción espacial de la mirada del espectador está anclada a la producción espacial de un sujeto; cómo dicha producción espacial es la fluctuación perceptual de una *inserción motriz, sensible y significativa* en la construcción espacial del relato filmico. La secuencia de los esclavos cargando la litera empieza con un *punto de vista* y con un gesto móvil de la cámara. Inicialmente asumimos este *punto de vista* como la producción objetiva de la realidad, es decir, el lugar que el filme fija no está vinculado aún al *punto de vista* de un personaje: la cámara aún no asume una corporalidad subjetiva específica. Con el corte, el cambio de plano muestra una fluctuación espacial y se nos revela el rostro de Ramsés XII. Ante la imagen, realizamos una lectura en busca de información: los datos plásticos que el filme ofrece se convierten en datos perceptuales y cognitivos a partir de los cuales construimos hipótesis sobre ese espacio (Bordwell, 1996a, p. 31-35; Branigan, 1984, p. 50-55). Este modo de lectura Branigan lo define como “teoría de lectura de hipótesis” (*reading hypothesis theory*) (1984, p. 50-56). Los datos ofrecidos por el filme nos permiten acoplar cognitivamente el movimiento del plano anterior al siguiente y construir así un flujo narrativo y espaciotemporal homogéneo en el cual poder insertarnos: estamos *montados* sobre la misma litera y avanzamos hacia el mismo lugar (el plano siguiente vendría a confirmar nuestra hipótesis). Ahora, el contacto entre espectador y producción espacial está en constante cambio: la relación que genera la oposición de planos siempre está dispuesta a proponer distintas especulaciones sobre esas fluctuaciones. Así, después de que los esclavos que cargan la litera terminan su viaje y nos hemos asumido como ocupantes de una corporalidad



Fotograma 65.
Filme *Faraon*.
Plano 176. (1:18:37).



Fotograma 66.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:18:40).



Fotograma 67.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:18:44).



Fotograma 68.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:18:50).



Fotograma 69.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:18:59).



Fotograma 70.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:19:06).



Fotograma 71.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:19:09).



Fotograma 72.
Filme *Faraon*.
Plano 176. (1:19:12).



Fotograma 73.
Filme *Faraon*.
Plano 176. (1:19:22).



Fotograma 74.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:19:26).



Fotograma 75.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:19:40).



Fotograma 76.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:19:44).

específica en el plano, aparece Ramsés XII, introduciendo *su cuerpo* por los márgenes del cuadro y situándose en el centro de la imagen. Esto no vendría a negar nuestras pretensiones de propiedad sobre la producción espacial de la secuencia, sino que revelaría un cambio premeditado por el filme en la dosificación de la narración y, especialmente, en la autoridad que posee para, en determinados momentos, subjetivar el relato. Pero entonces ¿Qué es subjetividad en un filme?

La mirada es borrosa. Un instrumento de percusión mantiene un ritmo homogéneo, acompañado de castañuelas. La cámara zigzaguea realizando movimientos bruscos de izquierda a derecha. Las formas se ensanchan hasta ser barridos, manchas de color. Una mujer sobre el suelo le sonríe al hombre que, encima de ella, acerca su rostro para besarla. La cámara recorre su figura por un momento y de un tirón eleva la mirada, recorriendo el espacio con torpeza y jalonando la visión. De repente, mientras descubre el espacio, se detiene en el rostro de una mujer morena que nos mira. Unas risas y la cámara continúa su largo paneo, deteniéndose en otra mujer, de mayor alcurnia tal vez por las joyas que ostenta, y que nos mira con mayor insistencia durante el transcurso de varios parpadeos, ignorando al hombre que, asomado detrás de su hombro, la corteja. Más risas. La cámara continúa sus movimientos serpenteantes, fijando su atención sobre un mundo siempre cambiante, dificultando la identificación espacial del lugar. Aparece un hombre dejando caer vino sobre su boca y rostro. Y más risas. La mirada emula un movimiento pendular, yendo y viniendo, a veces enfocando objetos sin importancia, otras veces, descubriendo miradas femeninas que posan sus ojos sobre nosotros, ya sin pena. Unos pies se mueven al ritmo de la música y la cámara evalúa su cuerpo, recorriéndolo. La mujer nos mira a intervalos, volteando su cuerpo y perdiéndonos de vista. Se acerca y en el momento de mayor cercanía, la mirada retoma sus movimientos abruptos. Las parejas se lanzan al suelo y parecemos movernos a través del espacio, recorriendo la sala. La visión se levanta y enfrentamos el muro desenfocado, meciéndonos al ritmo de nuestro propio tambaleo. De repente, una mano que no es nuestra entra en cámara y se apoya sobre la piedra. La imagen cambia y estamos frente a la sombra de un hombre que se yergue, de sus pupilas centellean dos puntos de luz, dos brillos. El hombre voltea el rostro como por un impulso inconsciente, tambaleándose, y posa su mano sobre una de las columnas de la sala para mantener el equilibrio; una luz leve



Fotograma 77.
Filme *Faraon*.
Plano 177. (1:19:46).



Fotograma 78.
Filme *Faraon*.
Plano 177. (1:19:47).



Fotograma 79.
Filme *Faraon*.
Plano 177. (1:19:48).

rebota sobre su rostro. Es Ramsés XIII. Por su mirada perdida y sus movimientos lentos intuimos que está ebrio.

Hagamos una distinción. Hemos visto que el filme instaura un *punto de vista* siempre que proyecta un espacio sobre la pantalla (ofrece *un lugar desde el que miro el horizonte*) y que esta mirada objetiva es potencialmente nuestra (la podemos reclamar del filme). Con el corte, es posible identificar dicha producción espacial como el *punto de vista* de un personaje inserto en la narración. Llamemos a esta modalidad del punto de vista *punto de vista corporalizado* en la medida en que es un punto de vista que ocupa un *cuerpo*: vemos a través de los ojos de alguien. Y cuando la cámara asume dicho punto de vista, está realizando un proceso de enmarcación de la narración: organiza los elementos del relato y nos ofrece una ubicación privilegiada en el acontecimiento. En este proceso de enmarcación, el filme nos invita a asumir la producción del espacio de un personaje como propia. Entramos entonces a negociar la ilusión de agenciamiento del espacio, en donde “el relato es recibido por nosotros *como si* estuviéramos en la situación de un personaje”⁴⁰ [Cursivas del autor] (Branigan, 1984, p. 64). Todos los sujetos del relato siempre estarían en función de convertirse en habitáculos de la mirada del espectador, en ser *cuerpos de vivencia*. A la dimensión demostrativa de la imagen, se le suma un nuevo potencial psicológico, acentuado por determinadas transformaciones plásticas del espacio. Dichas transformaciones implican modulaciones gramaticales pronunciadas: al formular especulaciones acerca del origen de la producción espacial, estamos interrogando al filme acerca de *quién mira y a quién se mira* en determinado momento⁴¹.

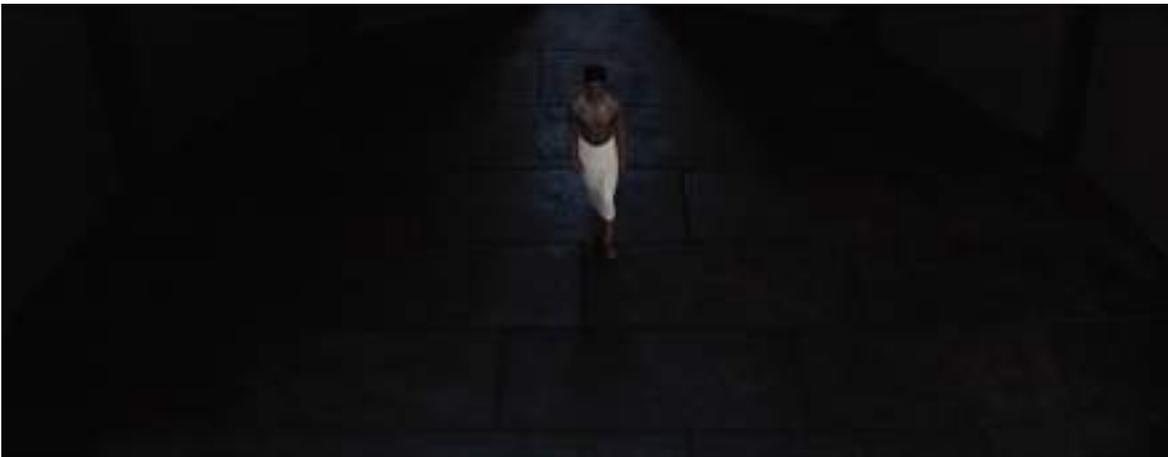
Y si la mirada está potencialmente destinada a asumir el *cuerpo* de un sujeto en el relato como su *producción de espacio*, también está potencialmente destinada a dejarlo y a asumir otros niveles de implicación gramatical. Y estas modulaciones no son errores de lectura. La fluctuación espacial de un filme, y con ella su grado de subjetivación, está anclada a su misma

⁴⁰ “Subjectivity, then, may be conceived as a specific instance or level of narration where the telling is *attributed* to a character in the narrative and received by us *as if* we were in the situation of a character” [Cursivas del autor] (Branigan, 1984, p. 64).

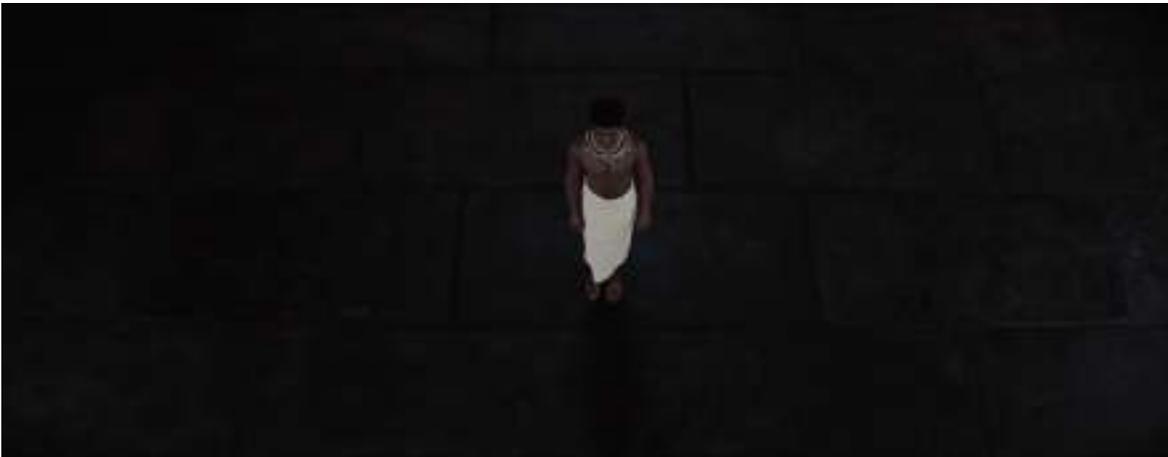
⁴¹ “Subjectivity in film depends on linking the framing of space at a given moment to a *character* as origin.” [Cursivas del autor] (Branigan, 1984, p. 73).



Fotograma 80.
Filme *Faraon*.
Plano 135. (1:01:01).



Fotograma 81.
Filme *Faraon*.
Plano 135.
(1:01:08).



Fotograma 82.
Filme *Faraon*.
Plano 135. (1:01:16).



Fotograma 83.
Filme *Faraon*.
Plano 135. (1:01:25).

forma filmica, es decir, a su *desplegarse en el tiempo y el espacio*. Para Branigan la teoría de lectura de hipótesis es un proceso de lectura en el que “yo nombro, yo des-nombro, yo vuelvo a nombrar” (1984, p. 52), lo que sería para nosotros *yo identifico una producción espacial, yo des-identifico una producción espacial, yo vuelvo a identificar una nueva producción espacial*. La relación entre personaje, cámara, objeto y espectador modula a partir de la relación y cambio del espacio a través del tiempo (cambios de ubicación de la cámara mediante el corte o su movilidad⁴²). En estas relaciones, que son relaciones de oposición, no sólo atestiguamos la aparición de *cuerpos* (personas gramaticales) como puntos de referencia dentro de la narración, también entramos a participar del acontecimiento. La imagen cinematográfica se hincha con una presencia específica, y esta presencia puede tener altos grados de implicación perceptual, como es el caso de la mirada embriagada de Ramsés XIII. Este tipo de puntos de vista son definidos por Branigan como “plano de percepción” (*perception shot*): al plano óptico de un *punto de vista* se le ha agregado un significante de “condición mental”, es decir, la cámara no sólo asume el cuerpo de un personaje, también asume sus procesos mentales (embriaguez, mareo, intoxicación por efecto de las drogas, lesiones físicas o estados hipnóticos)⁴³ (Branigan, 1984, p. 80). Si hemos visto que la forma filmica ofrece un espacio densificado por los recorridos de unos personajes, de una cámara, de un *cuerpo*, ahora podemos observar los modos bajo los cuales este espacio asume una subjetividad, configurando unos cuerpos como *cuerpos de vivencia*. Ahora, esta posibilidad depende de su nivel de *legibilidad*, de que la configuración sea comprensible.

⁴² Branigan identifica otros procesos de cambio que decidimos obviar porque no cumplen con nuestros intereses para la presente investigación. Ver Branigan, 1984, p. 52-53.

⁴³ Branigan distingue distintos niveles de *subjetivación* por parte del filme a partir de su producción de espacio: plano de *punto de vista*, plano de *percepción*, plano de *proyección*, plano de *reflección*. Cada uno de estos tipos de *subjetividad* asumen condiciones mentales o temporales distintas y tendrían también variaciones o *desviaciones*, como él las define, dependiendo de si la ubicación espacial de la cámara en el espacio escénico obedece a la posición del personaje o si revela desfases con respecto a él (1984, p. 98).



Fotograma 84.
Filme *Faraon*.
Plano 136.
(1:01:27).



Fotograma 85.
Filme *Faraon*.
Plano 136.
(1:01:30).



Fotograma 86.
Filme *Faraon*.
Plano 137. (1:01:35).



Fotograma 87.
Filme *Faraon*.
Plano 138.
(1:01:43).

1.5. Del corte al ritmo fílmico: legibilidad

1.5.1. Corte: espacio-tiempo homogéneo

Una sombra se proyecta sobre la baldosa reflectante de un templo desde la parte superior del cuadro hacia sus periferias, ocultas en sombra. La sombra se hace más grande y vemos la figura de Ramsés XIII entrar en el recinto, su shenti destaca. A medida que se acerca, el contacto de sus pies con la baldosa produce una reverberación característica que golpea contra la arquitectura del lugar, como el recinto fuera inmenso. La cámara, elevada, como colgando del techo, sigue su trayecto parsimonioso hasta que Ramsés se detiene en medio del salón, la cabeza cubriendo todo su cuerpo gracias a la angulación extrema de un punto de vista no motivado. Ramsés, y la voz femenina rebota también. [Corte]. Inmediatamente la imagen cambia y vemos la espalda desnuda de Ramsés y su nuca. Ramsés y la voz suena como un susurro al oído, perdiéndose en los recovecos del lugar. Ramsés da media vuelta, mirando por fuera de cuadro como siguiendo la estela del eco hasta fijar los ojos por encima de nuestros hombros. [Corte]. La imagen revela un fondo sin fin, un umbral a oscuras, oteando el espacio de izquierda a derecha [Corte]. Ahora estamos frente a él. Una llama vibra al fondo, desenfocada. La luz se extiende sobre una cara de su figura dejando su otra mitad en sombras, mezclando el resto de su cuerpo con la negrura absoluta. Ramsés, y voltea nuevamente, cómo si la voz naciera a sus espaldas. En el movimiento rotativo de su cuerpo, descubre la figura atenta de un hombre vestido como él que lo observa desde la otra orilla del recinto. Cuando el último eco se desvanece, la imagen es dominada por una estasis inusual. Ramsés da un paso adelante y, con él, la figura extraña. Las dos pisadas resuenan al unísono. Se detiene. [Corte]. El rostro de Ramsés revela incredulidad, e inmediatamente posa sus manos sobre su pecho, asegurándose que es él quien mira, que su cuerpo es suyo. Levanta la mirada, y la incredulidad pasa a ser sospecha. [Corte]. El otro hombre, cuyas facciones permanecen en la sombra, tiene sus manos en la misma posición como si emulara su movimiento anterior. Da un paso adelante y nosotros con él. Nos acercamos. El hombre sale del golpe de luz y entra en una sombra más homogénea, difuminada por los rebotes de la luz sobre la baldosa. Sus facciones adquieren volumen, siendo aún demasiado oscuras para ser identificables. Nos acercamos. La figura del hombre se ensancha sobre la pantalla y la luz lateral lo acaricia. Es el rostro de Ramsés XIII que nos mira con una leve sonrisa,



Fotograma 88.
Filme *Faraon*.
Plano 138.
(1:01:44).



Fotograma 89.
Filme *Faraon*.
Plano 138.
(1:01:48).



Fotograma 90.
Filme *Faraon*.
Plano 139.
(1:02:05).



Fotograma 91.
Filme *Faraon*.
Plano 140.
(1:02:09).

pero es otro Ramsés. Se detiene y nosotros con él. Mantiene fija su mirada: el blanco de sus ojos reluce, definiendo los contornos de sus pupilas en la oscuridad. Da un paso adelante. Su rostro ocupa casi la mitad del alto de la imagen. [Corte]. Ramsés XIII nos mira, es el Ramsés de siempre, pero nosotros somos otro. Con incredulidad, nos extiende su mano como queriéndonos tocar. Las puntas de sus dedos brillan, como humectadas por alguna sustancia aceitosa; el maquillaje con el que buscaron emular el color de una tez labrada por el sol.

La inclinación del cine por aplacar la discontinuidad espacial mediante el corte asegura la continuidad de la narración y la posibilidad de que ésta se perciba como un *continuum* espaciotemporal homogéneo, sin baches ni fracturas. La *homogeneidad* del flujo espaciotemporal que el filme despliega depende de la creación de una *legibilidad* perceptual, *legibilidad* que permite la lectura del filme y su configuración de *cuerpos*, de *espacios* y el ofrecimiento de su experiencia⁴⁴. La secuencia anterior exige unas condiciones perceptuales particulares, exige unas asociaciones y unas sustituciones; primero exige asociar unas miradas a unos *cuerpos*, unos volúmenes espaciales y unos recorridos a unos *espacios*, para luego sustituirlos o duplicarlos. La interacción entre Ramsés XIII y su doble, el griego Lykon, señala estas condiciones específicamente: el filme nos pide entender la condición de doble a partir de la duplicación de cuerpos (Jerzy Zelnik interpreta a los dos personajes) y a partir de las manipulaciones plásticas que la cámara y el corte permiten. Es necesario *sabernos* en un espacio para luego desdoblarnos en él, y la comprensión de este pivoteo constante entre *puntos de vista*, con *corporalidades* y posibilidades vivenciales distintas (porque el filme, en términos narrativos, sufre en este momento una bifurcación particular), dependen de esta *legibilidad*, dependen de asumir la ilusión como verdadera y entender los pivoteos como parte de una misma ligazón de espacios.

Cortar el bloque de espacio-tiempo de repente permite desarrollar una causalidad, decíamos. Y es importante ahora entender esta causalidad como una corriente homogénea de espacio-tiempo. La *legibilidad* sería el proceso mediante el cual el filme permite comprender dicha corriente como una “corriente de sentido” donde el campo de construcción semántica

⁴⁴ En el siguiente capítulo veremos que esta *legibilidad* también se presenta al nivel del enunciado cinematográfico como *legibilidad gramatical*.



Fotograma 92.
Filme *Faraon*.
Plano 140.
(1:02:13).



Fotograma 93.
Filme *Faraon*.
Plano 140.
(1:02:29).



Fotograma 94.
Filme *Faraon*.
Plano 141.
(1:02:32).



Fotograma 95.
Filme *Faraon*.
Plano 141.
(1:02:38).

principal es el corte. Mitry (2002a) es muy incisivo al recoger ciertos alumbramientos de la teoría filmica temprana que designó como piedra angular de la práctica del montaje lo que inicialmente se denominó “interpretación inevitable”:

El montaje es una asociación de ideas traducidas visualmente: le confiere a las tomas unitarias su sentido final porque el espectador presupone que en la secuencia de imágenes que se sucede ante sus ojos existe una predeterminación y una interpretación intencional. Esta conciencia, esta certeza de que está viendo la ejecución de un plan y de un propósito creativo y no un grupo de imágenes arrojadas y agrupadas de forma fortuita, es un prerrequisito psicológico del visionado de un filme y siempre esperamos, suponemos y buscamos sentido en cada filme que vemos. [Cursivas nuestras] (Balazs, 2011, p. 119)⁴⁵

Y esta condición por buscar y encontrar sentido en las imágenes es posible encauzarla, hacer de ella un ejercicio sintáctico en el ordenamiento riguroso de las imágenes. Balazs denominó a este cauce “lógica de implicación” (Metz, 2002, p. 73): flujo inherente a la forma filmica que arrastra consigo una carga semántica progresiva y acumulativa que atraviesa las imágenes. Ante la imposibilidad de detener ese flujo, el significado que una imagen precedente carga alimenta la siguiente, y esta a su vez inyecta un sentido (ya elaborado con anterioridad) a la imagen futura. Mitry llamaría a esta implicación “significación filmica”, el engranaje fundamental que permite que el cine deje su estatuto representacional y pivotee al ámbito del lenguaje. Así, las imágenes adquieren un sentido y significan en la medida en que se relacionan y reaccionan unas con otras, en la medida en que rompen su aislamiento y se vinculan, implicándose en la totalidad del filme (2002a, p. 132-141). De aquí deriva que esta significación sea contingente, ya que depende de la organización de las imágenes, de la relación de una imagen con sus coetáneas. En esta relación, la significación filmica es garante de una ficción, es decir, asegura su contenido como expresión semántica. En la sucesión de

⁴⁵ Original del inglés: “Montage is the association of ideas rendered visual; it gives the single shots their ultimate meaning, if for no other reason, because the spectator presupposes that in the sequence of pictures that passes before his eyes there is an intentional predetermination and interpretation. This consciousness, this confidence that we are seeing the work of a creative intention and purpose, not a number of pictures thrown and stuck together by chance, is a psychological precondition of film-watching and we always expect, presuppose and search for meaning in every film we see.” (Balazs, 2011, p. 119).

las imágenes, el corte es el hilo que ata la urdimbre de la diégesis y que permite que una narración sea estable en la larga duración.

En esta urdimbre, el filme ofrece un *continuum* espaciotemporal, agrupando cada corte, cada bloque de espacio-tiempo, en una unidad comprensible semánticamente. El corte, como herramienta plástica, es no sólo es posibilitante de una estructura, de una tematización característica, lo es también de un relato. Cuando los cortes se organizan, la estructura de la forma filmica (que deviene de las oposiciones entre encuadres, oposiciones de fuerzas) asegura las posibilidades vivenciales y experienciales del material a partir de la *homogeneización* de discontinuidades, esto es, que las fluctuaciones de espacio, que las variaciones en angulación y tamaño de los objetos, que los cambios de *puntos de vista* sean entendidos como parte de una unidad mayor, de un espacio-tiempo homogéneo. Aplacar la discontinuidad espacial a partir del uso del montaje garantiza una unidad espaciotemporal homogénea y un potencial expresivo (Mitry, 1990, p. 82-84). *Homogeneidad* como “construcción de inteligibilidad”⁴⁶ y congruencia en una narración (establecimiento de un flujo espaciotemporal); *homogeneidad* como continuidad experiencial, es decir, que haya transparencia sobre quién vivencia el acontecimiento en determinado momento y en qué espacio se sitúa. En la movilidad de los cuadros, en la posibilidad de malear la forma del acontecimiento y definir las condiciones de su espacio-tiempo, se genera una noción de continuidad. A esta continuidad Burch la denominó “punto cero de estilo cinematográfico” (*zero point of cinematic style*) (1981, p. 20): inclinación estilística que busca que un filme asegure una transparencia en la recepción de su experiencia y que las transformaciones espaciales siempre sean, en la medida de lo posible, imperceptibles⁴⁷. En esta continuidad, el filme es capaz de saltar de un punto de vista a otro, de una proyección espacial a otra, del campo al contracampo (**fotogramas 93 y 94**) sin resentir la mirada del espectador y su implicación espacial. Las modulaciones plásticas y los cambios de *punto de vista* se muestran

⁴⁶ Ver “Problemas de denotación en el filme de ficción” en *Ensayos sobre la significación en el cine: 1964-1968* donde Metz define el montaje “como construcción de una inteligibilidad por medio de «acercamientos» diversos (...), porque el filme es de todos modos discurso” (2002, p. 157); donde los «acercamientos» diversos son los diferentes planos (mejor definidos como «segmentos mínimos»; morfemas de sentido completo) y la construcción de una inteligibilidad, la inclinación del cine por crear enunciados complejos comunicables, es decir, discurso.

⁴⁷ Más adelante se verá como el sonido cumple una función esencial en el establecimiento de esta continuidad y homogeneidad.

coherentes: comprendemos la relación entre Ramsés y Lykon, sabemos quién es quién y el espacio respectivo que los identifica y los separa.

La *homogeneidad* se muestra como el tejido que sustenta la experiencia estética que el filme ofrece. Y este tejido también es expresivo. Si el corte limita el espacio y la duración arbitrariamente construyendo *espacios* y *cuerpos*, lo hace orientando la semejanza, generando una cadencia. Esta cadencia es una intensidad, una medida cualitativa, pues genera una duración —como medida de tiempo— por fuera de la medida cronométrica; genera una lógica de implicación temporal, es la *cualidad durativa* del acontecimiento. El corte segmenta la narración en intervalos (planos), y el intervalo (plano) —como garante de temporalidad— es generador de sucesión: la secuencia conjuga movimientos de cámara y cortes (bloques de espacio-tiempo) en una continuidad legible que permite entender los cortes de la secuencia como las juntas, los reverses de un mismo despliegue. Estos intervalos también pueden organizarse en jerarquías mayores (escenas, secuencias o bloques narrativos de mayor envergadura para los cuales no tenemos nomenclatura precisa⁴⁸) y dependen de una inherencia propia difícil de percibir pero que compromete al *estímulo durativo* completo. Difícil de percibir porque, al desprenderse de la noción cronométrica, su medida depende de la intensidad del estímulo (narrativo, psicológico, temporal) y de la relación entre unos parámetros y otros. La organización de estas sucesiones crea un devenir dinámico, dialéctico, y este no es otro que el ritmo fílmico.

1.5.2. Ritmo fílmico: *espacio de la narración, tiempo y experiencia de la duración*

Jean Mitry definió el ritmo fílmico como la organización de duraciones dentro de un filme (2002a, p. 318), en donde la organización de dichas duraciones compondría la forma abstracta, el parámetro formal, de su forma fílmica. Pero es necesario entender que el término *duración* no apela a una medida métrica (segundos, minutos, horas) sino a una noción cualitativa del plano y su relación con los planos precedentes y siguientes; la duración como uno de los sentidos que produce el montaje. Mitry entendió, así, que en el cine “las imágenes

⁴⁸ El término de *acto*, herencia del teatro, es usado en muchos manuales de guión para segmentaciones de gran envergadura. Un *acto* estaría integrado por un determinado número de secuencias y escenas.

significan menos por lo que muestran —cualesquiera que sea el valor y la significación dramática de las cosas representadas— que por su organización, su ordenamiento; y menos por este ordenamiento mismo que por las relaciones de duración de los planos entre sí” (2002a, p. 328). La imagen no es un ámbito exclusivamente espacial, tiene una profundidad temporal, y es la conjunción de ambos elementos lo que permite una unidad de espacio-tiempo. “El mundo físico, entrelazado con la acción humana, adquiere una presencia vitalista en medio de las convenciones narrativas del espacio fílmico”: la narración, al robustecerse con la unidad durativa que el montaje permite (unidad espaciotemporal efectiva), ofrece un campo de inserción de mayor estabilidad como “espacio de la narración” (Pérez La Rotta, 2003, p. 77). Y la construcción de este espacio de la narración, que depende de la existencia de un espacio-tiempo homogéneo, permite una mayor *legibilidad* del filme. Mitry señala que la forma fílmica de este devenir dinámico que es el ritmo (la forma del fluir del tiempo) es más cognoscible que perceptible (2002b, p. 199), es decir, un plano no dura lo que su medida métrica informa. Si bien es cierto que hay una duración de proyección, también hay una duración que emana de las cosas, una duración del objeto (Bazin, 2005a, p. 97)⁴⁹ que sobrepasa su impresión cronométrica en la pantalla. Al depender de la intensidad del momento, de una duración sensible, este aspecto de la duración sólo es medible subjetivamente: frente a nosotros existe una representación del acontecimiento que dura, impresión de una realidad vivida (arbitrariamente organizada), cuya experiencia emanada sólo se hace tangible una vez nos relacionamos con ella, una vez actuamos sobre ella (Mitry, 2002b, p. 313-39).

El carácter evanescente del tiempo de la imagen, que no tiene una realidad objetiva y no puede ser expresada en términos de espacio como otras herramientas plásticas, sólo toma forma en este momento de diálogo. La actividad de nuestros sentidos atrapada en un momento de atención, constitutiva de la actividad de la conciencia y engendradora de nuestra duración en el mundo, es recibida por el tiempo del acontecimiento que se despliega y expresa en la imagen. A esa *apertura* le conferimos un valor cualitativo. Toda *apertura* es distinta al ser intrasubjetiva, ya que el valor cualitativo agregado diferiría en cada

⁴⁹ El cine “es objetividad en el tiempo”, en donde la imagen de las cosas es la imagen de su duración (Bazin, 2005a, p. 14-5).

experiencia. Cada filme tiene su propio timbre⁵⁰, por así decirlo, y cada espectador se relaciona con este timbre de formas variadas y distintas. “¿Cómo se hace sentir el tiempo en el plano? (...); cuando nos percatamos, conscientemente, que aquello que vemos en un encuadre no se limita a su representación visual, mas es el indicio de algo que se extiende por fuera del encuadre y hacia el infinito” (Tarkovsky, 1987, p. 117)⁵¹. Si anteriormente hablábamos de una cierta estereofonía espacial, de una *apertura* de los límites del cuadro, esta apertura también es conferida por la cualidad del tiempo vivido que la imagen ofrece: “Así como la vida, en constante movimiento y cambio, permite que todos interpreten y perciban cada momento independiente a su manera, así también un filme de verdad, (...), vive en el tiempo si el tiempo vive en él; este proceso bidireccional es un factor determinante del cine” (Tarkovsky, 1987, p. 118)⁵². Cada plano ofrece una cualidad temporal distinta porque registra el acontecimiento de forma diferente: como la vida, la forma fílmica cambia y modula, se ensancha o se encoge, y es función innata (lógica de implicación) del espectador organizar este despliegue de estímulos, de datos sensoriales, en una forma cognoscible (Schrader, 2018, p. 17). A este proceso de organización Mitry lo llama la “experiencia de la duración”: las relaciones de intensidad de los intervalos entre las estimulaciones sucesivas y el orden de estas sucesiones (2002b, p. 317). Para él, esta experiencia sólo es posible cuando existe una representación objetiva del tiempo. Para nosotros, en la vida cotidiana, dicha representación hace parte de nuestro existir, de la comunicación perceptual y cognitiva que entablamos con el mundo. En el caso del cine el asunto se resuelve a partir de la impresión de realidad que emana del dispositivo. Ante la pregunta ¿Por qué la impresión de realidad es tan intensa en un filme? Metz respondía: por la capacidad del cine de representar el movimiento (2002, p. 34). Pero esta representación, que confiere realidad al acontecimiento, espacialidad a la geografía y corporalidad a los objetos, no es sólo el registro y la reproducción del movimiento, es su mismo funcionamiento técnico: “en el cine, la impresión

⁵⁰ Entraría la discusión de qué filmes son objetos artísticos y qué otros son mercancías. El timbre puede ser fetichizado, volverse una herramienta de masificación mercantil (Adorno, 2009, p. 15-50).

⁵¹ Original del inglés: ““How does time make itself felt in a shot? (...); when you realize, quite consciously, that what you see in the frame is not limited to its visual depiction, but is a pointer to something stretching out beyond the frame and to infinity” (Tarkovsky, 1987, p. 117)

⁵² Original del inglés: “Just as life, constantly moving and changing, allows everyone to interpret and feel each separate moment in his own way, so too a real picture, (...), lives within time if time lives within it; this two-way process is a determining factor of cinema” (Tarkovsky, 1987, p. 118)

de realidad es también la realidad de la impresión, la presencia real del movimiento” (Metz, 2002, p. 37). Y esta presencia deja una impresión indeleble de actualidad⁵³ en el espectador.

Lo que transcurre son los *contenidos*, entendiendo por tales los hechos, los actos, los sentimientos. Un acto sucede a otro acto, un pensamiento sucede a otro pensamiento, un estado sucede a otro estado. Ahora bien, es esta sucesión lo que *conforma* el tiempo. La evolución de las cosas no se hace *en* el tiempo; *es* el tiempo mismo, su expresión, su evidencia. [Cursivas del autor] (Mitry, 2002b, p. 318)

El tiempo es, pues, expresión del cine. La sucesión de contenidos permite una experiencia de la duración cuando su despliegue es referido a nuestra propia subjetividad, vinculándose en ocasiones a un cuerpo en su progresión (un sujeto vivenciando un acontecimiento). El ritmo unifica una experiencia de la duración a partir de las duraciones cualitativas de planos individuales: crea un tejido, un sustrato sobre el que se asientan otros componentes de la forma fílmica. Con la unificación de experiencias durativas, el filme adquiere una forma estable, una estructura, configura una unidad de espacio-tiempo homogénea. En esta unidad, surge el espacio de la narración, un espacio en donde el acontecimiento se desenvuelve ante nosotros de forma cognoscible. El tiempo y el espacio en un filme están estrechamente vinculados. Pero si el funcionamiento del tiempo real es similar al funcionamiento del cine como dispositivo, no es a partir de la sucesión de imágenes (el montaje) que el filme confiere cualidades vivenciales y una experiencia de la duración concreta. La búsqueda por evidenciar estas posibilidades nos permite apreciar una cualidad de la forma fílmica en general, y de *Faraon* en particular: la de utilizar el componente sonoro del filme para caracterizar una temporalidad y otorgarle a sus espacios *cualidades volumétricas*.

Para que el espacio de la narración (el despliegue narrativo del acontecimiento con sus personajes y tiempos) pase a adquirir una *habitabilidad* como *espacio habitable*, el que el despliegue narrativo permita nuestra implicación perceptual y psicológica en el acontecimiento, es necesario que dicho espacio no sólo ofrezca una experiencia de la duración sino una temporalidad y espacialidad características. La secuencia del doble

⁵³ Sobre la actualización ver Mitry: “la *actualización* en el campo de la acción cinematográfica sustituye a la *presentificación*” (2002b, p. 39).



Fotograma 96.
Filme *Faraon*.
Plano 322.
(2:17:37).



Fotograma 97.
Filme *Faraon*.
Plano 322.
(2:17:53).



Fotograma 98.
Filme *Faraon*.
Plano 323.
(2:17:57).



Fotograma 99.
Filme *Faraon*.
Plano 323.
(2:18:00).

demostraría dos puntos. Primero, demuestra su *legibilidad* a partir del pivoteo constante entre *cuerpos y puntos de vista* sin arriesgar la lectura del espectador y su comprensión como espacio de la narración. Segundo, demuestra su capacidad para hilvanar la discontinuidad en una unidad de espacio-tiempo homogénea, en una corriente de sentido comprensible gracias al corte y al ritmo. Veamos ahora como aseguraría también la *habitabilidad* del espacio a partir de la temporalización del sonido, confiriéndole un volumen particular a la imagen.

1.6. Sonido: temporalización y cualidad volumétrica

Con los brazos abiertos e implorante, Herhor. Con la corona Shuty sobre la cabeza, alza el rostro hacia los Cielos. Abajo, brochazos ocres y blancos, puntos negros, un mar de gente lo observa expectante. Se escucha el viento golpear contra su túnica y una que otra voz resalta del conjunto. Aparto mi rostro de este pueblo maldito, retumba una voz gruesa, sobrenatural, que parece emanar de los bordes del cuadro, anunciando el eclipse inevitable; y la gente se arrodilla postrándose sobre el suelo; y desde el borde izquierdo, una nube densa de polvo empieza a cubrir la imagen como agenciada por el soplo de una entidad cósmica; y que la oscuridad caiga sobre la tierra, y el viento sopla, único elemento de la banda sonora. La figura de Herhor, aún con los brazos abiertos y dirigidos al cielo como indicando las vértices del cuadro, destaca contra el lienzo celeste; y el viento aún sopla; de repente la luz empieza a moverse como por efecto de la rotación de la tierra o la translación del Sol; y la imagen cambia de matices y saturación, desaparece el azul del cielo, y los tonos piel de Herhor cambian a un color caoba tostado, su túnica se oscurece en las sombras y el cielo ahora es gris, y el viento aún sopla. El pueblo se dispersa, diseminado por la capa de polvo que recorre la imagen por pulsaciones, y el viento aún sopla. La imagen recorre vertiginosamente las filas apretadas que ahora se estremecen y gritan ante la manifestación de un poder superior; y el caos y barullo resuenan en la imagen mezclándose con el viento, que aún sopla. Una nueva panorámica de la gente que huye y se lanza al suelo, cubriendo su cabeza en busca de protección; el barullo continúa y el viento aún sopla. La imagen focaliza su atención sobre pequeñas aglomeraciones, figuras que no son identificables por las sombras que las cubren, que se arremolinan sobre la imagen; algunas de ellas, soldados,



Fotograma 100.
Filme *Faraon*.
Plano 323.
(2:18:04).



Fotograma 101.
Filme *Faraon*.
Plano 324.
(2:18:06).



Fotograma 102.
Filme *Faraon*.
Plano 325.
(2:18:12).



Fotograma 103.
Filme *Faraon*.
Plano 326.
(2:18:15).

se cubren con los escudos, temiendo al Sol; y el barullo continúa y el viento aún sopla. La cámara enfoca ahora a un hombre acurrucado en el suelo; sobre su espalda desnuda transitan las sombras de otras figuras que corren espantadas; la cámara agranda su imagen mientras el hombre voltea el rostro hacia el cielo; el barullo continúa y el viento aún sopla. La cámara enfoca ahora a otro hombre que se lanza al suelo y empieza a escarbar desesperado; la gente salta encima de él como manchas que cubren la imagen; el barullo continúa y el viento aún sopla. La cámara recorre el movimiento de unos hombres que zigzaguean, buscando refugio, lanzándose al suelo; el barullo continúa y el viento aún sopla. Un hombre, con su espalda al sol, con surcos de sudor sobre su frente, levanta el rostro y mira al cielo, la cámara focaliza su rostro, aumentando la distancia focal de su óptica vertiginosamente; con la geografía de un rostro esculpido por la edad, el barullo se silencia y sólo queda la suave brisa, como si la gente hubiera desaparecido, como si el mundo se desmoronara.

La temporalización es definida por Chion (1993) como la posibilidad del sonido de conducir la imagen “a una temporalidad que él mismo introduce de principio a fin” (p. 24). Esta temporalización siempre es una ambientación espacial que une los planos, aprieta los hilos de las juntas, soporta con más fuerza su continuidad. En la secuencia de Ramsés y el doble Lykon, son las pisadas y su eco particular; en la secuencia del eclipse de sol, son el soplar del viento y el grito de los egipcios que funcionan como un colchón, soportando los cortes sin crear *hendiduras* en el tejido *lineal* de la ficción. El barullo está siempre presente — independientemente de las fluctuaciones de espacio—, es homogéneo. “Linealización temporal de los planos”, según Chion, en donde “el sonido síncrono impone una idea de sucesión” (1993, p. 24).

Chion define la síncreisis (sonido síncrono) como el encuentro y coincidencia entre el fenómeno sonoro y el fenómeno visual (1993, p. 67), encuentro que no siempre obedece a la lógica del material, de la fuente sonora, pero que impone una sensación de continuidad, de progresión y de sincronización entre los elementos plásticos de la imagen y los elementos sonoros, siempre invisibles. En la secuencia del eclipse, es el barullo el que ata los diferentes *puntos de vista* dentro de una única unidad espaciotemporal, aún cuando no vemos las fuentes



Fotograma 104.
Filme *Faraon*.
Plano 327.
(2:18:20).



Fotograma 105.
Filme *Faraon*.
Plano 328.
(2:18:27).



Fotograma 106.
Filme *Faraon*.
Plano 329.
(2:18:33).



Fotograma 107.
Filme *Faraon*.
Plano 330.
(2:18:37).

específicas de cada uno de los gritos. El barullo es reemplazado en medio de la secuencia por el soplar del viento, cambio expresivo en la plasticidad del sonido por que el barullo es objeto de una subordinación, es ocultado por una focalización sonora: a pesar de no escucharlo, intuimos que permanece. Este gesto revela la variedad de modos con que el sonido, como herramienta plástica, puede interactuar con el material: parámetros que definen una relación plástica en la estructura fílmica entre lo que puede ser oído y lo que no. Si anteriormente utilizábamos el modelo de encuadre postulado por Burch para evidenciar las tensiones constantes entre el espacio *on-screen* y el espacio *off-screen*, podríamos utilizarlo ahora para comprender los modos en que el filme dispone de un encuadre sonoro: enuncia y puntúa el universo sonoro del mundo representado. En este sentido, el sonido puede unirse de responsabilidades enunciativas: “el sonido síncrono trajo, (...), no el principio de la puntuación en sí mismo, sino un medio más discreto y subrepticio de introducirlo en la escena sin recargar el trabajo de los actores o el *découpage*⁵⁴” (Chion 1993, p. 52). Y es así como el cambio de colchón sonoro entre el barullo y el sonido del viento no infringe una ruptura en el *continuum* espaciotemporal de la escena, por el contrario, nos involucra en un cambio expresivo que es dramático: estamos *vivenciando* el acontecimiento desde una condición sonora particular, desde una focalización de los elementos sonoros. Podemos asumir esta focalización como el proceso bajo el cual un personaje en el espacio de la narración fija su atención perceptual sobre un objeto o acontecimiento en particular; cuando la cámara — mediante un movimiento óptico— agranda el rostro del egipcio, destacándolo del resto de objetos, el filme secunda la reducción espacial con una reducción sonora similar, ofreciéndonos aquello inmediato al egipcio, aquello que llama su atención auditiva.

⁵⁴ Noël Burch distingue tres definiciones del término *découpage* en *Praxis du cinéma*; todos, en cierta medida, relacionados. *Découpage* se referiría, primero, a la versión final de un guión que incorpora indicaciones técnicas del director para un mejor entendimiento de los requerimientos de la escena, es decir, un desglose técnico (esta definición se refiere a lo que en el léxico hispanoamericano se denomina *guión técnico*). La segunda definición se refiere al desglose en planos que se realiza previo al rodaje de una escena (esta definición también hace parte del término en español *guión técnico*). La tercera definición, que también implica un desglose en planos de una escena, no refiere a un proceso previo al rodaje sino al proceso realizado *in situ*, en donde se conjugan distintas variables de duración. Es el resultado de la fragmentación espacial realizada por la cámara de una escena cuando ésta, en la mesa de montaje, se vuelve a organizar en un *continuum* espaciotemporal (1981, p. 3-4).



Fotograma 108.
Filme *Faraon*.
Plano 331.
(2:18:45).



Fotograma 109.
Filme *Faraon*.
Plano 332.
(2:18:48).



Fotograma 110.
Filme *Faraon*.
Plano 333. (2:18:51).

Esta focalización revela otra de las características de la temporalización enunciadas por Chion, la “animación temporal de la imagen”, que permite que “la percepción del tiempo de la imagen se [haga] por el sonido más o menos fina, detallada, inmediata, concreta o, por el contrario, vaga, flotante y amplia” (1993, p. 24). Esta percepción del tiempo recuerda un aspecto que señalábamos anteriormente: *la duración sólo es medible subjetivamente* al depender de la intensidad del momento. El sonido tiene cualidades temporales que afectan la percepción de la duración. La modulación entre el barullo y el soplo del viento tiende a crear una especie de cristalización, de elongación temporal; la duración del acontecimiento parece alargarse, la tensión se vuelve más incisiva, la duración del plano perdura con mayor intensidad. Esto es particularmente apreciable en el plano donde se lleva a cabo la elisión sonora (**fotograma 110**). El valor de plano sobre el rostro y el cambio armónico de sonido que se sucede emanan una intensidad temporal particular: de la significación caótica del barullo (acumulación y sobreimpresión de gritos y de fuertes vientos que llegan a saturar los niveles de audio⁵⁵) a la intensidad de su ausencia acentuada por el leve soplo del viento. Por el énfasis que realiza, esta ausencia también puede ser entendida como una experiencia de la duración particular: Cuando el barullo y el caos se desvanecen, prestamos mayor atención al sonido y, siendo conscientes de su ausencia, quedamos expectantes ante el material. De ahí deviene una experiencia particular. Pero además, este cambio es coherente con la producción narrativa del filme y ofrece una posibilidad de *vivencia*. El tiempo que parece cristalizarse y la atención que queda expectante respalda lo que el personaje (el egipcio que miral al cielo) experimenta: su atención detenida, su mirada al cielo, su preocupación ante el evento meteorológico que está sucediendo. Es decir, el sonido también permite vivenciar el acontecimiento mediante un cuerpo.

⁵⁵ Los niveles de audio en la posproducción de un filme se miden en decibeles, siendo el rango de grabación y mezcla entre -20dB y 0dB. dB es el símbolo para decibeles o decibelios en donde decibelio significa “unidad de intensidad acústica equivalente a la décima parte de 1 belio” (Definición recuperada del DEL: <https://dle.rae.es/?id=BwBYyeG>. Consulta del 7 de octubre de 2019). Las diferencias de volumen en esta escala dependen de la definición y claridad del sonido. Entre más se acerque un sonido a la barrera de 0db, o la supere, va sufrir de una distorsión particular debido al alto nivel de potencia sonora en el momento del registro. Es usual encontrar en las mezclas de sonido un rango de manejo entre -15dB o -10dB, para diálogos y entre -6dB y -4dB para efectos de especial énfasis como disparos o explosiones.

Ahora, estos cambios en el sonido, con sus posibilidades de aminorar o acelerar una cadencia, atañen también al devenir dinámico del filme, es decir, al ritmo.

Cuanto más atentos estamos a un intervalo, o cuanta más importancia le damos, tanto más largo nos parece, por que la atención está íntegramente fijada en la duración. Como ha subrayado David Katz, «cada vez que dirigimos nuestra atención sobre el transcurso del tiempo, parece alargarse». Por el contrario, cuanto más lleno está un tiempo tanto más corto parece. La longitud de un período no es más que la medida de su vacío. No es, por tanto, la *longitud* del tiempo lo que cuenta en la apreciación del tiempo vivido, sino su *intensidad*, o por el contrario, su *falta de tensión*.

Por intervalo no hay que entender todo el tiempo de reposo entre dos momentos de actividad, la espera que prepara o madura una actividad nueva y que es actividad de un tipo distinto, sino el tiempo «vacío», la inacción total; un tiempo que no se traduce en nada, un inmovilismo que «detiene» el tiempo y no lo hace sentirse ya sino por sí mismo. El tiempo se alarga desmesuradamente porque no «corre». Lo que equivale a decir que la duración no se percibe como tal, en la inacción o en la espera, más que porque hay un *rechazo*; (...) [Cursivas del autor] (Mítry, 2002b, p. 331).

Pueda que este rechazo dure poco en comparación con otros filmes que explotan la inacción para generar experiencias de la duración más intensas. Nuestro interés es señalar cómo, desde el sonido, un filme posibilita una experiencia estable de la duración, independiente de su intensidad. El corte y el cambio de plano tienden a *homogeneizar* la relación de elementos sonoros. En la secuencia, la atención lograda por la ausencia del barullo desaparece cuando, en el siguiente plano, nuevos elementos sonoros se imponen: la conversación entre Ramsés XIII y sus súbditos y el llamado de su madre en desesperación. El soplo del viento entra a reemplazar la función del barullo y el caos sonoro en los planos precedentes, hilvanando las nuevas fluctuaciones de espacio, asegurando la *homogeneidad* de la unidad de espacio-tiempo de la secuencia y su percepción como algo secuencial, progresivo.

Hay que recordar, en efecto, un aspecto histórico oculto hasta hoy: es al sonido síncrono al que debemos el haber hecho del cine un arte del tiempo. La estabilización de la velocidad de paso de la película, convertida en necesaria por el sonoro, ha tenido ciertamente consecuencias mucho más allá de lo que podía preverse: a causa de ella, el tiempo filmico se ha convertido, no ya en un valor elástico más o menos transportable según el ritmo de la proyección, sino en un valor absoluto. (Chion, 1993, p. 29).

El sonido síncrono estabiliza la progresión del filme, aplana el tiempo. Si bien lo que hemos denominado como un colchón sonoro permite evidenciar esta configuración de *homogeneidad*, el sonido puede también caracterizar un espacio, darle un volumen, otorgarle una arquitectura específica. La forma fílmica puede otorgar *cualidades volumétricas*. Entendamos primero cómo funciona la relación entre los objetos en la imagen y el sonido. Hemos señalado que en el filme opera una especie de esquema el cual regula la entrada o salida de información (esquema contenedor). Esta información puede ser espacial o diegética pero siempre está vinculada con la disposición de los elementos plásticos en el encuadre. Así mismo, esta disposición de elementos también puede ser entendida al nivel del sonido, homologada a una especie de encuadre sonoro. Señalemos una distinción: mientras que el encuadre genera relaciones a partir de lo que vemos y lo que no, lo que está fuera o dentro de los límites del cuadro (*espacio on-screen* y *espacio off-screen*), la relación con el sonido no depende de un posicionamiento de los elementos en la geografía de la imagen, sino de si vemos o no la fuente del sonido (Chion, 2004, p. 17), es decir, depende del campo visual del encuadre. Al percibir los sonidos que llegan a nosotros gracias a los parlantes de la sala, inmediatamente realizamos asociaciones con los elementos que observamos en el encuadre: localizamos unos objetos y elaboramos hipótesis sobre si estos son o no el origen de las producciones sonoras, si aseguran o no la sincronía entre el sonido y la imagen. A diferencia de la imagen, no percibimos el sonido como un bloque autónomo, escindido por los cortes, sino como una sucesión constante en donde los elementos sonoros que recibimos “inmediatamente se analizan y se distribuyen en la percepción del espectador según la relación que tienen con lo que ve paso a paso dicho espectador” (Chion, 2004, p. 16). En esta relación de localización, la percepción del espectador orienta la producción del sonido, determinando si hacen parte del campo visual de la imagen o si su fuente se encuentra *por fuera*, en algún lugar aún indeterminado: *en campo*, *fuera de campo* o *en off*⁵⁶. De modo que cuando hablamos de cualidad *volumétrica*, hablamos de un caso de ambientación sonora

⁵⁶ “[los elementos sonoros] se pueden «absorber» a continuación en la falsa profundidad de la imagen o se pueden ocultar en la periferia del campo, a la espera de volver a aparecer en él si se trata de un sonido cuya causa ha quedado temporalmente fuera del campo; mientras que los demás elementos sonoros, en particular la «música de la película» en el sentido tradicional y las voces de los comentarios «en off» se orientan hacia otro lugar, en este caso imaginario, semejante a un *proscenio*” (Chion, 2004, p. 16).



Fotograma II1.
Filme *Faraon*.
Plano 334.
(2:18:56).



Fotograma II2.
Filme *Faraon*.
Plano 334.
(2:19:15).



Fotograma II3.
Filme *Faraon*.
Plano 334.
(2:19:21).



Fotograma II4.
Filme *Faraon*.
Plano 334.
(2:19:25).

expresiva que envuelve la imagen y que le da una profundidad al espacio, un relieve al ambiente *natural*⁵⁷ del acontecimiento.

El silbido del viento permite el corte. Ramsés, ya faraón, observa el cielo junto a su séquito inmediato. ¿El círculo oscuro es la Luna?, Eso dicen los sabios. Los intercambios continúan, mezclándose con el soplo del viento. ¡Hijo!, grita una voz resonante, cuyo eco es múltiple a pesar de durar poco como si surgiera de las profundidades cavernosas de la tierra. La cámara busca con diligencia la fuente del sonido, encuadrando el umbral del palacio; los hombres a lado y lado voltean a mirar hacia la oscuridad reinante de sus aposentos. Unos pasos secos anteceden al dibujo de una figura que emerge de la negrura; ¡Hijo!, vuelve a gritar, ¡Hijo mío! mientras se acerca descalza, golpeando la arena, generando unos sonidos sordos, amortiguados; y los hombres se inclinan con veneración ante sus vestidos que revolotean con el viento y el polvo; ¡Hijo! y la figura es identificable: Nikotris, la madre de Ramsés, vestida de luto y con la cabeza rapada; ¡Hijo mío!, y se lanza al suelo, a los pies de Ramsés, suplicante. Por el alma de tu padre, por nuestros Dioses imploro..., y su voz es clara, diáfana, entonada sin resistencia, sin esfuerzo, sin la amenaza del viento inclemente que levanta la arena y estremece la tela de los faldones y las shanti, que te arrepientas, su pronunciación no es esforzada, y aún así la voz resuena, Implora a los Dioses por perdón. ¡Hijo mío!, y el viento sopla fuerte, pero no lo suficiente para llevarse las palabras con él, ¡Arrepiéntanse, arrepiéntanse herejes! les dice a los hombres que la rodean; y el viento sopla, y la madre arquea su cuerpo hacia atrás con los brazos extendidos, encarando al cielo y con los dientes apretados clama a Dios, ¡Osiris! ¡Osiris!, y su voz se cuele entre los dientes, atravesando el viento y llegando a nosotros, recortando las distancias, sometiendo a los elementos, gobernando la imagen.

⁵⁷ Pueden existir otras implicaciones plásticas entre el ambiente y el sonido al que se lo ve implicado. Estas implicaciones no siempre funcionan en el orden de lo *natural* o de la *lógica*. Pero el hecho de que se realice una implicación entre el sonido y la imagen, una *sincronía*, hace que los elementos se cubran de una *naturalidad*; no cuestionamos, inmediatamente, la pertinencia lógica del sonido ambiente. Es sabido que el vacío del espacio impide la propagación del sonido, aún así escuchamos las explosiones y los láseres en los filmes de *Star Wars* [*La guerra de las galaxias*] (1977-2019), o los gritos del Alien al final del filme homónimo, *Alien* [*Alien, el octavo pasajero*] (1979). No sucede lo mismo en *2001: A Space Odyssey* [*2001: Una odisea del espacio*] (1968) o en *Gravity* (2013), donde los movimientos de los astronautas son silentes: no escuchamos la fricción *natural* de sus vestimentas.



Fotograma 115.
Filme *Faraon*.
Plano 334.
(2:19:37).



Fotograma 116.
Filme *Faraon*.
Plano 334.
(2:20:02).

La relación del sonido con la fuente sonora puede generar tensiones plásticas intensas. La cualidad específica del sonido, su potencia, definición y características acústicas, pueden variar o desobedecer la lógica espacial de la escena. Tengamos en cuenta que los sonidos, después de su registro, no están exentos de sufrir procesamientos digitales durante la postproducción de un filme (ecualización), no están exentos a ser modificados, a revelar características acústicas que antes no poseían: se atenúa, potencia, distorsiona el rango de frecuencias de su señal sonora. El resultado de estos procesos determina las cualidades finales del sonido. Es el caso de la voz de la madre en la secuencia del eclipse donde su voz tiene una reverberación *no natural*, un eco artificial. Esta cualidad singular remite a una espacialidad que parece contradecir el espacio mismo donde ocurre el acontecimiento: la reverberación nos indica un espacio cerrado, recubierto de materiales altamente reflectantes como los de una cueva o un baño. En contravía, Nikotris grita en el desierto, en un espacio de condiciones acústicas que deberían generar una sonoridad diferente, pero no lo hacen. Esta posibilidad del sonido de revelar cualidades materiales específicas es lo que Chion denomina “indicios sonoros materializadores”: “En un sonido, los indicios materializadores son los que nos remiten al sentimiento de la materialidad de la fuente y al proceso de la emisión del sonido”⁵⁸, y estos ejercen “una influencia sobre la percepción misma de la escena mostrada y sobre su sentido” (1993, p. 110). Entonces, percibimos la voz de Nikotris —y la de gran parte de los personajes de *Faraon*— como situada en un espacio distinto de aquel que la imagen evidencia. A esto es a lo que antes nos referíamos como *cualidad volumétrica*: la reverberación que acompaña a la voz de Nikotris nos hace pensar en la tridimensionalidad del espacio, de la resonancia de su estructura, de los rebotes que sus cualidades acústicas permiten. Al percibir estas cualidades (el eco artificial de la voz o las pisadas en la secuencia del templo) no sólo percibimos a los sujetos de la imagen como *cuerpos situados en un espacio*, percibimos además las distancias virtuales que los separan el uno del otro (Chion, 2004, p. 59), es decir, generamos cognitivamente la geografía en la que se insertan como presencias. Ahora, el que percibamos este eco permite entendernos dentro de ese mismo

⁵⁸ “En un sonido, los indicios materializadores son los que nos remiten al sentimiento de la materialidad de la fuente y al proceso concreto de la emisión del sonido. Son susceptibles, entre otras cosas, de darnos informaciones sobre la materia (madera, metal, papel, tejido) causante del sonido, así como sobre la manera en que éste se mantiene (por frotamiento, choques, oscilaciones desordenadas, vaivenes periódicos, etc.)” (Chion, 1993, p. 110)

espacio: las características acústicas del lugar nos envuelven. Y viene un segundo punto de interés. El filme procura una *legibilidad* a pesar de los procesamientos sobre el material sonoro: la voz de Ramsés, de Nikotris y del séquito son claras a pesar de las circunstancias espaciales y meteorológicas (los fuertes vientos) del lugar donde ocurre el acontecimiento.

Anteriormente nos referíamos a la posibilidad de un filme por conferir cualidades vivenciales y una experiencia de la duración. El sonido, parte integral de un filme, procura nuestra participación a partir de la generación de una temporalidad y de una espacialidad: el sonido no sólo permite compartir la vivencia de un cuerpo, también incrusta este cuerpo en un espacio de la narración, un espacio que a su vez tiene un volumen que nos implica y del que hacemos parte en la invitación de su inteligibilidad. Pero es importante señalar la razón profunda que asegura definitivamente la implicación del espectador y la equivalencia entre la experiencia ofrecida por el cine y su experiencia en el visionado de un filme. Esta razón tiene que ver con la homologación de cuadros perceptivos.

1.7. Encarrilamiento de la mirada: *cuerpos de vivencia y espacios habitables*

La disposición de los elementos plásticos en el encuadre no sólo atañe a su organización visual, también a la ubicación de los elementos sonoros en la imagen. Esta disposición, entendida como esquema (encuadre), nos permite identificar un *punto de vista*. *Punto de vista* que le confiere una realidad corporal y vivencial a la mirada en el espacio de la narración a partir de ciertas cualidades propias de la forma filmica: la fijación de un lugar desde donde vemos el acontecimiento y desde donde el relato y la generación de su estructura empiezan; la generación de una unidad espaciotemporal homogénea a partir del corte y de la temporalización del sonido; la inscripción en la movilidad de un tiempo presente gracias al espacio practicado por la cámara; la subjetivación del relato y del *punto de vista* a partir de la identificación de las fluctuaciones de espacio con un personaje en el relato; y finalmente, la generación de una experiencia de la duración gracias al fluir del tiempo y a la espacialidad que imagen y sonido como ritmo permiten. Pero es importante señalar que la posibilidad última por sentirnos en la imagen, por encontrar en ella una *habitabilidad*, depende del *encarrilamiento* de cuadros perceptivos. Por *encarrilamiento* nos referimos a la relación

entre el esquema (encuadre) con el que el filme se da a ver en la realidad sensible como objeto y el modo en que percibimos y nos relacionamos con el mundo. Esta relación entre los límites del encuadre (lo dado por el filme, su contenido) y nuestra relación con el mundo es bastante similar. Mitry señala estas homologías al hablar del “cuadro perceptivo” que opera a nivel sensorial en el individuo. El “cuadro perceptivo” es definido a partir de los dispositivos sensoriales con los cuales interactuamos con el mundo y que, en la conciencia, nos ofrecen una imagen convertida en objeto cognoscible: “percibir es *construir un mundo*; tener conciencia de él, es dar este mundo *como objeto*” [Cursivas del autor] (Mitry, 2002a, p. 228). Este cuadro enmarca y limita la realidad (como la cámara enmarca y limita la narración y sus componentes plásticos): lo que se percibe no es una totalidad, es una parte, es lo que nos ofrece el encuadre de nuestros sentidos. De la misma forma que este cuadro opera en nosotros, los límites del encuadre funcionan como un cuadro para la representación, puesto que todo lo que contiene queda referido a sus dimensiones: “en sí mismo, este contenido es independiente de cualquier cuadro, pero por el hecho de ser presentado en un cuadro, se ordena con referencial a él” (Mitry, 2002a, p. 190). De la misma forma que el encuadre organiza unos elementos, organiza también unas sucesiones, unas duraciones. El *encarrilamiento* de cuadros perceptivos (el que ofrece nuestro cuerpo a nuestra conciencia y el que el filme nos ofrece a nosotros) posibilitaría así una unidad de presencia en la imagen.

«Estar en presencia de alguien» es reconocer que existe como contemporáneo nuestro y comprobar que se mantiene dentro del rango de acceso de nuestros sentidos (en el caso del cine, de la vista; en el caso de la radio, del oído)⁵⁹ (Bazin, 2005a, p. 96).

⁵⁹ Original del inglés: “‘To be in the presence of someone’ is to recognize him as existing contemporaneously with us and to note that he comes within the actual range of our senses —in the case of cinema of our sight and in radio of our hearing.” (Bazin, 2005a, p. 96).



Fotograma 117.
Filme *Faraon*.
Plano 142.
(1:02:39).



Fotograma 118.
Filme *Faraon*.
Plano 142.
(1:02:44).



Fotograma 119.
Filme *Faraon*.
Plano 143.
(1:02:47).



Fotograma 120.
Filme *Faraon*.
Plano 143.
(1:02:49).



Fotograma 121.
Filme *Faraon*.
Plano 143.
(1:02:50).



Fotograma 122.
Filme *Faraon*.
Plano 143.
(1:02:54).



Fotograma 123.
Filme *Faraon*.
Plano 143.
(1:02:56).



Fotograma 124.
Filme *Faraon*.
Plano 143.
(1:02:59).



Fotograma 125.
Filme *Faraon*.
Plano 143.
(1:03:07).



Fotograma 126.
Filme *Faraon*.
Plano 143. (1:03:11).



Fotograma 127.
Filme *Faraon*.
Plano 143.
(1:03:12).



Fotograma 128.
Filme *Faraon*.
Plano 143.
(1:03:13).

[Corte]. *El otro Ramsés sonríe, observando esta mano en medio del cuadro, mano cuyo dueño no vemos. Pero sabemos de quién es. Y podría ser nuestra. La mano desaparece del cuadro, saliendo por el borde inferior. Los ojos del otro la siguen para, súbitamente, volver a fijarlos en nosotros.* [Corte]. *Ramsés, nuestro Ramsés, nos observa con la mano al pecho como incrédulo acerca de su lugar, de su cuerpo, de su existencia. Unas manos pálidas aparecen detrás de él y se extienden como las patas de una araña a punto de engullir a su presa. Con sigilo lo rodean. Ramsés se voltea rápidamente, percatándose de la presencia extraña, mirando a los lados, dando unos pasos atrás. No ve nada, él cuyo campo de visibilidad es infinito, que ve hacia arriba y hacia abajo, que puede ver el techo y sus propios pies sobre la baldosa. Nosotros tampoco, recortada nuestra visión por los límites del cuadro, del mundo representado. Pero debemos compartir su visión si así él lo quiere, si así él lo ofrece. La cámara lo rodea mientras da vueltas, movilizándose en el espacio con él. Ramsés. Vuelve la voz. Ramsés continúa oteando el lugar. De repente nos da la espalda y la cámara se acerca a él, lentamente, como acechándolo, mientras los últimos ecos se desvanecen en el aire. Las manos vuelven a aparecer del fondo del cuadro y se posan sobre sus hombros. Ramsés se retira espantado, y la cámara y él retoman el baile. Ramsés nos da la espalda una vez más y la cámara vuelve a acercarse a él, lentamente. Las manos extendidas entran a cuadro desde sus extremos para terminar el trayecto en el centro de la imagen, sobre la espalda de Ramsés. Esta vez él no se mueve, simplemente arquea un poco la espalda como indicando prevención.* [Corte]. *¿Quién anda ahí?, con tono seguro, esperando una respuesta, Deseo saberlo. Soy yo, y Ramsés se voltea, dejándonos ver la figura de una mujer al fondo, donde hace un momento nos ubicábamos nosotros, Kama.*

La creación de un *cuerpo nuestro* dentro de la imagen se daría a partir de la homologación de cuadros perceptivos. De la misma forma que nuestros sentidos, nuestra vista, son el cuadro perceptivo de nuestro mundo en sí; el encuadre, la pantalla, es el cuadro perceptivo de una realidad haciéndose (ritmo entendido como ordenamiento de duraciones efectivamente percibidas como psicológicas y que generan un tiempo vivido). Esta asimilación permite el encarrilamiento de dos tiempos simultáneos: un *hecho* (la proyección del filme) y un *haciéndose* (la percepción del espectador) separados por un punto de observación y por una relación de jerarquía (ciertamente uno es subsidiario del otro). En la relación escenificada



Fotograma 129.
Filme *Faraon*.
Plano 143. (1:03:17).



Fotograma 130.
Filme *Faraon*.
Plano 143.
(1:03:24).



Fotograma 131.
Filme *Faraon*.
Plano 144.
(1:03:26).



Fotograma 132.
Filme *Faraon*.
Plano 144.
(1:03:31).

entre Ramsés y su doble (Lykon), y entre Ramsés y la sacerdotisa (Kama), los vínculos perceptuales se hacen más fuertes. *¿Hacia quién* extiende la mano Ramsés XIII? *¿Y la mano que entra en cuadro de quién es?* Cuando podemos garantizar esta estabilidad perceptual y psicológica, aparece una unidad de presencia potencial en el espacio de la narración. Potencial porque depende de la estabilidad de las estructuras del filme, de que estas mantengan la configuración de un cuerpo y de un espacio. Y esta estabilidad es mantenida por el filme gracias al despliegue narrativo, es decir, a que la experiencia estética ofrecida por el filme se ancle a una progresión del relato, a una evolución del acontecimiento. Entender que la mano que se extiende *hacia la cámara* potencialmente se extiende *hacia alguien detrás de ella*, implicaría decir que la mano se extiende *hacia nosotros*. Entender que la mano que entra a cuadro *desde detrás de la cámara* es una extensión de nuestra corporalidad potencial en el filme, implicaría también decir que la mano que entra a cuadro es *nuestra mano*. Con la cámara, conformamos una unidad de presencia en el espacio de la narración, conformamos un *cuerpo de vivencia* efectivo. Y este *cuerpo de vivencia* se inscribe en una espacialidad particular, característica a la forma fílmica.

Hemos visto que las articulaciones de las discontinuidades espaciales mediante el corte y el sonido crean una *homogeneidad* espacio-temporal entendida como espacio de la narración. Este espacio de la narración se experimenta efectivamente como correlativo a nosotros gracias a sus cualidades durativas, a la inserción de un cuerpo en la imagen y a la interrelación narrativa entre nosotros y el espacio del personaje⁶⁰; así, el espacio de la narración contribuiría a “romper la exterioridad del espectador ante la representación” (Pérez La Rotta, 2003, p. 78), anulando definitivamente la zona de espacio que los separa. El espacio de la narración permitiría la inserción del espectador en habitáculos dentro del acontecimiento, *cuerpos de vivencia*, permitiendo experimentar la narración y el flujo del espacio-tiempo del filme como propio (propiedad de la mirada, propiedad del lugar). La experiencia estética de la forma fílmica estaría estrechamente anudada, y es esta estructura homogénea, que es una estructura ritmada (la forma del filme que es estructura, organización de duraciones y espacios), la que asegura, en última instancia, la *habitabilidad* potencial del espacio de la

⁶⁰ El corte es el hilo que ata la urdimbre de la diégesis y que permite que una narración sea estable en la larga duración, decíamos anteriormente.



Fotograma 133.
Filme *Faraon*.
Plano 144.
(1:03:33).

narración. El espacio de la narración se vuelve *espacio habitable* (Pérez La Rotta, 2003, p. 77)⁶¹.

1.8. La interdicción, una promesa

Ante la imagen de la mano ensangrentada en la oscuridad, cuyos contornos se vuelven difusos progresivamente, el filme realiza un corte. Y la imagen siguiente ya es acción, vector de fuerzas que empieza a movilizar a las figuras con los golpes de un tambor, como si fuera la cámara la que les imprime el movimiento, y una fila de soldados egipcios corre para situarse a uno de los lados de la entrada del templo; los golpeteos del tambor se detienen y del umbral se acercan dos portaestandartes donde brillan las insignias del imperio; los soldados detienen su carrera, ya apostados. Y el tambor retoma su redoble con la impresión de un nuevo movimiento, y del lado opuesto los soldados egipcios responden a los movimientos del primer grupo, formándose al frente. La marcha lenta de una delegación, encabezada por Penteur, quien se acerca a la cámara, imprimiéndole un nuevo movimiento; y el soplo de unos cuernos retumba a ambos lados del cuadro, lejanos; y la delegación se detiene, dirigiendo su mirada hacia unos golpecillos amortiguados sobre la arena. Los cascos de los caballos que jalan el carruaje real, adoquinados con los respectivos símbolos de las deidades protectoras, de Ra y Hathor; al trote se acercan los caballos jalonados por dos hombres que parece, a su vez, jalonan el espacio con ellos; la cámara se detiene frente al umbral, indiferente al trayecto de los animales que salen por el borde derecho, llevándose el sonido con ellos. La delegación espera paciente mientras el soplo del viento silba entre las telas y estandartes, entre las murallas del fondo, y nada pasa. Nos movemos lentamente hacia el umbral, hacia el negro profundo que enmarcan sus pilares, y el viento sopla como levantando la arena; el dintel y el suelo han desaparecido, el marco negro ha aumentado en tamaño, y el viento sopla como levantando la arena; ya la oscuridad se extiende por casi toda la pantalla, y el viento sopla como levantando la arena, y la promesa de una salida triunfal de Ramsés se posterga a cada instante, volviendo más intensa la expectativa, fijando

⁶¹ “En la representación filmica se juegan unos elementos formales que producen un efecto de realidad, donde las cualidades entretajadas de espacio y cuerpo, se reflejan y expresan de una forma singular. La institución cinematográfica conquistó paulatinamente unas convenciones que se estabilizaron para configurar la representación de un *espacio habitable*” [Cursivas del autor] (Pérez La Rotta, 2003, p. 77).



Fotograma 134.
Filme *Faraon*.
Plano 357.
(2:29:15).



Fotograma 135.
Filme *Faraon*.
Plano 358.
(2:29:19).



Fotograma 136.
Filme *Faraon*.
Plano 358.
(2:29:19).



Fotograma 137.
Filme *Faraon*.
Plano 358.
(2:29:31).

con mayor arrojo la mirada; y la imagen se oscurece. KONIEC y la estructura ha terminado de generarse y el filme, en su pasado, se revela como forma.

Recordemos una línea importante al inicio del capítulo: *la forma filmica logra construir unos cuerpos y producir unos espacios, siempre en riesgo a deshacerse*. La estructura general de un filme es ritmo, y es a través del ritmo que el filme logra una *homogeneidad*, una organización. El ritmo son parámetros, son normas que el filme fija desde el inicio hasta el final: las relaciones durativas entre plano, las cargas subjetivas de cada unidad espaciotemporal, el desarrollo narrativo, etc., aseguran una implicación perceptual y experiencial con el filme. La muerte, o no, de Ramsés XIII y la expectativa que genera su salida, o no, del palacio, revelan estas tensiones y estas oposiciones generales en la guía de ruta del filme. El filme nos presenta una experiencia de vida, un bloque de espacio-tiempo cargado de la subjetividad de alguien, del agenciamiento de un personaje. Testimoniamos, pero sobretodo, compartimos esa experiencia: sus luchas, sus ansiedades, sus disgustos, sus logros. Y si bien es cierto que *nuestra* mirada pivotea constantemente durante el transcurso del filme, es evanescente, siempre está anclada a una *espacialidad compartida* con los sujetos y objetos del mundo de *Faraon*. Si el relato del filme —su despliegue narrativo— no fuera legible, esta mirada aparecería extrañada, y la imagen final —polo de llegada— no estaría cargada de las tensiones y emociones que *Faraon* logra expresar. Por lo tanto, algo debe de estar haciendo bien.

Pero resulta que las asociaciones entre los parámetros, posibilitantes rítmicos, no siempre son invariables, no siempre obedecen a sus mismas normas (Bordwell, 1996a). Lo hemos visto, por ejemplo, en el cambio de *puntos de vista*, en los procesos en los que le conferimos identidades a la producción espacial de momentos específicos para luego observar modulaciones, para percatarnos de que nuestras especulaciones sobre el desarrollo narrativo y despliegue plástico son un trabajo constante de producción y otorgamiento de sentido (Branigan, 1984). Aun así, estas modulaciones mantienen un vector de avance siempre lineal: la narración. Por bruscos que sean los cambios, el desarrollo narrativo, la ruta de guía, siempre encarrilan el *desplegarse en el tiempo y el espacio* del filme hacia una finalidad (Bordwell, 1996a; Mitry, 2002a; Mitry, 2002b y Casetti, 1989). En esta investigación nos



Fotograma 138.
Filme *Faraon*.
Plano 359.
(2:29:32).



Fotograma 139.
Filme *Faraon*.
Plano 359.
(2:29:34).



Fotograma 140.
Filme *Faraon*.
Plano 359.
(2:29:44).



Fotograma 141.
Filme *Faraon*.
Plano 360.
(2:29:45).

interesan los momentos en que el filme no sólo propone cambios bruscos, modulaciones en su despliegue, cambios paramétricos, también aquellos momentos en los que se arriesga directamente esa linealidad. Al hacerlo, el filme presenta una profunda *ilegibilidad* y ambigüedad rompiendo con la *homogeneidad* que ha instaurado y arriesgando la *habitabilidad* que hemos descrito. *Faraon*, que se enmarca en una producción homogénea de espacio y tiempo, de repente realiza un gesto que oscurece la experiencia estética, creando fracturas en el espacio de la narración y arriesgando sus *cuerpos*, sus *espacios* y la *homogeneidad* de su estructura ritmada. Ocurre un *descentramiento del cuerpo* y una *deslocalización del espacio*; y con ello, un *descarrilamiento de la mirada*. Más aún, el gesto realizado hiere el tejido de su elocución. Un filme, en la mayoría de casos, busca ofrecer una lectura lo más homogénea posible, lo más transparente y lo más estable. *Faraon*, no.

En este sentido, *Faraon* presenta unos modos particulares en su forma fílmica que hemos denominado como *anómalos*. La estructura ritmada de *Faraon* es anómala y también lo es la experiencia estética que entabla con el espectador. Los modos bajo los cuales esta *anomalía* se presenta son los modos de *la interdicción*⁶² en el filme. Con esto nos referimos a una determinada *apertura* del filme (manifestación plástica, enunciativa y gramatical) que negocia directamente con lo *prohibido*: la estructura del filme se quiebra, se muestra como ambigua, incoherente, ininteligible, es decir, se muestra por fuera de la *homogeneidad* y *legibilidad* instauradas. En este gesto, el filme deviene bajo una estructura distinta, desviada; sus elementos se disocian y se vuelven a combinar, su tematización es variable. Como veremos en los siguientes capítulos, en *Faraon* este quiebre genera una especie de pánico epistemológico y perceptual, donde la expresión plástica y discursiva del filme puede llegar a no entenderse bajo el dispositivo de análisis que nos interesa: cómo los datos sensoriales de una experiencia estética (herramientas plásticas y narrativas de un filme) revelan modulaciones gramaticales y discursivas dignas de ser reveladas, enunciadas. La *interdicción* genera inestabilidades inoficiosas para el filme, pero lecturas ricas y polivalentes para nosotros, experiencias estéticas valiosas y datos analíticos de estudio fílmico importantes.

⁶² Del latín *interdictio*, *ōnis*: Interdicción, prohibición. También *interdico*, *ctum*, *cēre*: Prohibir, vedar. En *Nuevo Valbuena ó Diccionario latino-español* (1868: 434) (14ed.).



Fotograma 142.
Filme *Faraon*.
Plano 360.
(2:30:03).



Fotograma 143.
Filme *Faraon*.
Plano 361.
(2:30:05).



Fotograma 144.
Filme *Faraon*.
Plano 361.
(2:30:09).



Fotograma 145.
Filme *Faraon*.
Plano 361.
(2:30:11).



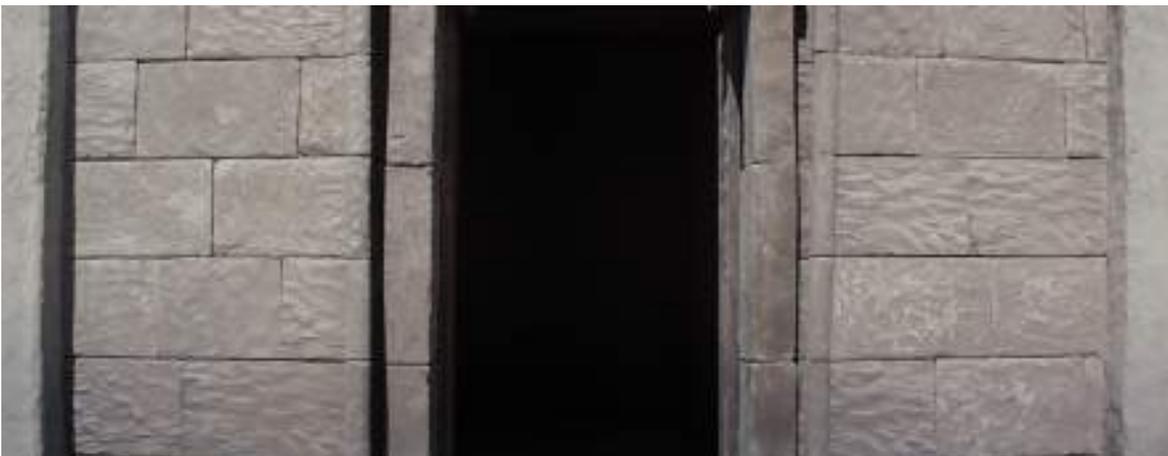
Fotograma 146.
Filme *Faraon*.
Plano 361.
(2:30:13).



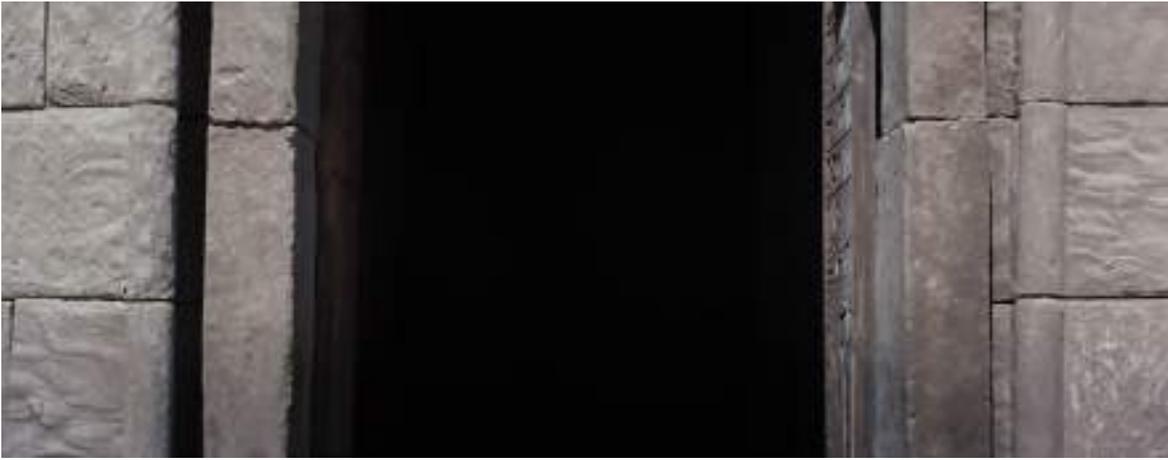
Fotograma 147.
Filme *Faraon*.
Plano 362.
(2:30:17).



Fotograma 148.
Filme *Faraon*.
Plano 363.
(2:30:23).



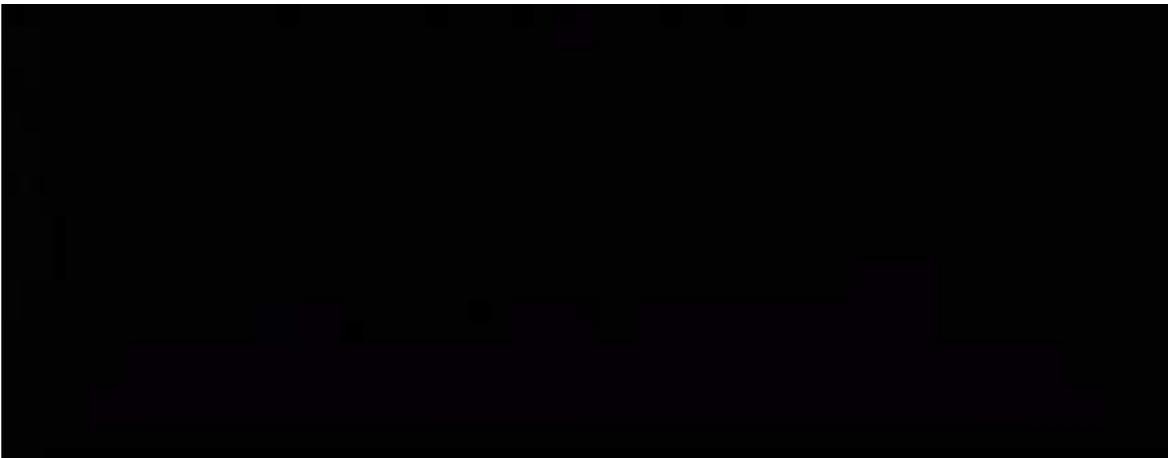
Fotograma 149.
Filme *Faraon*.
Plano 363.
(2:30:34).



Fotograma 150.
Filme *Faraon*.
Plano 363.
(2:30:41).



Fotograma 151.
Filme *Faraon*.
Plano 363.
(2:30:45).



Fotograma 152.
Filme *Faraon*.
Plano 363.
(2:30:49).



Fotograma 153.
Filme *Faraon*.
Plano 363.
(2:30:58).

2. ... a lo gramatical

“If one takes great pains to create a vista, one can see hidden depths”

Ogata Kikuko en *Yama no oto* [*La voz de la montaña*], 1954

Hay un profundo silencio. Sobre el horizonte terracota, un rostro cabizbajo parece meditar con los ojos cerrados. No distinguimos las facciones de su rostro, ennegrecido por la sombra que se extiende debajo de su corona debido al fuerte sol uzbeko. La aparente estasis es controvertida por algunos brillos de su armadura y por la textura del sudor sobre sus sienes, por los movimientos de su cuerpo al respirar. Despierta comandante y el rostro se yergue, Ramsés... el ejército espera. Las facciones entran en la luz y Ramsés XIII abre los ojos: el silencio insuflado por el bullicio de miles y es como si el mundo naciera. Ahora, las dunas de un desierto se extienden sobre todo el ancho de la imagen, llenando el cuadro, infinitas. Debajo del firmamento aguamarina y al filo del lomo de las dunas, un ejército de rebeldes libios marcha desordenadamente hacia nosotros. Si uno prestara atención, si la mirada no fuera tan desprevenida, se podría ver cómo algunas de estas figuras diminutas, desde el fondo del desierto, extienden sus cuerpecillos y parecen lanzar piedras; y entonces del borde inferior del mundo unos cuerpos se levantan, asiendo con pujanza unos escudos de madera que reciben el impacto de los proyectiles; lo único que vemos son los brazos extendidos, a veces ocultados por la silueta de sus pelucas o por la sombra de los escudos, y sus hombros vibrar; y entonces los cuerpos vuelven a ocultarse, revelando la extensión del desierto donde aún marchan los rebeldes libios y desde donde aún se escucha su clamor.



Fotograma 154.
Filme *Faraon*.
Plano 187.
(1:24:52).



Fotograma 155.
Filme *Faraon*.
Plano 187.
(1:25:01).



Fotograma 156.
Filme *Faraon*.
Plano 187.
(1:25:06).



Fotograma 157.
Filme *Faraon*.
Plano 188.
(1:25:10).



Fotograma 158.
Filme *Faraon*.
Plano 188.
(1:25:16).



Fotograma 159.
Filme *Faraon*.
Plano 188.
(1:25:16).



Fotograma 160.
Filme *Faraon*.
Plano 188.
(1:25:23).



Fotograma 161.
Filme *Faraon*.
Plano 189.
(1:25:23).



Fotograma 162.
Filme *Faraon*.
Plano 189.
(1:25:28).



Fotograma 163.
Filme *Faraon*.
Plano 190.
(1:25:30).



Fotograma 164.
Filme *Faraon*.
Plano 190.
(1:25:32).

De frente, las figuras de Ramsés y dos de sus servidores rematan la organización espacial de las formas sobre la pantalla y la dirección de las líneas de perspectiva. Con sus vestimentas a disposición del fuerte viento, son cercados por las filas de soldados egipcios apilados en derredor y que vuelven a levantar los escudos bajo la sospecha de una nueva arremetida de proyectiles; y las figuras de Ramsés y sus servidores desaparecen detrás de la organización en cascada de los escudos oblongos sobre los que estallan las piedras gruesas que emergen de los laterales del cuadro. En la sombra, Ramsés mantiene la mirada fija en el horizonte, mirando algo a nuestras espaldas. El golpeteo de los proyectiles se detiene, la sombra gigante de los escudos contrapuestos se desliza sobre su cuerpo y el sol vuelve a golpear su rostro, mientras el bullicio se agolpa nuevamente dentro de la imagen. Nos encontramos en las vísperas de un enfrentamiento.

En el transcurso del capítulo anterior, se ha buscado evidenciar los procesos perceptuales bajo los cuales un filme no sólo se ofrece y se organiza (estructura su forma filmica), sino además asegura una *legibilidad*, una *homogeneidad* entendida como la solidez de una continuidad espaciotemporal y narrativa. Además, señalamos que esta *homogeneidad* (corriente de sentido, lógica de implicación, significación filmica) también es soportada por una experiencia de la duración que la imagen y el sonido permiten al ser relacionadas, al ser organizadas por el ritmo. Esta organización es el modo en que la forma filmica define su cadencia y es lo que denominamos la estructura ritmada del filme. La mirada que el filme instaura sobre su mundo y sus objetos (experiencia estética que implica al espectador en una realidad presente ofreciendo unos *cuerpos de vivencia* y unos *espacios habitables*) es una mirada encarrilada, *encarrilamiento* de cuadros perceptivos. Estas categorías articulan la percepción de un espacio-tiempo dentro de la narración. Este proceso particular, inherente al acto audiovisual de un filme, negocia con los procesos perceptuales y cognitivos que el espectador experimenta en el intercambio experiencial con la imagen; el modo en que se relaciona con la narración y con las herramientas plásticas que el filme pone en escena. Advertimos que, en la base de esto, en la urdimbre misma del *cuerpo* y del *espacio*, se está jugando con una *linealidad* que no es sólo la de la sucesión de imágenes y sonidos. Base del proceso perceptual frente al filme es la entrega (voluntaria del espectador por un lado, conjurada por la estructura del filme por otro) a un tiempo presente, a un *haciéndose*:

homologación de cuadros perceptivos, de experiencias durativas. Hemos buscado evidenciar estos procesos a partir de algunas secuencias de *Faraon*⁶³.

Esta linealidad, en términos textuales, encarna una rastreabilidad en el momento de la lectura, una guía de ruta que el filme inscribe en su narración y en su estructura plástica. De la misma forma que el filme organiza unos elementos propositivos en el enunciado, un lector puede —asumiendo un posicionamiento analítico frente a la imagen— recorrer la constelación de elementos y datos sensoriales con el fin de reconstruir la experiencia estética en la que se ve implicado, es decir, reelaborarla: Audiovisión devenida en acto organizativo, en concesión de sentido. Esta linealidad encubre también una horizontalidad gramatical en la producción del enunciado, horizontalidad de la que el espectador no puede huir, ni en términos de producción, ni en términos de análisis. El filme es un *desplegarse en el tiempo y el espacio*; su forma filmica está vectorizada: transporta en el tiempo, y gracias al ritmo, unos elementos sonoros, visuales y narrativos que siempre se leen horizontalmente, es decir, en su sucesión. Dicho despliegue, como veremos en el tercer capítulo, puede ser observado gráficamente; es una estela que el filme deja impregnada en la percepción y en la cognición del espectador.

Al final del anterior capítulo nombrábamos una singularidad propia de *Faraon*, singularidad que distingue la experiencia estética que ofrece, mostrándola como *anómala*. En el curso de este capítulo y del siguiente, nos dedicaremos a intentar definir y desglosar dicha *anomalía*. Nuestro propósito será, ahora, dilucidar el cauce sobre el cual la imagen cinematográfica se revela, el cauce sobre el cual el despliegue narrativo, plástico y poético se desarrolla; y escudriñar en este las implicaciones perceptuales y epistemológicas de una *anomalía* que inevitablemente afectará su lectura, su experiencia estética. En este trabajo de escudriñamiento no pretendemos romper esa linealidad, que en contadas ocasiones hemos señalado como inmanente, pero sí postular una lectura, un modo de reelaboración de la experiencia estética que busque reestructurar el análisis teórico de un filme a partir de sus puntos de digresión, de intransigencia en el centro del enunciado cinematográfico, permitiéndole al filme presentarse ante nosotros bajo una nueva objetualidad: la *figura helicoidal*. Estos puntos de intransigencia los denominamos —como dijimos en el anterior

⁶³ Aún así señalamos que son procesos universales y propios de todo filme.

capítulo— de *interdicción*; ocurren en el centro del enunciado y es sobre este, sobre el enunciado, sobre el cual desarrollaremos la siguiente argumentación. Si antes no habíamos hablado del enunciado, es porque el movimiento que hemos propuesto desde el inicio ha sido un movimiento de introspección: de las márgenes del filme, de sus intervalos de inicio y fin, hemos pasado al estudio de las herramientas plásticas y sus consecuencias perceptuales; nos hemos adentrado en la imagen al estudiar sus relaciones durativas y experienciales; hemos observado la función del corte, de la cámara y del sonido; del *afuera*, nos hemos replegado *hacia el adentro* de la imagen cinematográfica. Y en este movimiento se ha buscado —actitud voluntariosa— emular la figura de la espiral: yendo y viniendo desde las secuencias de *Faraon* hacia la argumentación y descripción de las condiciones perceptuales de la imagen.

Hemos catalogado como homogénea la experiencia estética que el despliegue de la forma fílmica ofrece. Esto ha sido un intento por etiquetar una experiencia común bajo unos postulados teóricos, diferenciándola de otro tipo de experiencias frente a la imagen cinematográfica, experiencias que diferenciamos como *anómalas* y que el presente trabajo busca singularizar, entronar como ruta de acceso a determinados filmes. La investigación busca enfatizar el aspecto experiencial de la imagen y tomarlo como dato teórico: la organización de un filme —trabajo de un autor— permitiría reestructuraciones en el momento en que un filme se revela como *anómalo* en su elocución. Y esta revelación —la forma de su despliegue—, necesitaría de herramientas de análisis específicas al mostrarse como *incoherente*. Buscaremos visibilizar estas herramientas en el curso de las siguientes líneas.

2.1. Anomalía: transgresión, centro de gravedad, rugosidad límite

El texto, como tal, se define bastante por su carácter de *manifestación*: es una unidad de discurso, una unidad de desarrollo, que se da antes de toda intervención del analista, un «todo» que se sigue y cuyos límites están predeterminados (por el cineasta, por su inconsciente, por la sociedad, etc.): una riqueza y una naturaleza, como dice Roland Barthes acerca del libro. Este desarrollo perceptible, expuesto, es la propia textualidad: es lo que hace que un texto sea un texto. Un filme —en este sentido por lo menos, es decir, en relación con el *lugar* del analista— es un objeto «del mundo», un objeto «concreto», un dato. (Metz, 1973, p. 194-5)

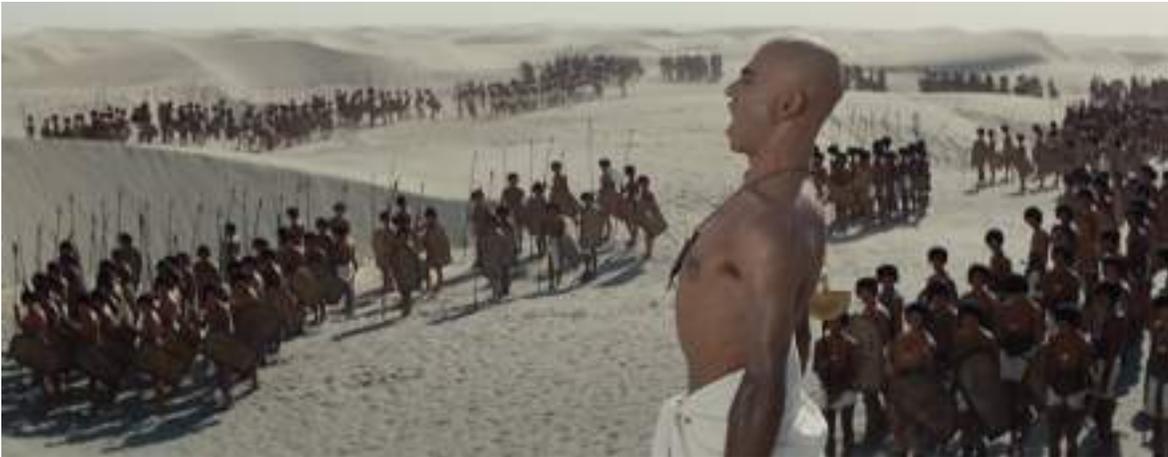
Como hemos visto, la forma filmica es la estructura principal del filme, productora de sentido gracias a la sumatoria de herramientas plásticas —o unidades significantes— en un flujo de espacio-tiempo. Esta forma busca una coherencia, una *legibilidad*, en la producción narrativa; coherencia que es asegurada por las redundancias de sus mismas maniobras discursivas. Estas maniobras pueden ser fácilmente evidentes en las unidades dramáticas de un filme y en el uso de sus herramientas sintácticas: unidad temporal y dramática de la escena; corte como procedimiento sintáctico o enunciativo; sonido como soporte de una continuidad espaciotemporal; procedimientos sintácticos derivados en códigos como el fundido a negro o el difuminado; etc. El uso de estas maniobras deviene en patrón, patrón que puede ser utilizado como dato para el analista e investigador: es la coherencia la que, de cierta forma, asegura el carácter objetual de un filme y este carácter es el asidero concreto para discernir, en la dispersión de sus patrones y estilemas, unas voluntades y unas intenciones (Bordwell, 2008, p. 23-42). Pero también es posible que un filme se manifieste con torpeza y revele quiebres, que su textualidad no sea del todo legible. A riesgo de la incoherencia, un filme puede, en el nivel de lo connotativo, parecer brusco y brumoso.

Por el retorno regular de las unidades y de las asociaciones de unidades, la obra parece construida, es decir, dotada de sentido; los lingüistas llaman a estas reglas de combinaciones *formas*, y sería muy interesante mantener este empleo riguroso de una palabra demasiado empleada: la forma, se ha dicho, es lo que permite a la contigüidad de las unidades no aparecer como un puro efecto del azar: la obra de arte es lo que el hombre arranca del azar. [Cursivas del autor] (Barthes, 2003, p. 299)

Nueva definición especial de “forma” que podemos agregar al edificio de lo filmico. La forma no es únicamente una labor de ensamble plástico, denota también unas reglas de combinación que, como veremos más adelante, pueden ser homologadas a las “estrategias discursivas” diseñadas por un filme para asegurar su coherencia y dotarse de sentido (Casetti, 1989). El que un filme aparezca bajo esta forma, como un constructo apropiado, revela la armonía semántica de sus unidades y la victoria de estas por encima del azar. Bajo este foco, su incoherencia revela problemáticas de estudio particulares, problemáticas que anteriormente hemos cobijado bajo la categoría de lo *anómalo*, de la *interdicción*.



Fotograma 165.
Filme *Faraon*.
Plano 190.
(1:25:37).



Fotograma 166.
Filme *Faraon*.
Plano 191.
(1:25:49).



Fotograma 167.
Filme *Faraon*.
Plano 191. (1:25:55).



Fotograma 168.
Filme *Faraon*.
Plano 191. (1:25:56).



Fotograma 169.
Filme *Faraon*.
Plano 191. (1:25:59).



Fotograma 170.
Filme *Faraon*.
Plano 191.
(1:26:01).



Fotograma 171.
Filme *Faraon*.
Plano 191.
(1:26:04).



Fotograma 172.
Filme *Faraon*.
Plano 191.
(1:26:06).

Ramsés gira el rostro hacia su derecha, levantando el brazo y mirando hacia un punto por fuera de cuadro. Y vemos lo que él ve. Un esclavo, con el pecho desnudo y una shenti al cinto que parece haber estado observando a Ramsés todo este tiempo, gira su cuerpo hacia delante, y su figura se perfila contra el fondo de la imagen: un mar de arena terracota texturizado por las jorobas de las dunas al sol sobre las que pequeños islotes de soldados aguardan las órdenes de su comandante. El esclavo arquea su cuerpo hacia atrás, toma una larga bocanada de aire y expandiendo su caja torácica: Aaa... y los soldados, casi de forma simultánea, voltean a mirarlo; Amonaa... y los soldados empiezan a marchar hacia la izquierda cuando el esclavo levanta los brazos a modo de súplica, de invocación, mirando al cielo y descendiendo lentamente del montículo sobre el que se encontraba apostado; Amona-Ra y los islotes de soldados se separan formando pequeños regimientos mientras acompañamos su movimiento transversal en dirección a la cresta de libios minúsculos que se aglomeran sobre las dunas del fondo. Y la voz resuena al lado nuestro, como si vinera de algún lugar extremadamente cercano, extremadamente familiar.

La configuración de *cuerpos y espacios* es un proceso rastreable a un momento previo a la experiencia estética en que nos vemos implicados al ver un filme: es un acto poético y técnico anterior a la existencia de una valoración estética por parte del espectador y compete a la gramática filmica, es decir, a la organización de los componentes en el enunciado, a su sintaxis. Si bien no compartimos las deducciones a las que llegaron algunos teóricos durante el apogeo de los estudios lingüístico-cinematográficos (en donde *Cine y Lenguaje* puede parecer oscura, farragosa y esquemática *ad absurdum*), sí consideramos relevantes algunas de sus apreciaciones para entender qué sucede y cómo sucede la *anomalía* que queremos expresar, esclarecer, iluminar. Estos trabajos parten de la defensa por una gramática filmica, donde su terreno expresivo tiene semejanzas con el terreno lingüístico. La defensa por una gramática cinematográfica parte también de entender que un filme es, sobre todo, un ejercicio técnico: revela la preocupación de una organización formal en la elocución y un estilo en el ejercicio escritural de un filme. Estos dos procesos, organización y estilo, no competen únicamente al ámbito gramatical en sí, sino que abarcan un número indeterminado de estados desde la producción cinematográfica hasta el contexto de una sociedad⁶⁴. Por ejercicio

⁶⁴ Ver Bordwell, 2008.



Fotograma 173.
Filme *Faraon*.
Plano 191.
(1:26:08).



Fotograma 174.
Filme *Faraon*.
Plano 191. (1:26:11).



Fotograma 175.
Filme *Faraon*.
Plano 191. (1:26:15).

escritural nos referimos a ciertas consideraciones que han hecho realizadores como Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Agnès Varda o Andrei Tarkovski, quienes equipararon el trabajo de realización cinematográfica (la escogencia de un espacio, de unos elementos visuales y sonoros, del diálogo, del color, la manipulación del tiempo y del lugar, etc.) con el trabajo de escritura: la artesanía y manualidad del trabajo de inscripción en el papel de una temporalidad, la escogencia de un ritmo y de una cadencia a partir del uso de imágenes y sonidos, la invención de un léxico (Bresson, 1969; Pasolini, 2005; Bénézet, 2014; Tarkovsky, 1987).

Francesco Casetti, en *El film y su espectador*, expone la disponibilidad intrínseca de todo filme a ser visto. El filme, que necesita de un espectador para ser percibido y comprendido, crea la figura vaciada de un espectador ideal gracias a la organización de sus estructuras: estrategias que se inscriben en el terreno de la imagen en movimiento y el despliegue narrativo. Dichas estrategias, a pesar de ser plásticas a primera vista, son sobretodo discursivas: “a cada instante el film pone delante de sí un punto al que enlazar sus propios movimientos y en el que buscar una réplica; a cada momento empuja las miradas y las voces que lo pueblan más allá de los márgenes de la escena —hacia quien se presume, o mejor hacia quien se pretende, que deba recogerlos— a la espera de una señal de contestación” (1989, p. 28). En esta puesta en escena, el filme genera una relación con la persona a la que se da a ver en dos sentidos: vital, al ser intrínseca al acto comunicativo y al acto de construcción del enunciado; y obligatoria en su necesidad de dialogar con alguien, necesidad ontológica y teleológica. Es un ofrecimiento, entonces, pero también un contrato. El filme invoca a un individuo mediante la organización del relato, asegura su participación en la proyección de las imágenes y reproducción de sus sonidos, y lo retiene mediante la construcción de un marco narrativo (Branigan, 1984, p. 39-40). El proceso de invocación implica el reclamo de un individuo de carne y hueso a participar en el despliegue espaciotemporal de una narración. La inestabilidad del enunciado comprometería este reclamo y, lo más importante, la producción corporal y espacial del espectador en la imagen, es decir, la *habitabilidad* del filme.

Cuando hablamos de inestabilidad del enunciado nos referimos a un problema de construcción gramatical, a que el enunciado pueda parecer carente de sentido debido al uso voluntario (voluntariamente inadecuado) de una ambigüedad gramatical que arriesga su coherencia: las relaciones en el plano no están correctamente establecidas o las reglas sintácticas se decidan soslayar. Ahora, no todos los filmes que hacen un uso transgresor de la gramática permiten una lectura como la que proponemos. La lectura requiere —como hemos repetido— de una *anomalía* en el terreno del enunciado.

Siguiendo las definiciones de Bordwell (2008, p. 23-24), consideramos que el uso reiterativo de transgresiones en el material filmico presupone un cierto principio organizador y dibuja un patrón sobre el mismo material. Lo que este patrón revelaría no sería un error en la sintaxis filmica, por el contrario, efectuaría una modulación en las condiciones discursivas establecidas desde un inicio (Branigan, 1984, p. 50-55): la aparente *anomalía* no sería más que el trabajo encubierto de un estilo. Unos ejemplos. Un filme como *Hanagatami*⁶⁵ (2017) revela este tipo de trabajo subterráneo: el eje y la dirección de la mirada son constantemente irrespetados, incluso dentro del mismo plano. También lo revela un filme como *Zazie dans le métro*⁶⁶ [*Zazie en el metro*] (1960), donde el posicionamiento de los actores en el espacio escénico siempre sufre cambios bruscos debido al corte y al movimiento de la cámara. Por el contrario, para que exista algo que podamos denominar como *anómalo*, es necesario un terreno sinuoso en donde la transgresión de la norma no encuentre continuidad dialéctica alguna con la totalidad del material. Esta ausencia de continuidad no sólo erosiona la posibilidad del espectador/analista de encontrar principios organizadores, hilos conductores en la filigrana filmica, si no que intensifica el efecto que produce su aparición, sustentando la presencia de la *interdicción* en el filme. Es decir, la *anomalía* es un cierto tipo de organización de la forma de un filme que afecta la cognición de su estructura, que afecta su linealidad y se muestra, en la disposición del filme a ser visto, como una forma desviada.

Recordemos la estructura paramétrica de Burch que desglosábamos en el primer capítulo. Como vimos, los elementos plásticos de un filme (elementos visuales y elementos sonoros)

⁶⁵ Dirigido por Nobuhiko Ōbayashi, producido por Terumichi Yamazaki y Kyōko Ōbayashi.

⁶⁶ Dirigido y producido por Louis Malle.

asignan unas polaridades de interacción (polos) que devienen en una dialéctica particular a cada filme, y que representan el modo en que su forma filmica interactúa con la percepción del espectador. Dentro de esta estructura, las polaridades crean un ritmo bajo el cual las piezas del filme siempre están en diálogo. En el caso de *Faraon*, algunas de estas polaridades son la mirada objetiva vs. los puntos de vista subjetivados, la cámara fija vs. la cámara en movimiento, las cualidades acústicas de la voz vs. las cualidades acústicas del espacio, entre otras. Cuando aparece el uso de una imagen, sonido o bloque audiovisual como momento singular en un filme (es decir, sin ningún patrón o reiteración futura que pueda generar una dialéctica específica) dicho momento, transgresivo, entra a dialogar directamente con la estructura general del filme. Es un momento que parte al filme en dos actuando como su “*centro de gravedad*” (Burch, 1981, p. 58). El filme impone nuevas condiciones en su producción discursiva, organizando la experiencia estética que ofrece y el modo en que su estructura ritmada se revela bajo una linealidad particular, epicéntrica.

[Discutiendo la toma del ojo cortado en *Un chien andalou*⁶⁷ (1929)] El plano conserva su poder chocante aún después de varios visionados del filme; del segundo visionado en adelante, el poder traumático inmanente a la secuencia envía una onda de choque que alcanza el inicio del filme de forma tal que la “insípida” secuencia de inicio adopta un extraño brillo emocional de anticipación. (...). La presencia de una onda de choque que se propaga simultáneamente hacia adelante y hacia atrás de una imagen que constituye indudablemente el *centro de gravedad* del filme, su momento privilegiado por excelencia, compete directamente tanto a la forma como a la creación de una atmósfera onírica. Durante el segundo minuto, aproximadamente, este plano decisivo aparece, efectuando la división del filme en dos. Al mismo tiempo, cada una de las partes adquiere un sentido poético radicalmente distinto del que habrían tenido si el plano nunca hubiera estado [Cursivas nuestras] (Burch, 1981, p. 125).

Este *centro de gravedad*, onda que se propaga del centro hacia las periferias del filme, le otorga una rugosidad característica al material filmico, a su *forma*. Y esta rugosidad —que el filme adquiere gracias a la fijación de un *centro de gravedad*— es una *rugosidad límite*, extrema. Todos los filmes tienen rugosidades particulares —efecto de un estilo que no siempre es liso—, y dichas rugosidades, que podríamos categorizar como *leves*, no deterioran la transferibilidad del enunciado ni la efectividad y coherencia del ofrecimiento del filme

⁶⁷ Dirigido por Luis Buñuel, producido por Luis Buñuel y Pierre Braunberger.



Fotograma 176. Filme *Hanagatami* (0:23:41).



Fotograma 177. Filme *Hanagatami* (0:23:46).



Fotograma 178. Filme *Hanagatami* (0:23:46).



Fotograma 179. Filme *Hanagatami* (0:23:48).

hacia alguien; no afectan la integridad del espectador ideal que se pretende alcanzar. Volviendo a los ejemplos de *Hanagatami* y de *Zazie dans le métro*, si nos detenemos en los quiebres reiterativos de la dirección de la mirada (**fotogramas 176-183**) o del posicionamiento de los personajes (**fotogramas 184-189**), no encontramos más que un recurso plástico que busca acentuar el carácter singular de la pieza. Los quiebres de la norma sólo funcionan al nivel de la connotación pero no de la denotación; en el nivel de la “calificación ulterior”⁶⁸ del enunciado y no al nivel de su “articulación sintáctica” (Pasolini, 2005, p. 291-292). En última instancia, la ruptura es exclusivamente plástica; si bien dificulta la ubicación espacial, no dificulta su producción: el enunciado mantiene una integridad, una linealidad y una coherencia. Las *anomalías* que queremos señalar se suceden en este nivel de articulación en donde las partículas constitutivas del enunciado adquieren, de repente, una volatilidad semántica: no hay seguridad ni terreno estable, las personas gramaticales están en peligro de ser abruptamente transformadas y la implicación del espectador en la imagen abruptamente sabotada. El *centro de gravedad* de *Faraon*, que es la secuencia que estudiaremos, no solo amenaza las construcciones enunciadas en el primer capítulo, también afecta directamente la articulación del enunciado.

⁶⁸ El uso del término de *calificación ulterior* por Pasolini puede parecer un poco ambiguo. Para nosotros, y a partir de numerosas relecturas, la definición a la que Pasolini parece aludir con este término es a la del significado que el signo audiovisual adquiere una vez es producido. Esta producción no se sucede al nivel *poético*, no es del cineasta; es el significado que, en su proyección y difusión y al *situarse* en un tiempo y un contexto, adquiere en su *temporalidad*, es decir, en el movimiento de las imágenes y en su sucesión. Esta *calificación* es de carácter connotativo porque, a pesar de que su inscripción depende del cineasta, está expuesta a cargar nuevos significados en el montaje o en las asociaciones del espectador en un momento particular dado.



Fotograma 180. Filme *Hanagatami* (0:27:26).



Fotograma 181. Filme *Hanagatami* (0:27:40).



Fotograma 182. Filme *Hanagatami* (0:27:40).



Fotograma 183. Filme *Hanagatami* (0:27:48).



Fotograma 184. Filme *Zazie dans le métro* (0:11:01).



Fotograma 185. Filme *Zazie dans le métro* (0:11:04).



Fotograma 186. Filme *Zazie dans le métro* (0:11:07).



Fotograma 187. Filme *Zazie dans le métro* (0:11:11).



Fotograma 188. Filme *Zazie dans le métro* (0:11:12).



Fotograma 189. Filme *Zazie dans le métro* (0:11:15).



Fotograma 190.
Filme *Faraon*.
Plano 192.
(1:26:23).



Fotograma 191.
Filme *Faraon*.
Plano 193.
(1:26:25).



Fotograma 192.
Filme *Faraon*.
Plano 193.
(1:26:30).



Fotograma 193.
Filme *Faraon*.
Plano 193.
(1:26:32).

2.2. Enunciado cinematográfico: de la elocución al *punto cero*

Ozyrysie y Ramsés gira el rostro hacia su izquierda, levantando el brazo y mirando hacia algún punto por fuera del cuadro. Y vemos lo que él ve. Recharmahisie y Tutmosis, de espaldas y con el brazo levantado, sosteniendo un cetro, supervisa los islotes de soldados desenfocados avanzar por el flanco izquierdo hacia la derecha, entre las dunas y sobre ellas. Yo soy él quien, cuando abre sus ojos... y acompañamos el lento marchar de los soldados mientras se unen al regimiento principal formando una única corriente que fluye hacia delante a medida que el cambio de distancia focal de la lente abre el mundo a lo definido. Y escuchamos los pasos de los soldados sobre la arena y el viento que levanta el polvo. ...atrae la luz y las filas de hombres se dirigen al fondo marchando hacia las fuerzas libias, elongándose en los bordes de la imagen anamórfica del Dyaliscope, bordeando los confines del mundo representado. Y, cuando los cierra... y los soldados egipcios marchan hacia nosotros lanza en ristre, y nosotros marchamos con ellos, vibrando porque el movimiento sobre el que parece nos dejamos llevar desequilibra la estabilidad de la imagen y nos impregna de un movimiento; como un imán, nuestro cuerpo se magnetiza con una movilidad compartida, como si hiciéramos parte de ellos y ellos fueran parte de nosotros; al fondo, donde las lanzas pierden grosor y se vuelven casi indistinguibles, entre el polvo levantado por la marcha, aún se presienten las figuras cortadas contra el firmamento de Ramsés y su séquito; ...la oscuridad cae y ahora seguimos a los soldados por detrás, observando cómo se precipitan sobre una de las dunas, intentando franquear el obstáculo con dificultad; al fondo, los rebeldes descienden atropelladamente. Yo soy el dios, Amon-Ra, y seguimos a los soldados por detrás, observando cómo se precipitan sobre otra de las dunas y descienden, creando un movimiento casi monótono en contraste a la vibración de las lanzas y estandartes contra el firmamento y la asimetría de los montículos de arena que generan una dinámica siempre cambiante. Yo soy él quien creó los cielos y la tierra, y nuevamente los soldados egipcios marchan hacia nosotros, y distinguimos con dificultad sus rostros, trepando y descendiendo las dunas, escuchando de cerca los golpeteos sobre la madera y algunos gemidos de dolor mientras vemos, de entre los resquicios de los escudos apiñados que se abren y cierran con el movimiento de los soldados, algunos egipcios caer víctimas de los proyectiles enemigos. y dio vida a todas las criaturas sobre ella, y volvemos a estar detrás de ellos, somos ellos, viendo como ascienden por las dunas y levantan la arena a su paso; Yo



Fotograma 194.
Filme *Faraon*.
Plano 193.
(1:26:35).



Fotograma 195.
Filme *Faraon*.
Plano 193.
(1:26:38).



Fotograma 196.
Filme *Faraon*.
Plano 193.
(1:26:46).



Fotograma 197.
Filme *Faraon*.
Plano 194.
(1:26:48).



Fotograma 198.
Filme *Faraon*.
Plano 194.
(1:26:54).



Fotograma 199.
Filme *Faraon*.
Plano 195.
(1:27:00).



Fotograma 200.
Filme *Faraon*.
Plano 195.
(1:27:02).



Fotograma 201.
Filme *Faraon*.
Plano 195.
(1:27:09).

soy el dios, y notamos las fluctuaciones en el espacio acústico, cómo la voz ahora reverbera lejana y las pisadas de los soldados sobre la arena que marchan hacia nosotros ocupan el primer término sonoro, y las exhalaciones anónimas producto de la fatiga se encadenan una después de otra, Amon-Ra. Y la voz se detiene.

Volvamos entonces al enunciado. Antes hablábamos de los hilos conductores y de las estrategias utilizadas por un filme para, según Casetti, poner “delante de sí un punto al que enlazar sus propios movimientos” (1989, p. 28). Asociaremos estos hilos conductores a las rutas de guía de un filme. Casetti también habla de una necesidad kinésica de dirigir dichos movimientos “más allá de los márgenes de la escena” (1989, p. 28). Se construye una polaridad: dos instancias que buscan entablar un diálogo pero que se ubican a orillas distintas de una performance, el *darse a ver* del filme. También es importante anotar que existe una diferencia cualitativa entre dichas polaridades: el indicio de una presencia concreta de autoría en el discurso es inmediatamente asegurada por la performance misma del evento cinematográfico. Cuando el filme *se da a ver*, se señala la presencia implícita de un locutor y se configura un signo gramatical —función que señala el acto de proferir— que se llena una vez el enunciado se concreta en la proyección de las imágenes: “el texto demuestra no sólo que está en condiciones de señalar a alguien, sino también que necesita la persona a la que se dirige” (Casetti 1989, p. 30). Si vemos un filme, no sólo estamos asumiendo la existencia de una mirada sobre el mundo, sino que asumimos también esta mirada como la mirada a alguien, como la propiedad de alguien. No queremos entrar a definir las cualidades de esta mirada ni de esta agencia (si bien hemos señalado sus consecuencias sensoriales y cognitivas en la construcción de un espectador con *cuero* y lugar, situado, en la imagen); no pretendemos definir la teleología detrás de esta figura del autor, del productor del discurso, que siempre será problemática. Preferimos como Casetti, hablar de “presencia”, presencia que es atestiguada por la imagen y la banda sonora como la acción de alguien de organizar el enunciado (sea la génesis de esta presencia orgánica o tecnológica) (1989, p. 43)⁶⁹. Incluso, a través de la argumentación le hemos dado unas características animistas al filme (el filme

⁶⁹ “prefiero seguir hablando de presencia, pensando en una presencia *diferida*, es decir al hecho de que el sujeto de la enunciación existe, pero desplazado: está justamente en el enunciado (donde no puede ser sujeto de la *enunciación*) en lugar que en la enunciación (de la que es, sin embargo el *sujeto*)” [Cursivas del autor] (Casetti, 1989, p. 43).



Fotograma 202.
Filme *Faraon*.
Plano 195. (1:27:12).



Fotograma 203.
Filme *Faraon*.
Plano 195. (1:27:18).



Fotograma 204.
Filme *Faraon*.
Plano 196.
(1:27:25).



Fotograma 205.
Filme *Faraon*.
Plano 196.
(1:27:35).

se muestra..., el filme se organiza..., el filme *se da a ver...*). Nuestra atención se centra sobre el polo opuesto del enunciado y su terreno, el “más allá de las márgenes de la escena” (Casetti, 1989, p. 28)⁷⁰, que si bien no está involucrado en su producción, sí lo está en su consumo.

Defendemos (junto con una tradición que no pone en duda su pasividad) que la participación del espectador en la organización del discurso posee un rol de mayor competencia gracias a la experiencia en la que se ve implicado. Si bien la figura del receptor está contenida en la producción del enunciado, sólo toma forma durante el ejercicio discursivo del filme, esto es, en su desarrollo narrativo. Un filme *dibuja* la mirada de un espectador, le *da* un sitio y le *hace seguir* un trayecto; tiene el poder de descubrir una geografía. Esta geografía, que involucra el dibujo, el sitio y el trayecto, es un terreno cambiante en el cual se define la identidad gramatical del receptor en el enunciado: *quién es él* en el espacio de la narración (la asignación de identidades en la producción espacial⁷¹). Para Casetti (1989), la definición de la identidad gramatical no reduce la competencia del receptor en relación con el filme. La sumisión de identidad se da gracias a que el espectador decide entrar a esta geografía, decide apropiarse y apoderarse de su persona gramatical y de su lugar en el enunciado, acepta la obligación contractual con el relato. Si el filme nos habla, y en este acto posibilitante nos ubica en la imagen, es el espectador el que acepta la invitación a hacer parte de la narración, a involucrarse en el proceso de apropiación de un *cuerpo*. Lo que la elocución del filme posibilita es un encuentro, momento en el que el cuadro perceptivo del espectador se encuentra con el cuadro perceptivo de la imagen, el acontecimiento observado-oído y consignado en el filme se ofrece a la mirada-escucha (Sobchack, 1991). El filme, que ofrece una determinada experiencia, también ofrece una determinada manera de ser mirado. Y el

⁷⁰ “Hay una raya que atraviesa toda la superficie, una línea que divide todo el territorio por la mitad. Por un lado se piensa en el espectador como en un *decodificador*: alguien que debe y que sabe descifrar un grupo de imágenes y de sonidos; un visitador atento que paso a paso recupera el sentido de la representación; un articulado que al final del circuito aclara las señales cifradas. Por otro lado, se piensa en el espectador como en un *interlocutor*, alguien que dirige unas propuestas y del que esperar una señal de entendimiento; un cómplice sutil de lo que se mueve en la pantalla; un *partner* al que se confía una tarea y que realiza poniendo todo su empeño.” [Cursivas del autor] (Casetti, 1989, p. 22-23)

⁷¹ Ver 1.4. Cuerpo: cuadro y subjetividad.



Fotograma 206.
Filme *Faraon*.
Plano 197.
(1:27:39).



Fotograma 207.
Filme *Faraon*.
Plano 198.
(1:27:43).



Fotograma 208.
Filme *Faraon*.
Plano 198.
(1:27:48).



Fotograma 209.
Filme *Faraon*.
Plano 198.
(1:27:54).

espectador, al encuentro de este ofrecimiento, es comprometido por la estructura que dicha manera precisa.

Si queremos llegar al momento en que aparece la transgresión, es importante ver cómo ocurre la organización primera del enunciado, lo que Casetti denomina “el punto cero de la enunciación cinematográfica” (el *ego-hic-nunc* de la narración)⁷²: el ofrecimiento de un *quién*, de un *dónde* y de un *cuándo*, respecto a los cuales se distribuyen los elementos gramaticales en la narración (1989, p. 42). Este *punto cero* es la región en donde el destino del espectador se condensa, donde aparece el recorrido que el filme le asignará dentro de su marco narrativo y, en cierta medida, el modo en que el espacio plástico de la imagen entrará a interactuar con su subjetividad, con su mirada-escucha. El *punto cero* es el organizarse principal de la enunciación en un enunciado, es el consignarse en una imagen, sea ésta encuadre, escena o secuencia. El *punto cero* de la enunciación cinematográfica es un proceso escritural y gramatical (Bresson, 1969; Pasolini, 2005; Bénézet, 2014; Tarkovsky, 1987), el paso de una virtualidad (por que el filme, previo a su proyección, aún se encuentra en una instancia abstracta, es una Idea, un Pensamiento; se encuentra en el ámbito de la conciencia) a una realización (encuentro de miradas en la sala de proyección donde la mirada se concretiza finalmente, se transfigura en experiencia compartida en el *ser mirado*). El *punto cero* es el momento en que el Cine pasa a ser Filme, se vuelve objeto. Pasolini, en *Empirismo herético*, expone el proceso interno mediante el cual esta primera organización toma una forma discursiva precisa. Este proceso se sucede bajo dos diferentes vectores: un trabajo que penetra la profundidad semántica del encuadre y otro que se da en la linealidad de la producción discursiva. Estas dos líneas de trabajo son hasta cierto punto equivalentes porque hacen parte de la construcción general del enunciado y, por decisión de un agenciador, alguna de las dos puede llegar a tener mayor relevancia dentro del filme; equivalentes porque las dos hacen parte integral de una primera instancia del montaje, acto previo a la verbalización del filme, a la elocución. La profundidad del encuadre se relaciona con la escogencia de los motivos dentro del plano y su organización en la superficie de la pantalla (ilusoriamente tridimensional y profunda). Esta relación de los objetos produce un sentido preciso: oposiciones o simetrías plásticas que contrastan o coadyuvan al resultado semántico del

⁷² No confundirlo con *punto cero de estilo cinematográfico*. Ver 1.5.1. Corte: espacio-tiempo homogéneo.

encuadre⁷³. Ya hemos descrito que este tipo de oposiciones hacen parte de una estructura móvil que es un despliegue dialéctico, plástico en sus disposiciones y fisiológico en sus consecuencias, parte del juego de oposiciones generales de un filme⁷⁴. Este juego de oposiciones también lo encontramos al nivel del encuadre, infligiendo una influencia similar, si bien no con la misma envergadura o cualidad dialéctica; su función no es tanto de oposición sino de correlación de sentido.

El encuadre, (...), es por lo tanto una palabra de carácter sustantival, no calificada, ni puesta en relación con el resto del discurso a través de los nexos sintácticos (o de montaje).

(...). Cada encuadre, en suma, representa “algo *que* es”: un maestro *que* enseña, alumnos *que* escuchan, caballos *que* galopan, un muchacho *que* sonríe, una mujer *que* mira, etc. Esta serie de proposiciones relativas formadas por un único monema es el llamado “material” del filme. [Cursiva del autor] (Pasolini, 2005, p. 288)

Ahora, la escogencia de este encuadre —que implica una organización de motivos, momento inaugural del discurso— implica también una producción semántica⁷⁵ inicial. Inicial porque aún no genera una relación entre significados, aún no completa un “segmento complejo de discurso” (Metz, 2002, p. 89); esta construcción compleja es resultado del montaje, construcción en el tiempo y el espacio de una linealidad discursiva. Hasta el momento hemos hablado del montaje en mayúsculas, de la construcción no sólo de una corriente de sentido, sino de una *experiencia durativa* en el ritmo. Este montaje se ha definido a partir de las

⁷³ Ver Burch, 1981; Eisenstein, 2010a; Mitry, 2002a y Mitry 2002b.

⁷⁴ Ver 1.1. *Forma filmica*: estructura y polos; y 1.5.2. Ritmo fílmico: *espacio de la narración*, tiempo y experiencia de la duración.

⁷⁵ Dejando de lado la discusión entre Pier Paolo Pasolini, Christian Metz y Umberto Eco acerca de las características lingüísticas y morfológicas del enunciado cinematográfico y de las unidades mínimas de sentido fílmico, citamos el siguiente párrafo de *Empirismo herético* que nos parece bastante claro en señalar el proceso bajo el cual se realiza la producción de sentido al nivel del encuadre a partir de la selección de determinados objetos:

“(...) quien habla cinematográficamente debe siempre realizar una selección entre los ilimitados objetos, formas y actos de la realidad, en función de aquello que quiere decir. En suma, antes que nada debe buscar hacer de la lista de los cinemas *una lista conclusa*. Esto no será nunca posible, y se logrará por lo tanto sólo una conclusión relativa, o una tendencia a la conclusión. De esto deriva, generalmente, una “lista abierta” de las unidades de la primera articulación, o monemas cinematográficos (encuadres): estos podrán ser, entonces, infinitos. (...). Un ejemplo: quiero describir una escuela. Entonces inmediatamente realizo una limitación de las infinitas cosas de la realidad, una selección de esas cosas en el ámbito del ambiente escolar. El encuadre del maestro y detrás el pizarrón, papeles, etc., es un monema, que se presenta como tendencialmente monosémico: un docente. (...) (Pasolini 2005: 288-9)

fluctuaciones de espacio y la acumulación de duraciones, entendidas estas como la sumatoria de planos en una secuencia horizontal o como el cambio interno del espacio mediante la movilidad de la cámara (Mitry, 2002a). El montaje es la región donde las estrategias discursivas son expelidas hacia el *más allá de la imagen*, el momento de alumbramiento y direccionamiento de la mirada, articulación de las proposiciones relativas. La articulación de dichas proposiciones permite la aparición de unos puntos de referencia o términos déicticos (Buckland, 2004, p. 56) en la elocución: *dónde* y *cuándo*, *quién* y *a quién*. Esta articulación sucede en dos momentos paralelos y correlativos durante el ejercicio de empalme de encuadres y, como veremos más adelante, uno de ellos se relaciona directamente con la producción de una estructura ritmada del filme (que hemos definido como integral a la forma fílmica). Pasolini define estos dos momentos a partir de la función que cumple determinado proceso en el montaje (enfaticamos que los procesos hacen parte del mismo ejercicio): uno, construcción más cercana al ejercicio de la producción expresiva, rítmica; el otro, momento previo a dicha producción expresiva, momento exclusivamente sintáctico. Estos momentos son el montaje connotativo (montaje rítmico) y montaje denotativo respectivamente.

El montaje rítmico define las duraciones de los encuadres, en sí mismos y con relación a los otros encuadres del contexto.

La “duración” establecida por el montaje rítmico *es por lo tanto sobre todo una calificación ulterior*. En efecto, si me detengo sobre el encuadre del “maestro *que* enseña” sólo el tiempo necesario para percibirlo, la calificación es profílmica; si me detengo más o menos de lo necesario, la calificación se transforma, de todos modos, en expresiva. Si me detengo *mucho* más o *mucho* menos de lo necesario, la calificación se convierte en fílmica activa, es decir, hace sentir la presencia de la cámara que también, encuadrando, podría también estar quieta. Su presencia se siente, en efecto, en la irregularidad de la duración del encuadre en sí mismo. (Pasolini, 2005, p. 293)

[El montaje denotativo] consiste en una serie de enlaces, por naturaleza elípticos, entre varios encuadres o monemas, dándoles antes que nada una “duración” y después una concatenación cuyo objetivo es la comunicación de un discurso articulado. (...).

El montaje denotativo, en efecto, pone en relación de oposición, juntando elipsis, los dos encuadres: “el maestro *que* enseña”, los “alumnos *que* escuchan”, etc. Pero precisamente en esta relación de oposición nace la sintaxis, o sea, finalmente, la frase “el maestro enseña a los alumnos”.

Esta serie, por otra parte muy simple, de “oposiciones”, requiere, por lo tanto, un tipo de sintaxis que podemos llamar *aditiva* (en cuanto se opone a aquella *acumulativa*, que habíamos dicho que se

verificaba cuando las “relativas” se acumulan dentro de un mismo encuadre, entendido como un, aunque mínimo, plano-secuencia). [Cursiva del autor] (Pasolini, 2005, p. 291-292)

En el montaje denotativo (relación de oposición en donde nace la sintaxis aditiva) es posible encontrar estos términos deícticos que “refieren directamente a las circunstancias de la enunciación, primeramente a la posición espacio-temporal del emisor y del receptor” (Buckland, 2004, p. 56). Estos términos deícticos, insertos en la elocución, delimitan en cierta medida el grado de implicación dentro del flujo narrativo de la imagen. Cuando un filme delimita —en el ejercicio de empalme— los términos deícticos de lugar, tiempo y persona, no sólo está articulando el discurso —la expresión que desea catapultar, que busca sea recibida—, también está poniendo en práctica su habilidad por fijar un *punto de vista*, una mirada, y unas estrategias discursivas puestas en escena para el darse a entender de su construcción narrativa: la coherencia y *legibilidad* de su discurso⁷⁶. En este *punto cero* de la enunciación, el filme organiza sus componentes para ser entendido por el espectador. Para Casetti, el análisis de estas estrategias permite observar la configuración de un alguien, permite evidenciar la construcción discursiva de un filme gracias a las huellas enunciativa que la narración deja a su paso. La elocución de un filme siempre negocia con una subjetividad. Y esta elocución no sólo distingue unos *cuerpos*⁷⁷ (sobre los que recae la autoridad y recepción del discurso) y unos *espacios* (el terreno de la imagen en el que interactúa el cuerpo con el mundo, y que lo aloja y le ofrece un trayecto), también distingue toda una lógica conversacional entre personas gramaticales: un *yo*, un *tú* y un *él*.

⁷⁶ Ver Bordwell, 1996a y Branigan, 1984.

⁷⁷ Desde el aspecto técnico, “el movimiento aporta entonces dos cosas: un índice suplementario de realidad y la corporeidad de los objetos. (...) Veamos lo que dice este último (Michotte): el movimiento contribuye a la impresión de realidad de manera indirecta (dando cuerpo a los objetos), pero también contribuye a ello directamente, puesto que en sí mismo se presenta como un movimiento real” (Metz, 2002, p. 35).



Fotograma 210.
Filme *Faraon*.
Plano 199.
(1:27:58).



Fotograma 211.
Filme *Faraon*.
Plano 199.
(1:28:01).



Fotograma 212.
Filme *Faraon*.
Plano 199.
(1:28:07).



Fotograma 213.
Filme *Faraon*.
Plano 199.
(1:28:10).



Fotograma 214.
Filme *Faraon*.
Plano 199.
(1:28:12).



Fotograma 215.
Filme *Faraon*.
Plano 199.
(1:28:15).



Fotograma 216.
Filme *Faraon*.
Plano 200.
(1:28:20).



Fotograma 217.
Filme *Faraon*.
Plano 200.
(1:28:23).



Fotograma 218.
Filme *Faraon*.
Plano 200.
(1:28:26).



Fotograma 219.
Filme *Faraon*.
Plano 200.
(1:28:28).



Fotograma 220.
Filme *Faraon*.
Plano 200.
(1:28:32).



Fotograma 221.
Filme *Faraon*.
Plano 200.
(1:28:39).

2.3. Encarrilamiento de la mirada: de cuadros perceptivos a huellas enunciativas

La voz se detiene. Y la imagen se recubre de un silencio particular, de una acústica característica. Atrás ha quedado la voz resonante, las exhalaciones de fatiga; escuchamos bastante cercanas las pisadas sobre la arena. Seguimos por detrás a los soldados con la mirada gacha: vemos la tensión de sus músculos dorsales mientras escalan con dificultad el montículo, vemos el movimiento cansino de sus piernas. Un alarido de dolor dirige la mirada al centro de la imagen; entre la confusión de extremidades en movimiento, un hombre en el suelo se lleva las manos al rostro, herido por un proyectil. Y la cámara se levanta y nos levantamos con ella por encima de las pelucas egipcias, y observamos lo que ellos observan: los libios que marchan a nuestro encuentro y cubren con sus sombras las dunas atornasoladas. Aminoramos el ritmo de la marcha y parece como si habitásemos un cuerpo pues de repente escuchamos las exhalaciones de fatiga tan cerca, casi al lado, que parecieran ser las nuestras. Pero no somos nosotros los cansados, son ellos, las figuras bidimensionales en la imagen; o tal vez sí somos nosotros, y es que el trayecto ha sido agotador, el terreno desértico ingrato, el sol intenso; la arena se impregna a nuestros pies, los succiona ante su propio peso. Luego de un pequeño reposo, el ritmo acompasado de las pisadas sobre la arena aumenta y nos precipitamos hacia el último montículo que nos separa de los libios, y los libios vuelven a desaparecer detrás de la arena, y nuestras exhalaciones toman nuevo ritmo, toman nueva intensidad. Y volvemos a ver a los soldados marchar hacia nosotros, levantando sus escudos oblongos, lanza en ristre, despuntando, a punto de perforar la imagen por encima de la cresta. Y volvemos a descender, participando de la geografía del desierto, de su oleaje. Y algunos caen bajo los proyectiles enemigos, rostros cubiertos, mientras que otros corren apremiados para reemplazarles y ocupar su lugar. Y las exhalaciones y las pisadas se escuchan al unísono mientras intentamos distinguir, al fondo, sobre el corte de las dunas, más soldados egipcios que se elevan y descienden apretadamente. Y son tan cercanas las fluctuaciones de aire, como si respiraran detrás nuestro.

Las huellas enunciativas no están dadas a la mirada, por el contrario, la narración busca ocultarlas mediante la imposición de una diégesis, puente ilusorio de interacción entre espectador y filme, límite infranqueable y físico de la pantalla donde se ligan las posibilidades

de interacción. La secuencia permite observar cómo el corte y el movimiento son las herramientas de dosificación de unas huellas enunciativas: en los dos polos de la elocución, el corte y el movimiento delimitan una determinada subjetividad, enmarcan (*frame*) la *producción de espacio* de alguien (Branigan 1984: 64). Si bien el espectador entra a encarnar esta mirada, no es consciente de los procesos sintácticos ni de su estrecha relación con los procedimientos plásticos que le han inducido a aceptar esta complicidad. Como vimos en el caso específico de la secuencia de *Faraon*, y como bien desmenuza Pasolini, si bien es la connotación de los ensambles⁷⁸ el modo en que la secuencia o escena propone su textualidad, es en la denotación (el nivel más básico de la articulación de encuadres), donde se ubican las transformaciones sintácticas y gramaticales, donde realmente se configuran las subjetividades posibles. Para retomar el ejemplo de Pasolini, la juntura del corte (o del movimiento) es la proposición que relativiza la secuencia completa del enunciado filmico: “el maestro *que* enseña, los alumnos *que* escuchan”, Ramsés XII *que* es cargado por los esclavos (Cap 1.4), Ramsés XIII *que* observa al ejército rebelde, los soldados *que* marchan al encuentro del enemigo, etc. Observamos que de esta juntura emerge inevitablemente una subjetividad particular: en la producción espacial de la mirada “un papel se soldará con un cuerpo para definir comportamientos y perfiles de lo que se llama el *espectador*” [Cursiva del autor] (Casetti, 1989, p. 51). El filme le dice *qué* es lo que debe observar y *por qué*⁷⁹. La pantalla, el espacio que se supone es anterior a la proyección espacial y visual, origen de la *producción de espacio* de la narración y destino de la mirada del espectador, es un espacio siempre gramaticalmente expuesto a ser subjetivado (ver figuras 3, 4, 5 y 6).

⁷⁸ Hablando sobre la sintaxis aditiva (montaje denotativo): “estas adiciones son las que los técnicos del montaje llaman ensambles; es decir, unen un encuadre con otro, estableciendo su duración. De aquí resulta una serie de proposiciones o de “conjunto de proposiciones” que se podrían llamar mejor “complementos sintácticos”, en cuanto están, en efecto, entre la proposición y el complemento.” (Pasolini, 2005, p. 292)

⁷⁹ En algunos casos este *por qué* es ambiguo, o no es dilucidado al mismo tiempo y a la misma velocidad del despliegue de la producción discursiva y *lineal* del filme. Ver Bordwell, 1996a.

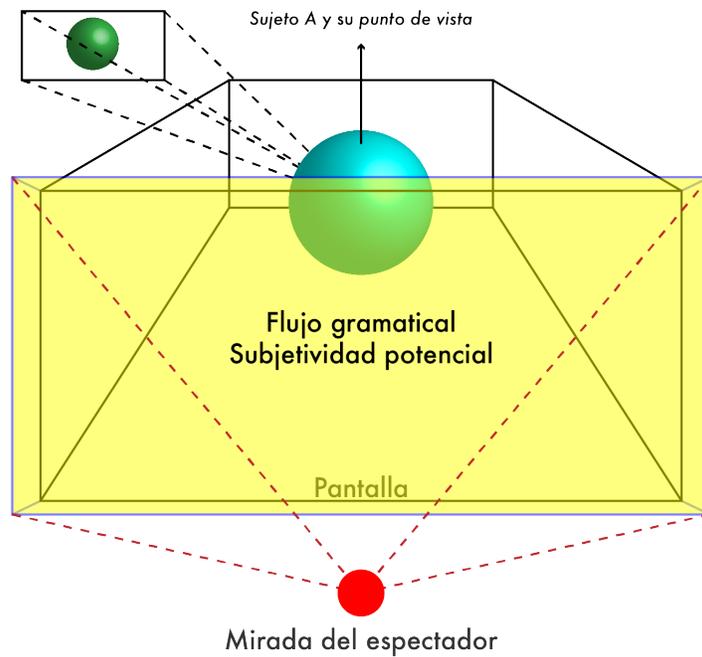


Figura 3. Mirada del espectador que observa a un *Sujeto A*.

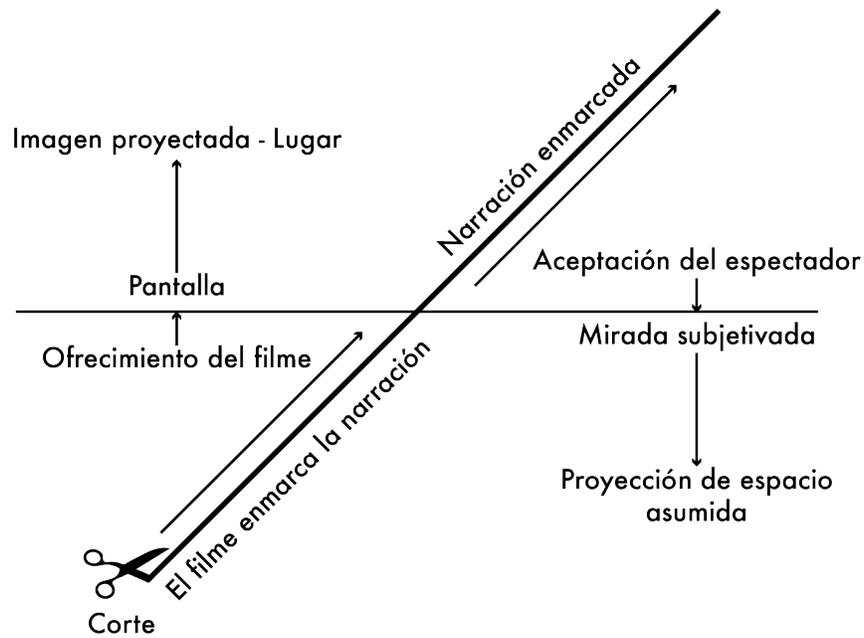


Figura 4. Con el corte, el filme enmarca la narración y ofrece una subjetividad narrativa. Con la aceptación del espectador, la proyección de espacio se asume como propia.

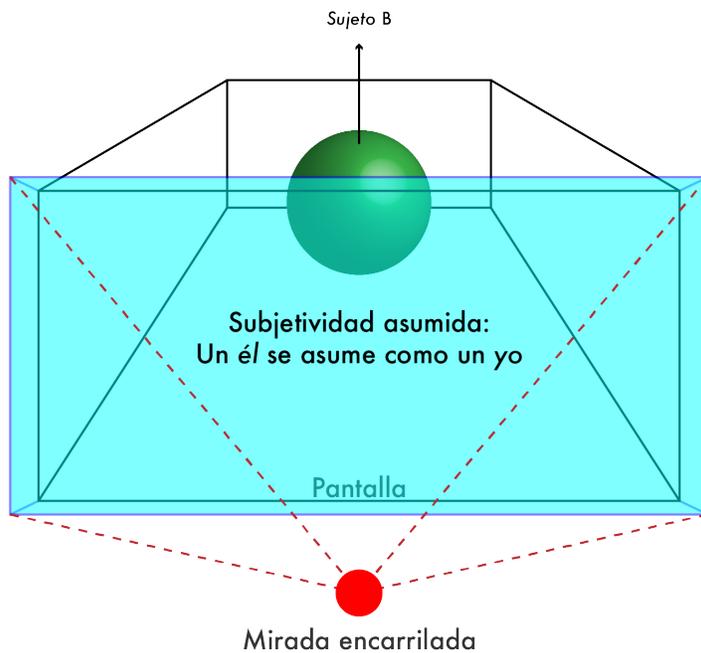


Figura 5. Subjetividad y proyección de espacio asumida. Pantalla como espacio gramaticalmente subjetivado.

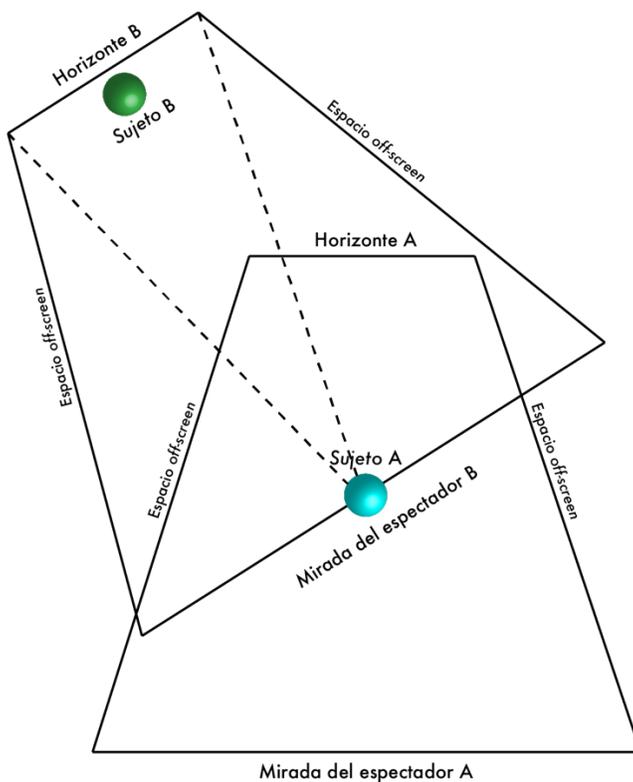


Figura 6. Vista de los cambios realizados por el corte en el espacio desde un punto de vista cenital ideal.

Esta potencialidad de la pantalla —la de ser *un espacio siempre gramaticalmente expuesto a ser subjetivado*— la podríamos definir como el momento en que la estructura fílmica (en este caso el enunciado cinematográfico) acumula una cierta resonancia, una fuerza aún no se cinética, aún no proyectada. Todas las estructuras fílmicas son inherentemente potenciales, es decir, se devanean entre el *nunca existir* y el *siendo enteramente* (similar a la dialéctica del espacio *on-screen* y *off-screen*). Esta membrana virtual con la que se recubre la pantalla es la que nos interesa en este proceso de elocución ya que permite visibilizar las huellas enunciativas, hacia donde el filme se dirige y en donde la mirada del espectador es encarrilada, en momentos específicos de la narración al cumplir unas “condiciones de visibilidad” (Casetti, 1989, p. 184). La mayoría del tiempo, estas huellas se encuentran trabajando laboriosamente, dirigiendo la mirada sobre el acontecimiento y configurando lo que Casetti denomina un “cuadro enunciacional”: sistema de personas, espacios y tiempos que son fijados por el enunciado y afectan su transferibilidad y la coherencia del relato; y un “entorno”: configuración de los enunciados en la secuencia del film, el modo en que estos se vinculan y las reglas que los organizan, es decir, la organización de la fábula contada y el modo en que la información del relato será dosificada y entregada (1989, p. 54). El cuadro enunciacional nace del trabajo puramente denotativo de la articulación comentada por Pasolini. Por su parte, el entorno tiene una incidencia que no es exclusiva al texto, sino que compila un número de relaciones intertextuales que obedecen a procederes configurados por discursos anteriores y normas o reglas de formación del discurso ya aplicadas y, por ende, generalmente compartidas⁸⁰.

Casetti (1989) afirma que los sujetos de la enunciación pueden ser varios, cumplir diferentes funciones y aparecer bajo diferentes procedimientos (parámetros reguladores de la narración y estructura del discurso): la *figurativización*, en donde las instancias abstractas del discurso

⁸⁰ “Un «entorno», pues, de triple cara: unos enunciados en una secuencia unitaria (componente cotextual); un conjunto de discursos vinculados entre sí (componente transtextual); y unas reglas de formación compartidas y aplicadas (componente institucional). Este «entorno» aquí está justamente representado por la narrativa, en el sentido de la historia contada por el film individual, del conjunto de las historias existente, y de las reglas de construcción de un historia.” (Casetti, 1989, p. 54). Nos atrevemos a relacionar esta definición con la de Pasolini comentada anteriormente: *calificación ulterior* (ver nota al pie no. 74). Para mayor información sobre este entorno ver Metz, 1973.

(lo que anteriormente habíamos descrito como simples virtualidades) se organizan en unas personas dentro del campo de la imagen, o sea, la aparición de un *yo*, un *tú* y un *él*; la *aspectaculización*, en donde se modela un espacio o lugar que aloja a una persona y que se configura como el ojo ideal (el de la cámara) que organiza el mundo en el que el enunciado se mueve (sabemos que la posición de la cámara asume un *punto de vista* y que este punto de vista configura unas fugas y unas líneas arquitectónicas como estructuras de la imagen, un primer momento de subjetivación); y la *modalización*, en donde se definen, con mayor exactitud, las funciones que las personas van a representar en el texto (sus papeles o roles) y cómo estos definen la estructura general de la narración. Estos procesos no se desarrollan de forma diferenciada ni se anulan, todo lo contrario, hacen parte de un trayecto evolutivo en etapas que define el modo en el que el espectador ideal se concretiza en el filme. Incluso, los procesos son acumulativos y permiten coleccionar unos datos, organizarlos, y estructurar un filme a partir de unas estrategias y de unas reglas; son una herramienta y un marco de análisis, obedecen y aseguran una forma. Estas estrategias dependen del enunciado que el film pone a disposición en su hacerse y que, como hemos desarrollado en el transcurso del capítulo anterior, implica un *desplegarse en un tiempo y un espacio*.

Dejando a un lado el proceso de *modalización* y *aspectaculización*, deseamos detenernos en los procesos de *figurativización* que revelan y anudan categorías trabajadas en el capítulo anterior. En la interrelación de dos espacios distintos pero análogos (espacios que negocian la figura de un *cuerpo* y de una *habitabilidad*), y en el acto comunicativo del filme que extiende su mano para estrechar la del espectador, el *cuerpo de vivencia* constituido y el *espacio habitable* ofrecido arriesgan su integridad. Al filo de esta amenaza, la persona gramatical que posibilita el intercambio se verá fuertemente violentada.

2.4. Punto de incandescencia: interpelación y maniobras de resarcimiento

Y volvemos a marchar con ellos, entre ellos, observando el objeto de sus miradas, de nuestras miradas, la meta de sus recorridos, de nuestros recorridos, justo al frente: desde una distancia muy corta y ya sin obstáculos, los rebeldes libios se acercan; y el bullicio, que nos parecía perdido, vuelve a insuflar la imagen cada vez más vivo. El alarido de un soldado



Fotograma 222.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:40).



Fotograma 223.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:41).



Fotograma 224.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:43).



Fotograma 225.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:45).



Fotograma 226.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:46).



Fotograma 227.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:47).



Fotograma 228.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:49).



Fotograma 229.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:50).



Fotograma 230.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:51).



Fotograma 231.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:52).



Fotograma 232.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:53).



Fotograma 233.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:53).



Fotograma 234.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:54).



Fotograma 235.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:54).



Fotograma 236.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:54).



Fotograma 237.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).

que cae al suelo ante nosotros tras ser atravesado por una flecha, parece anticipar el destino del resto de figuras que amarran nuestra mirada: quedan cuatro, luego tres, luego dos, y el último levanta el brazo empuñando la espada, envalentonado, sin percatarse, tal vez, de que ha quedado solo; como el resto, buscando proteger con el escudo uno de sus costados, se detiene en medio de la marcha para caer sobre sus espaldas con una flecha en el vientre. Y algo pasa. Porque hemos bajado la mirada, siguiendo su caída, su agonía, siendo aún él el último, y él ha desaparecido de cuadro, abandonándonos. Porque hemos levantado la mirada nuevamente, buscando otro cuerpo que nos permita anclar nuestra experiencia a algo concreto, a algo físico, a algo orgánico. Porque la imagen continúa arremolinándose hacia las filas enemigas y estamos solos ante las figuras que se ensanchan en pantalla, como si no necesitásemos ya de un personaje, de un actor, de un sujeto. Y frente a nosotros, ahora, la figura amenazante de un libio que toma un mazo de su cinto y lo ofreciéndolo al viento, dejándolo ver, exponiéndolo al sol, tensiona los músculos de su brazo con el fin de arremeter contra alguien, ¿contra nosotros? ¿pero quienes somos nosotros? si parecemos flotar sobre el espacio sin cuerpo definible, sin anclaje; como una boya que se ha perdido en el mar, que se mueve serena; como el viento que fluye. Y entonces levanta el mazo.

En la *figurativización* el filme “sale al descubierto” (Casetti, 1989, p. 175), evidencia *quién* ve y *quién* habla. Estos dos niveles son dos instancias distintas presentes en el filme. Por un lado, una instancia abstracta, implícita en el texto fílmico, pero cuyo lugar se halla por fuera de la diégesis: el enunciador y el enunciatario, quien habla⁸¹ el filme y quien lo escucha, que es el espectador. Por otro lado, una instancia ya *figurativizada* que ha creado un tiempo autónomo dentro del filme y las figuras de un narrador — “personajes que cuentan la historia que están viviendo” o “que en el interior de la historia se hacen destinatarios de la narración” (Casetti, 1989, p. 59)— y de un narratario —el espectador que como receptor del discurso *ve* la ficción desarrollarse ante sus ojos como realidad—. Esta *figurativización* se realiza mediante la función escritural de la cámara, a partir de sus decisiones plásticas, en de la

⁸¹ Señalemos que el *hablar* de un filme no sólo hace referencia a su elocución, sino también a un proceso de concreción de las virtualidades del enunciado. En el siguiente capítulo, este procedimiento está vinculado a un paso del Cine a ser Filme y con ello, sella una temporalidad: la *figurativización* es el resultado de un acto poético, del ejercicio organizativo-creador de un autor que transforma la abstracción y virtualidad del Cine en objetos concretos, en Filmes particulares (Pasolini, 2005)

estructuración de sus parámetros. Habíamos visto que el primer momento de subjetivación ocurre cuando a la *producción de espacio* de la cámara se le asigna una identidad en el relato⁸². Casetti señala que el primer momento de subjetivación es anterior, sucede en el momento mismo en que la *producción de espacio* es proyectada por la cámara, es la cámara misma la que “instituye y organiza lo que se enseña” (*modalización*) (1989, p. 43). La cámara es el eje de una producción espacial y sónica, y primer índice de la presencia de un *cuerpo*: cuerpo como dispositivo tecnológico (la cámara) y cuerpo como la afirmación de un testigo que refiere un acontecimiento (el personaje). Ahora, la subjetividad puede quedar relegada exclusivamente a la cámara, a un presunto cuerpo invisible que adopta la responsabilidad de concordancia gramatical (yo miro), o puede trasladarse a la geografía de la imagen, conferirle su responsabilidad a otro. Podemos entender la *figurativización* como la creación de un lugar en el filme en el que las instancias abstractas encuentran un cuerpo que agenciar.

En esta encrucijada, el filme puede quedar al descubierto como dispositivo creador de la ficción, puede revelar sus huellas enunciativas. Así lo ilustran dos ejemplos utilizados por Casetti que discutiremos brevemente con la intención de señalar y definir la *anomalía* a partir de maniobras de menor intensidad: el inicio de los filmes *Riso amaro*⁸³ [*Arroz amargo*] (1949) y *The King of Marvin Gardens*⁸⁴ [*El rey de Marvin Gardens*] (1972). En ambos casos, y explícitamente, la autoridad del discurso queda desplazada a los personajes de la escena, quienes encarnan la figura de un *yo* y parecen interpelar al espectador, dirigiéndole la mirada. En ambos casos el espectador se asume —de forma momentánea— como el único depositario del discurso, la única “meta hacia la cual el enunciado tiende” (Casetti, 1989, p. 45).

Terminados los créditos iniciales, la primera imagen de *Riso amaro* es el rostro de un hombre que, fijos sus ojos a la cámara, describe la historia, las características del cultivo de arroz en el norte de Italia y las condiciones laborales que sus trabajadores deben enfrentar durante la época de cosecha. Continuando con su discurso, lanza la mirada a las periferias del cuadro, como un orador. La cámara, en un movimiento de grúa hacia atrás, revela poco a poco la verdadera naturaleza del acontecimiento: el hombre, quien creíamos un interlocutor, no es

⁸² Ver 1.4. Cuerpo: cuadro y subjetividad.

⁸³ Dirigido por Giuseppe De Santis y producido por Dino De Laurentiis.

⁸⁴ Dirigido por Bob Rafelson y producido por Steve Blauner.

más que un reportero. Cuando el reportero ha quedado enmarcado en un plano abierto, dice finalmente a la multitud “Habla Radio Torino”⁸⁵.

En *The King of Marvin Gardens*, de la oscuridad sale un rostro, en primer plano, iluminado de perfil: “Les prometí que les diría por qué no como pescado”⁸⁶, y empieza a *hablarnos*. Después de un monólogo extenso, una luz intermitente de color rojo empieza a iluminar el perfil que aún quedaba en sombras. David Staebler, el personaje, empieza a hacerle señas a alguien fuera de cuadro. Con el corte, vemos que David Stabler se encuentra en una cabina de radio y al fondo, a través del vidrio aislante, vemos al productor del programa radial oprimiendo un intercomunicador: “Lo siento David, el tipo dice que es una emergencia”⁸⁷.

Faraon no está exento de estos procesos y, al igual que los ejemplos anteriores, tiende a resarcir estos movimientos. Los ejemplos revelan un determinado tipo de desplazamiento de la autoridad que Casetti define bajo la figura de la “interpelación” (1989, p. 39): el enunciador (*yo*) toma el cuerpo de un *él* (aunándose con su voz) y aparta a un *tú*, posicionándolo por fuera de la escena y ubicándolo en un contracampo virtual (el plano desde donde la cámara se posiciona y que no vemos). Este contracampo virtual, hemos señalado, es un espacio siempre gramaticalmente expuesto a ser subjetivado⁸⁸. Las figuras 7 y 8 ilustran este desplazamiento de autoridad del discurso.

⁸⁵ *Qui parla Radio Torino* en el filme.

⁸⁶ *I promised that I would tell you why I never ate fish* en el filme.

⁸⁷ *I'm sorry David, guy says it's an emergency* en el filme.

⁸⁸ *Espacio reversible* para Casetti porque parte de una disimetría espacial entre campo y fuera de campo (contracampo virtual de punto de vista), en donde “el «aparte» empuja al interpelado hacia los márgenes de la escena” [Cursivas del autor] (1989, p. 104)

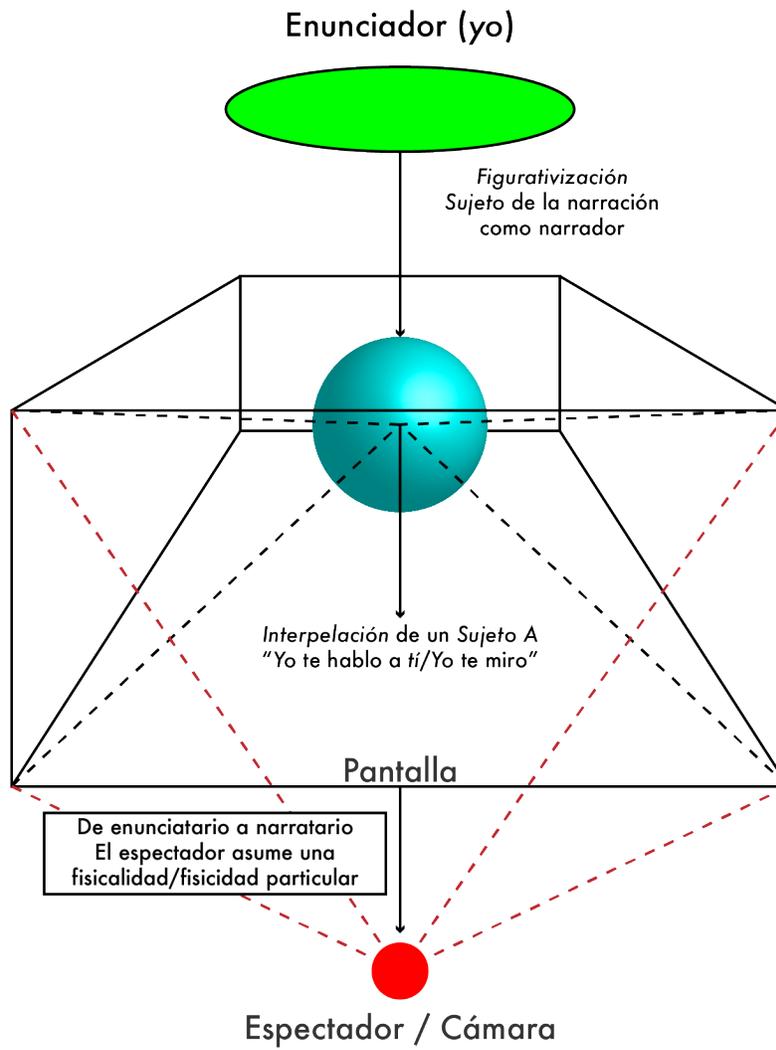


Figura 7. El espectador se asume como contracampo virtual.

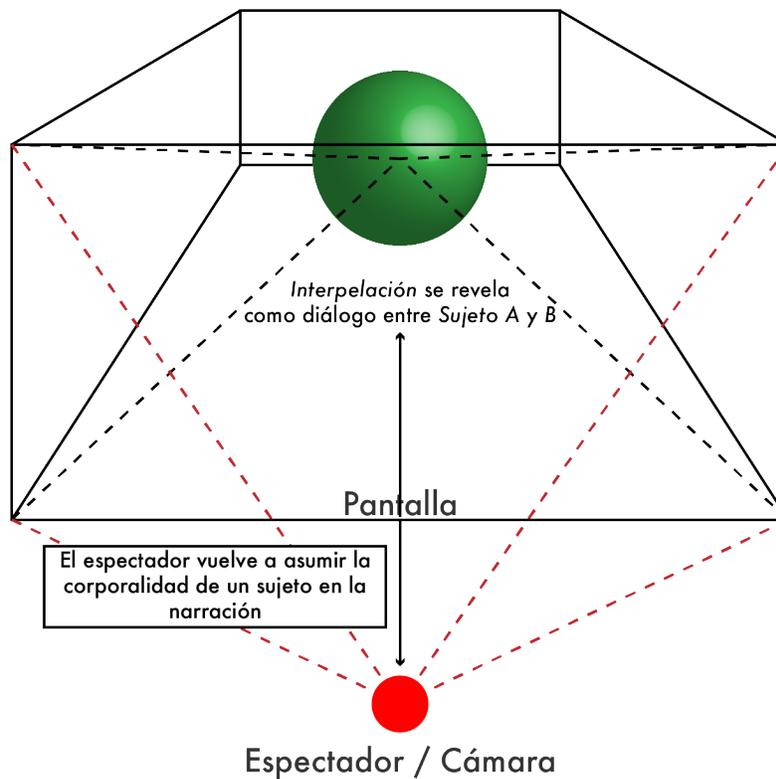


Figura 8. El contracampo virtual es llenado por un *Sujeto B*.

Como vemos en las figuras, y como expresan los ejemplos, el filme tiende a regresar la autoridad del discurso a un estado natural: el espectador se halla por fuera de los límites de la escena. El filme, en la mayoría de los casos, adopta modos de enunciación subterfugios⁸⁹ en donde las huellas enunciativas, casi siempre, actúan en silencio (1989, p. 50). Este silencio es evidente en los ejemplos citados. Un movimiento de cámara, un cambio de encuadre, transfiere los papeles instaurados inicialmente por la acción comunicativa para que el *yo* se transforme en un *él* y el *tú* deje de ser ocupado por el espectador, trasladándose a otra persona en el enunciado: el equipo periodístico que se encuentra cubriendo el reportaje en *Riso amaro*, o los oyentes implícitos que escuchan el programa de David Staebler (Jack Nicholson) en *The King of Marvin Gardens*. Estas transferencias de la autoridad fingida (papeles o roles) funcionan bajo una lógica similar a los cambios de marco (*framing*) dentro

⁸⁹ Dentro de estos modos de enunciación, es importante decir que obviamos determinadas marcas enunciativas que aluden directamente al construirse de un discurso y que siempre enmarcan el gran enunciado que es un filme. Nos referimos a los créditos iniciales y finales que Casetti denomina como marcas deícticas: capacidad de un filme por referirse siempre a su situación enunciativa y a su agenciador más tácito (1989, p. 45)

de la narración descritos por Branigan: ante el aparente cambio de autoridad narrativa nos percatamos de la existencia de una instancia superior que ejerce un mayor dominio sobre la narración y, por ende, goza de un punto de observación más privilegiado (1984, p. 42)⁹⁰. Al igual que la lógica de los cambios de marco, las transferencias (si bien apuntan a una instancia superior que enmarca un juego de roles y papeles, como una matrioshka) tienden a no señalar la instancia última, el escenario compartido por autor y espectador, y a mantener la distancia temporal entre la representación y el espectador, distancia que la interpelación pareciera recortar. Las transferencias de autoridad enmarcan el nivel de la fábula bajo la pátina del pretérito: lo *ya sucedido*, lo *ya hecho*, lo *ya completado*⁹¹. Incluso, un filme es capaz de denunciar su propio estatuto ficticio, revelar el acto de su elocución, como la secuencia de los créditos finales en *The Magnificent Ambersons*⁹² [*El cuarto mandamiento*] (1942) donde gracias a la voz de Orson Welles, la temporalidad de la fábula queda relegada a un pasado inasible y el flujo de los acontecimientos reducido a la anécdota —la figura de Welles se proclama proveedor principal del relato y único agenciador⁹³—.

De estos ejemplos resaltamos las siguientes cosas:

Riso amaro y *The King of Marvin Gardens* revelan el carácter regresivo de toda intención de un filme por “romper el aislamiento y asegurar un encuentro «auténtico»” (Casetti, 1989, p. 53). Una vez la enunciación despliega sus personas gramaticales, comprometiendo directamente la corporalidad de un espectador, se niega, prefiriendo transferir el papel de receptor (o emisor en el caso de *The Magnificent Ambersons*) a *personas* en el discurso, en la narración; el vínculo termina siendo una subordinación testimonial. El enunciatario es condenado a *vivir* la ficción exclusivamente a través de un narratario. Este carácter regresivo

⁹⁰ “Fundamentally there is only a single activity of narration in a text, or, personifying that activity, there can be only a single narrator in the text. This narrator, however, may delegate some or most of the duties of narration to another narrator who gives the story. The 'delegation' of these responsibilities is an act of *framing*, that is, the 'new' narrator must be identified – referred to – before we recognize a 'story within a story'.” [Cursivas del autor] (Branigan, 1984, p. 42)

⁹¹ A pesar de que, como vimos en el capítulo anterior, una de las condiciones perceptivas ofrecidas por el filme es la de mostrarse como realidad presente, como presente *haciéndose*. (Ver 1.4. Cuerpo: cuadro y subjetividad)

⁹² Dir. Orson Welles, prod. Orson Welles et al.

⁹³ “I wrote the script and directed. My name is Orson Welles” dice tras terminada la secuencia de créditos finales.

obedece a una cierta institucionalidad de las formas de narración ya establecidas que busca borrar toda visibilidad de las huellas enunciativas a favor de una progresión discursiva estable y horizontal, buscando siempre endilgar la responsabilidad de la fábula a unos cuerpos dentro de la imagen. Esta institucionalidad de las formas de narración —“sistema de credibilidad” (Ruiz, 2000, p. 19)⁹⁴ e “idoneidad del discurso” (Casetti, 1989, p. 55)⁹⁵— está asociada a lo que nos hemos referido en el capítulo anterior como punto cero de estilo cinematográfico, siguiendo la definición de Burch (1981, p. 20). Así mismo, el carácter regresivo de esta institucionalidad obedece a la inclinación del filme por asegurar su propia coherencia y gramaticalidad: que la subordinación del testimonio mantenga unos márgenes relativamente fijos y claros⁹⁶, y una congruencia con el relato que despliega, congruencia con el cuadro enunciacional. Además, este carácter regresivo se puede deber a un temor de cruzar el límite que separa los espacios involucrados en la acción elocutiva del filme (el espacio del espectador y el espacio de la imagen). Y es la idea del temor la que nos interesa, temor que revela el filme al usar determinadas maniobras plásticas y sintácticas para ocultar la

⁹⁴ Que podríamos definir como la intención de una industria cinematográfica por generar siempre unos vasos comunicativos entre filme y espectador al ofrecer una experiencia simpática y estimulante a partir de un número de normas establecidas. Estas normas estructuran el relato (como guión) según funciones narrativas y dramáticas fijas y aprobadas ya por una tradición. La función que discute Raúl Ruiz en su texto es la del *conflicto central*, es decir, toda historia se organiza a partir de una *columna vertebral* en donde “alguien quiere algo y otro no quiere que lo tenga”: “La teoría del conflicto central produce una ficción deportiva y se propone embarcarnos en un viaje en el que, prisioneros de la voluntad del protagonista, estamos sometidos a las diferentes etapas del conflicto en el cual el héroe es a la vez guardián y cautivo. Al final, somos puestos en libertad, entregados a nosotros mismos, sólo que algo más tristes que antes y sin otra idea en la cabeza que la de embarcarnos lo antes posible en otro crucero” (2000, p. 22). El relato, así, como *vehículo*, utilizando el término de Rossellini (Hoveyda y Rivette, 1985, p. 213), es un marco restrictivo que permite transportar al espectador a través de un desglose narrativo y no podría arriesgar su *credibilidad* (la de mostrarse como real, veraz, coherente) sin arriesgar la recepción del discurso.

⁹⁵ Que podríamos definir como la capacidad de que la forma del relato (herramientas plásticas y discursivas) siempre se muestre como *idónea* (apropiadas, pertinentes) al despliegue narrativo. Una muestra de *idoneidad* puede ser la que adoptan la mayoría de filmes documentales de mostrarse bajo una forma clara, limpia, utilizar material de archivo, entrevistas, utilizar la voz en off, siendo sus imágenes prominentemente dominadas por la palabra. Desviaciones de esto podrían poner en duda su carácter verídico, generando ambigüedades sobre la exposición. Ver Nichols, 1997.

⁹⁶ Con claridad nos referimos a lo que es cognitivamente legible a nivel del enunciado. Hay que entender que todo cambio de subordinación dificulta una lectura pero nunca imposibilita el seguimiento de la narración o la claridad de sobre quien, en determinado momento, recae la autoridad del testimonio. Los cambios de subordinación nunca niegan sus movimientos anteriores, recordemos la *teoría de lectura de hipótesis* de Branigan (ver 1.4. Cuerpo: cuadro y subjetividad), simplemente señalan una presencia superior de mayor autoridad. Esta dificultad de lectura, y su ulterior inteligibilidad, puede ser apreciada en filmes contemporáneos como *Huan tu [Una tierra imaginada]* (2018) de Siew Hua Yeo o en la obra de Apichatpong Weerasethakul.

visibilidad de sus huellas (maniobra como movimiento de cámara en *Riso amaro* o como uso del corte para expandir el espacio de la narración en *The King of Marvin Gardens*). Estos ocultamientos son el modo en el que el filme busca resarcir su aparente desvío, la *interdicción* en el acto de su elocución. Utilizamos aquí *interdicción*, como Casetti, porque encubre la ruptura de una convención, asume un uso prohibido y, sobre todo, ejerce una violencia sobre el espectador, socialmente inaceptable⁹⁷ (o así lo dicta la diégesis, estabilidad propia de la lógica narrativa que busca, sobre todo, mantener su propia ilusión, su propia credibilidad e idoneidad).

La violencia es ejercida hacia el *cuerpo* que el espectador ha tomado prestado en el desarrollo del acontecimiento, en la producción espacial de la imagen: ubicación en un lugar y una temporalidad. La figura de la interpelación, con su atribución de un *yo* y un *tú*, convoca al espectador a asumirse en una fisicalidad particular, invisible (contracampo virtual), y a aparentar un diálogo —que es más la escucha silenciosa de un narratario al que se le negó su participación efectiva, estando envuelto en la perentoriedad del relato—. El encuentro presumido por la interpelación, condenado desde el inicio a la inviabilidad, es un “intento de diálogo que se agota al nacer” (Casetti, 1989, p. 53) pues intensifica la distancia temporal y espacial que pretendía reparar; finalmente, el espectador —que es reducido al nivel de infante⁹⁸— sólo puede escuchar el mandato tutelar de la autoridad del filme sin participar efectivamente de la realidad desplegada ante sus ojos. La intensificación de esta distancia se revela como un movimiento de expulsión que tiende a amenazar, de forma peligrosa, con la estabilidad diegética del filme, con lo que hemos denominado como su sistema de credibilidad y la idoneidad de su discurso. Es una violencia dirigida a una idea de canon formal y narrativo (Bordwell, 1996a y Bordwell, 2002) que juega con las figuras de narrador y narratario pero nunca arriesga la estructura del enunciado, esto es, el acto denotativo y organizativo de sus componentes gramaticales. Con esto no queremos decir que este canon formal y narrativo no coquetea con cambios bruscos de persona gramatical, lo hace. Pero el

⁹⁷ “Resulta de esto que una imagen y un sonido, un encuadre, una secuencia, etc., se considerarán aceptables si, además de poseer una gramaticalidad sobre el plano sintáctico y una congruencia sobre el plano semántico, se revelan sobre el plano pragmático *adecuados* al cuadro general del discurso” (Casetti, 1989, p. 55).

⁹⁸ De *infans* = infante. *infans, tis*. Que no habla, mudo; Que no tiene el don de la palabra. En *Nuevo Diccionario latino-español etimológico* (1867: 465).

cambio de persona siempre se subordina a las herramientas plásticas o sintácticas a disposición, manteniendo estable la figura del enunciatario: el corte o movimiento de la cámara sólo expande su mirada, engrandeciendo su visión y nunca obstaculizándola. Es verdad que el cambio también se puede dar bajo formas que no impliquen un cambio del *punto de vista* (mediante el corte o un movimiento de cámara) y simplemente recurran a la mirada a la cámara (*La ronde* [*La ronda*]⁹⁹, *Annie Hall*¹⁰⁰, *Fight Club* [*El club de la pelea*]¹⁰¹, o *La flor*¹⁰², para citar un filme más reciente, entre otros), pero dichas formas usualmente están asociadas a disposiciones de juego y no de traición o violencia. Un filme siempre insinúa, de primera mano, unos roles. Como es el caso con los cambios de *punto de vista*, estos papeles o roles empezarán a modular bajo transformaciones de la autoridad del discurso (en este caso el receptor) y, en la mayoría de los casos, siempre son cambios sintácticos, es decir, se dan mediante el corte o el movimiento de la cámara. La relación inicial entre narrador y narratario instaurado por la elocución del filme podrán ir reemplazándose en el desarrollo del discurso, a través de sus maniobras. Dichas modulaciones funcionan al nivel de la no-visibilidad, ocultas en la lógica progresiva del relato (*proposición que relativiza la secuencia completa del enunciado*). Cuando un filme baraja unos roles, usualmente los fija a la estructura narrativa: delimita sobre *quién* recae la responsabilidad vivencial o testimonial del relato.

Le hemos atribuido un carácter regresivo a la maniobra sucedida en los ejemplos de *Riso Amaro* y *The King of Marvin Gardens* (condición vivencial que pasa a una subordinación testimonial) porque, en el acto de resarcimiento, el filme se oculta nuevamente detrás del telón en el momento preciso en que ha visibilizado sus huellas. El movimiento realizado por el espectador, si bien no es voluntario y sucede sin su consentimiento, tiene la misma característica: si nos asumíamos en escena, después regresamos al palco en silencio. No siempre un filme está en una disposición de diálogo directa, no siempre distribuye de tal modo los componentes de la enunciación para *hablarle* a alguien. En la mayoría de casos es un trabajo taimado y frugal. Pero hay ocasiones donde esta disposición, donde el acto

⁹⁹ 1950. Dirigido por Max Ophüls y producido por Ralph Baum y Sacha Gordine.

¹⁰⁰ 1977. Dirigido por Woody Allen y producido por Charles H. Joffe.

¹⁰¹ 1999. Dirigido por David Fincher y producido por Ross Grayson Bell, Ceán Chaffin y Art Linson.

¹⁰² 2018. Dirigido por Mariano Llinas y producido por Laura Citarella.

interpelativo es acto espontáneo, telúrico y violento. En los casos citados más arriba (*La ronde*, *Annie Hall*, *Fight Club* y *La flor*), si bien la mirada a la cámara es un acto repentino, deja de ser un acto transgresor después de un despliegue reiterativo de la herramienta para convertirse en parte de la estructura de la forma filmica, es decir, se convierte en un polo, en un patrón, en un principio organizador de la forma (Bordwell, 2008)¹⁰³. De ahí su carácter de juego. Al configurar una estructura sobre las bases de la maniobra inicial, el filme no las oculta, las utiliza como paradas dentro del flujo espacio-temporal propuesto, generando una cadencia *rítmica* particular, pero no anómala. Lo mismo sucede con las secuencias de *Faraon* expuestas anteriormente: la mirada a la cámara es resarcida con el plano siguiente, mostrándonos que el *punto de vista* de la cámara era ocupado por un sujeto en la ficción, un *cuerpo de vivencia*, y no, realmente, por el mismo espectador (**fotogramas 253-256**). El gesto interpelativo de un filme que no obedezca a la idoneidad discursiva, como un *mirar a los ojos* injustificado, corre el riesgo de romper con dicha cadencia rítmica; genera un quiebre.

Este quiebre, la mirada a la cámara, está asociada normalmente, con un trauma (Casetti, 1989, p. 52) y pone en riesgo la estabilidad del filme en un nivel semántico y estructural-gramatical. A nivel semántico, produce una fisura en la construcción diegética del filme y en la credibilidad de su despliegue narrativo (construcción que se sucede al nivel del montaje connotativo); a nivel estructural y gramatical, realiza modulaciones sobre la base de sus componentes a riesgo de la sintaxis y el entendimiento del enunciado (estructura base al nivel del montaje denotativo). Si las personas gramaticales en el plano del enunciado que tiene como objeto el cumplimiento de una acción o rol (mandato en la narración) proyectan una subjetividad específica —ofrecida por el filme mediante el encuadre o cuadro perceptivo—, y si el espectador asume esta subjetividad al encarrilar su mirada con aquella ofrecida en la pantalla —que es producción de espacio y de experiencia—, el acto interpelativo no solo realizaría una modulación en la estabilidad de dichas personas (*quién es quién* y desde *dónde*

¹⁰³ “When we find repeated items, patterns, and functions across several films, we can ask about the *principles* underlying these factors. Most often those principles will be in the nature of norms, those explicit or implicit guidelines that shape creative action.” (Bordwell, 2008, p. 25). Si bien Bordwell habla de un marco de análisis formal aplicable a grupos de filmes, la identificación de patrones como principios organizadores en un filme individual también es posible. Él mismo lo comprueba con el análisis de los fundidos a negro en el filme *Rope* [*La soga*] (1948) (2008, p. 32-43). Recordemos las aclaraciones que realizábamos en el capítulo anterior acerca de la movilidad de la estructura de la forma filmica: los polos pueden moverse, pueden reestructurarse.



Fotograma 238.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:18:40).



Fotograma 239.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:18:44).



Fotograma 240.
Filme *Faraon*.
Plano 176. (1:19:22).



Fotograma 241.
Filme *Faraon*.
Plano 176.
(1:19:48).

miro) sino que interrumpiría la efectividad espacio-temporal del enunciado creando un pliegue, una *herida (rugosidad límite)*.

Las miradas y las palabras hacia la cámara poseen el poder de «encender» las estructuras basilares de un film: ya sea porque llegan a indicar lo que de costumbre se esconde, la cámara y el trabajo que ésta cumple; (...); ya sea, en fin, porque llegan a efectuar un desgarró en el tejido de la fricción, gracias al surgir de una consciencia metalingüística —«estamos en el cine»— que desvelando el juego lo destruye. (Casetti, 1989, p. 39).

Entendemos el *encenderse* de estas estructuras basilares¹⁰⁴ de un filme como el momento en que la aparición de un pliegue sobre la superficie del filme compromete las estabilidades anteriormente expuestas, es decir, compromete los pilares de su construcción, las estructuras base de su forma fílmica que, como hemos visto, propenden por la configuración de un *cuerpo*, un *espacio* y una *habitabilidad*. *Encenderse* por su valor lumínico: visibiliza unos dispositivos discursivos y la organización de unos componentes gramaticales. *Encenderse* por su valor cinético: moviliza la estructura del filme hacia otras organizaciones y reelaboraciones, hacia otras geografías, pliega su tejido. *Encenderse* por las ondas de choque que propaga (*shock wave*) y por su poder traumático (*the traumatic power inherent in it*) (Burch, 1981, p. 125), al movilizar la percepción y cognición del espectador hacia una nueva experiencia estética del filme, hacia una experiencia *anómala*. Pliegue demasiado profundo, rugosidad demasiado pronunciada. Esta fisura también reorganiza la jerarquía de sujetos en el enunciado cinematográfico y la autoridad sobre el discurso. Si bien entendemos que la producción del discurso implica, como Casetti bien lo señala, la figura de un locutor situado “por encima del acto de la palabra” en oposición al interlocutor “situable esta vez hacia abajo”, creemos que, bajo determinadas circunstancias, esta jerarquía se ve expuesta a una nivelación más homogénea (Casetti, 1989, p. 32). Esquemmatizada, es verdad que la relación comunicativa del filme puede ser reducida a una teleología similar; Metz señaló que el cine es esencialmente un lenguaje expresivo y no dialógico, es decir, es un mensaje lanzado hacia

¹⁰⁴ Del latín medieval *basilaris*: De la base, localizado en la base, cercano a la base, especialmente a la base del cráneo. Definición recuperada de <https://www.thefreedictionary.com/basilaris> (2011). A su vez, del latín antiguo *basis, is*: Base: “en las figuras planas de geometría es la línea sobre la que descansan las otras de la figura; y en las sólidas, la superficie sobre que estriban las demás.” En *Nuevo Valbuena ó Diccionario latino-español* (1868: 105) (14ed.).

fuera, “una comunicación de una sola dirección” (2002, p. 99)¹⁰⁵. Ejercida determinada violencia sobre el acto comunicativo del filme y sobre el acto perceptual del espectador, creemos que la posición de estas figuras en la comunicación se puede articular a un mismo nivel. Hay un momento en donde el espectador y el filme compartirían un mismo terreno: la *ilegibilidad*. Esta posición a la que se ve relegado al espectador, no acostumbrado a desarrollar un esfuerzo sobre la experiencia estética sino simplemente a recibirla bajo una distancia espacial impuesta por el performance fílmico, se asume, en nuestro caso, como una libertad y una posibilidad redentora: la reelaboración de la experiencia y su reorganización bajo nuevos parámetros plásticos y componentes gramaticales. El filme, que “obliga a seguir un trayecto” (Casetti, 1989, p. 36), de repente tambalea en su elocución, se muerde la lengua. En el caso de *Faraon*, elocuentemente singular, este *punto de incandescencia* (Casetti, 1989, p. 39) ejerce una fuerza gravitacional sobre el recorrido del espectador (estrategias utilizadas por el filme, operaciones que el espectador debe realizar) que hiera la linealidad progresiva del enunciado y genera un *centro de gravedad* (Burch, 1981, p. 125). En contraposición al *punto cero de estilo cinematográfico*¹⁰⁶, estos *centros de gravedad* generan una relación distinta con el material fílmico. En la linealidad de lectura y experiencia del filme, necesaria y automática, aparece un punto de bifurcación, una saliente, una vibración externa que obliga a un *descarrilamiento de la mirada*, a un *descentramiento del cuerpo* y a una *deslocalización del espacio*. Sería apropiado, ahora que hemos señalado los procesos que se suceden al nivel del enunciado cinematográfico y escritural del filme, intentar revelar qué es lo que sucede en la secuencia escogida y a qué nos referimos con esta fisura de los procesos.

¹⁰⁵ “Ahora bien, el cine, como las artes y por ser una de ellas, es una «comunicación» de una sola dirección; en realidad, es mucho más un medio *de expresión* que de comunicación.” (Metz, 2002, p. 99)

¹⁰⁶ Ver 1.5.1. Corte: espacio-tiempo homogéneo.



Fotograma 242.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:51).



Fotograma 243.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:52).



Fotograma 244.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:53).



Fotograma 245.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:53).



Fotograma 246.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:54).



Fotograma 247.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).



Fotograma 248.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).



Fotograma 249.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).



Fotograma 250.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:55).



Fotograma 251.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:56).



Fotograma 252.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:56).



Fotograma 253.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:56).

3. Anomalía e interdicción

The wagon moves slowly, steadily, as if here within the sunny loneliness of the enormous land it were outside of, beyond all time and all haste. (...).

(...) The wagon creaks on. Fields and woods seem to hang in some inescapable middle distance, and once static and fluid, quick, like mirages. Yet the wagon passes them.

William Faulkner, *Light in August*, 1932

3.1. Un espacio abierto en el tejido de la elocución

El último hombre cae, ancla de nuestra experiencia. La imagen ilumina sus rieles, su movimiento, su despliegue. Y somos lanzados al vacío, flotamos por entre las dunas en busca de alguien, de una agencia, de un habitáculo. En el gesto del mirar, en el encuentro, volvemos en sí, volvemos al relato. Y entonces levanta el mazo... y nos mira. Pero ¿a quién? ¿a alguien detrás nuestro? ¿para quién levanta el mazo, para quién flexiona el brazo, a quién va dirigido el golpe?. Con la amenaza de un contacto y con la amenaza de disolver la vivencia, de convertirnos en clausura, con la imposibilidad ontológica de serlo, nace algo, una experiencia, singular, perversa, a contrapelo. Y entonces el mazo cae. Y los gritos, y el barullo, y las pisadas se desvanecen. Y la imagen retumba con un golpe, somos un cuerpo, ya no compartimos una mirada y una escucha, somos una mirada y una escucha, única, indivisible. Y nos repetimos lo mismo, algo ha pasado, algo pasó. Caemos al suelo. Y la imagen nos fija a esto que sucede, nos fija a este cuerpo que cae, al nuevo vacío que se abre

como un agujero negro, que nos succiona en la caída, que nos inmoviliza. Y el cuerpo deja de ser nuestro, vuelve a ser compartido, vuelve a ser otro. La imagen se desliza en el límite de lo que es y de lo que no es, de lo compartido y de lo ajeno. Damos vueltas en el espacio, girando, rotando sobre un mismo eje, perdidos. Un grito y un suspiro, como quién se queda sin aire, ahogado.

Primera paradoja. La fuerza cinética que genera el filme, aceleración que siempre desplaza a un sujeto como narración (que lo moviliza y que le impregna una determinada energía en el despliegue temporal del espacio) a su vez lo territorializa, lo ata a un lugar, le impide maniobrar. El recorrido que el filme deja a su paso sólo es trasegado por una extensión del enunciatario, un cuerpo que entrega su corporalidad a otro bajo el sometimiento de una agencia; el recorrido es apariencia. De repente, la agencia se interrumpe por la violenta aparición de una *interdicción* gramatical, de un *espacio abierto* en el tejido de la elocución. Con ello, la extensión, el hilo, se corta, y el sujeto es succionado hacia el centro de la imagen: deja de ocupar un cuerpo y evapora en el espacio chato de la pantalla para ser atrapado por una mirada, para decantarse en una nueva fisicalidad que puede decir le pertenece. El tejido de la elocución vuelve a cerrarse y el sujeto receptor vuelve a ser lanzado afuera de los márgenes de la imagen.

Como hemos dicho, el cine ha buscado registrar de forma efectiva un *continuum* fenomenológico del espacio-tiempo (Bordwell, 1996a, p. 206). Existen ciertos tipos de narración –como la “narración histórico-materialista” (Bordwell, 1996b)–, que deciden conscientemente alejarse de modos convencionales de narración, prefiriendo organizarse alrededor de desviaciones estilístico-plásticas que dificultan una percepción homogénea del espacio y el tiempo. Estas narraciones exigen un mayor esfuerzo cognitivo y un acercamiento más atento a sus estructuras, plagadas de hendiduras en el *continuum*. Esta desviación favorece ambigüedades en la cognición del espacio virtual, rupturas en el flujo del tiempo¹⁰⁷. Bordwell (1996b) utiliza el análisis de la construcción del espacio en *Zemlya [Tierra]* (1930) para señalar el modo en que la narración puede crear un *espacio abierto* mediante el uso de

¹⁰⁷ Ver Bordwell, 1996b. Aconsejamos acompañar la lectura con *Bronenosets Potyomkin [El acorazado Potemkin]* (1925) de Sergei Eisenstein y *Zvenigora [Zvenigorá]* (1928), *Arsenal* (1928), *Zemlya [Tierra]* (1930) de Aleksander Dovzhenko, especialmente.

imágenes desconectadas de la linealidad de la historia, fragmentos de tiempo inconexos que no obedecen a la lógica causal del relato. Este tipo de narraciones tiende también a crear prosencios pasajeros, imágenes privilegiadas que se dirigen exclusivamente al espectador, separándose de la diégesis y buscando un efecto retórico intenso. Para Bordwell estos vacíos espaciales “se convierten en permanentes” (1996b, p. 247). Queremos postular que estas construcciones de un *espacio abierto* también pueden funcionar al nivel de la elocución: enunciados de ambigüedad gramatical que devienen en imágenes de una “brutalidad inusual”¹⁰⁸ (Bordwell, 1996b, p. 247). Estos espacios abiertos tienden a cerrarse rápidamente por su estatuto de *interdicción*, pero dejan fuertes secuelas en la cognición del espectador: generan hendiduras en la producción virtual y en la comprensión del enunciado a nivel gramatical (*quién soy yo y quién es él*); hendidura que inevitablemente se convertirá en un parámetro organizativo del flujo de imágenes y sonidos precedente y consecuente.

Segunda paradoja. El *centro de gravedad* que sujeta al filme con un *punto de incandescencia*, proporcionaría una desgravitación particular, un intervalo de ingravidez, un salto. El filme que nos succiona a su centro parece no saber cómo responder: el trayecto que ha estipulado hasta el momento se pliega sobre sí mismo, se cierra. La singularidad agrega una fuerza gravitacional de tal magnitud, que el trayecto deja de seguir una línea recta. El filme erige una frontera que se despliega en el flujo espacio-temporal del filme: es el *espacio abierto*. Salto de polo a polo, “no-lugar”, espacio del anonimato, un no vivido en la imagen. “Si el espacio es animación del lugar por el desplazamiento de un móvil, el lugar es ser otro y pasar al otro” (Augé, 2000, p. 89). El *centro de gravedad*, en su ausencia aparente de gravedad, propale al espectador fuera de su centro desplazándolo al no-lugar de la sala; corta el vínculo con el cuerpo que compartía en el acontecimiento. Abandonado en el transcurso de la narración, expulsado del *desplegarse en el tiempo y el espacio*, el espectador regresa a su propia carnalidad. Y este gesto no es autónomo. El espectador se encuentra efectivamente situado en la sala y en el asiento, se sabe sentado y observando algo que no le pertenece: el

¹⁰⁸ Utilizamos la expresión de Bordwell, considerándola idónea para expresar lo que sucede con este tipo de imágenes.

“(…), esta mezcla de los componentes escénicos sueltos en un universo de la historia unívoco, permite a la narración crear un espacio «abierto», del cual pueden seleccionarse imágenes de brutalidad inusualmente fuertes, con cinco de las seis de ellas dirigidas directamente al espectador. Los vacíos espaciales se convierten en permanentes, creando efectos retóricos intensos.” (1996b, p. 247).

trauma de otro, la experiencia de un contrario; *se sabe* en su exterioridad. Pero no *se piensa* así. Se piensa involucrado, inscrito directamente en la *escritura* del filme, “el filme vive frente a nosotros una vida perceptual que se manifiesta similar a la nuestra. Es una vida activamente implicada, recreada e inscrita en los procesos encarnados y reversibles de percepción y expresión”¹⁰⁹ (Sobchack, 1991, p. 212). Implicada (*engaged*) ya que en el centro de la actividad vital del encuentro lo que ocurre es un involucramiento y un diálogo, un encarrilamiento de cuadros perceptivos; recreada (*enacted*) ya que la experiencia se da a sí misma en la performance de su propio ejercicio poético, en la ilusión de poder actuar sobre la representación de un mundo y en la puesta en acción de un despliegue espacio-temporal; inscrita (*inscribed*) ya que la experiencia que el filme ofrece es una inscripción mecánica de espacios y tiempos, inscripción como *escritura*. En esta trama, “inscripción y gesto visible de su *propia* experiencia”¹¹⁰ [Cursiva del autor] (Sobchack, 1991, p. 212), el filme se muestra como algo orgánico, como una presencia en sí misma y con cualidades volitivas. Es en la *interdicción* donde el filme se revela autónomo: su *legibilidad* es para sí, mostrándose ilegible para el resto. El filme restringe su entrada y en su producción espacial se muestra como *otro*, extrañando la experiencia ofrecida y entorpeciendo su relación con el espectador. Ocurre una inscripción de un no-lugar en el *espacio abierto* de la elocución. Con la muerte de los soldados egipcios, el espectador se enfrenta a una ausencia de cuerpo, a la ausencia de vínculo físico con la imagen y de recorrido en su geografía. En ese momento, el espectador entra en cierto estupor interpretativo, lanzado a un momento de pura percepción, de puro reconocimiento, de *apercepción*¹¹¹ de las estructuras gramaticales del enunciado. La *anomalía* que se abre frente a él viene como la conciencia metalingüística de una forma filmica particular, que a su vez deviene en experiencia *descarrilada*, *descentrada*, *deslocalizada*.

¹⁰⁹ Original del inglés: “the film lives out before us a perceptual life expressed as kin to our own. It is a life actively engaged, enacted, and inscribed in the embodied and reversible processes of perception and expression” (Sobchack, 1991, p. 212).

¹¹⁰ Original del inglés: “visible inscription and gesture of its *own* experience” [Cursiva del autor] (Sobchack, 1991, p. 212).

¹¹¹ Utilizamos el término *apercepción* según la definición de Leibniz: nivel superior de percepción como conciencia en el que es posible salir del estupor propio de la experiencia cinematográfica, esto es, generar una conciencia de los componentes sintácticos, discursivos y elocutivos de la *performance* de un filme, de sus cambios y el modo en que estos implican el posicionamiento de personas gramaticales en su flujo espaciotemporal. Ver Leibniz, 1981, p. 77-95.

3.2. Ilegibilidad: centro de gravedad como horizonte de eventos

En la base de la experiencia cinematográfica, existe una tensión constante entre la realidad diegética propuesta por el film y la realidad del espectador, es decir, la sala de cine donde sucede la proyección. Podemos entender esta tensión como una transacción: como se negocian unas convenciones y unas creencias (el cine como institución), también se negocian unos afectos y unos saberes (el cine como performance). Esta tensión de fuerzas crea en la pantalla una especie de membrana liminal que separa dos espacios distintos: un territorio que se extiende y sobre el que se fijan unos cuerpos y trayectos (el filme); y un espacio de tránsito, un *no-lugar* (la sala de cine). La conciencia metalingüística –como *apercepción* de las estructuras– reconoce este límite gracias a la herida que la *anomalía* realiza sobre ella: límite como la interface que aparece justo en el momento en que la persona gramatical *tú* se ubica en un polo de la comunicación y dispone sus fronteras después de haber sido convocada por la agencia de un *yo*; límite como punto de interacción entre el filme y el receptor del discurso, momento en que un texto filmico pasa de tener un receptor virtual a un receptor real; “*interface* entre el mundo representado en la pantalla y el mundo del que la pantalla es uno de tantos objetos” [Cursiva del autor] (Casetti, 1989, p. 180).

Esta idea de interface permite profundizar sobre las categorías hasta el momento trabajadas a partir de los movimientos a los que invita, de los tránsitos que propone y del daño al que se ve amenazada en la *interdicción*. Para Casetti, la interface señala una doble “transitabilidad de la imagen” (1989, p. 180): por un lado, la imagen permite ser recorrida desde el interior a partir de lo que está representando, de la mirada encarrilada configurada (*cuerpos* y *espacios*); por otro lado, la imagen afirma la presencia de un receptor concreto sin el cual el filme no finalizaría su *hacerse*, su finalidad comunicativa definitiva¹¹². Esta transitabilidad

¹¹² Esta *transitabilidad* se enfrenta a la posibilidad de nunca realizarse: Como han señalado Branigan (1985), Bordwell (1996a) y Casetti (1989), las estrategias dispuestas por el filme y las operaciones que el espectador debe realizar pueden nunca satisfacerse ni realizarse, ya sea por que haya demasiado *opacidad* en el acto comunicativo del filme o porque el espectador no atienda a los llamados del filme; los puntos de encuentro entre los elementos del enunciado pueden pasar desapercibidos o el espectador concretizado puede no estar calificado para recibirlos ni quererlos. Pero esta transitabilidad existe y asegura la experiencia del filme y la realización del espectador dentro de él.

no sólo denota un cambio objetual de la materia fílmica (la transfiguración de la experiencia de un material endémicamente bidimensional y virtual en algo tridimensional y vivo), también revela la unidad espaciotemporal a la que la percepción se somete: la existencia de un auditorio, la distinción siempre presente entre los niveles de la realidad fílmica. Creemos que en el momento en que aparece la *anomalía*, la doble transitabilidad se ve sabotada, y su capacidad de maniobra reducida. Cuando cruzamos el *centro de gravedad* de *Faraon* –el horizonte de eventos– el filme toma una organización de otras características: pierde su fundamento diegético y, en consecuencia, la razón de existencia del despliegue de la forma fílmica y del encarrilamiento de los cuadros perceptivos que entran en juego en su performance; pierde su estabilidad gramatical y, en consecuencia, el filme se cubre de una especial opacidad semántica. El momento de la *interdicción* se abre a una total *ilegibilidad* y se impone como una obligación sobre la cognición del espectador, instigándolo a darle sentido, a reelaborar la experiencia a la que se ve impelido. También se cierra detrás de él, impidiendo un posible rastreo, una lectura de pistas (*¿qué paso?*).

Preso de una ambigüedad gramatical, de un *descarrilamiento* aparente, la metáfora del *centro de gravedad* como horizonte de eventos es resonante. Consideremos todo aquello que precede al momento de *interdicción* como legible. Legible porque ofrece una experiencia homogénea en su configuración de *cuerpos de vivencia* y de *espacios habitables*: la forma fílmica accede a anclarnos a su estructura en un flujo homogéneo de espacio-tiempo que es un flujo perceptual de dos experiencias que interactúan en el momento de proyección (la experiencia que el filme ofrece en su despliegue y la experiencia del espectador al ser introducido en el acontecimiento en su elección de participar de la performance). Este anclaje se da gracias a un estilo que, independientemente de sus rugosidades, permite la transferencia del enunciado, su expresión. El momento de la *interdicción* –la secuencia en cuestión– se muestra como un centro que divide al filme en dos: “cada una de las partes adquiere un sentido poético radicalmente distinto del que habrían tenido si el plano nunca hubiera estado”¹¹³ (Burch, 1981, p. 125). Reemplacemos “el plano” por la *interdicción* (a pesar de que el gesto inicial de *interdicción* del filme efectivamente ocurre en un único

¹¹³ Original del inglés: “Each of the two parts take on a poetic meaning radically different from the one it would have possessed had there been no such shot” (Burch 1981: 125)

plano). La *interdicción* es un movimiento telúrico que al instalarse en un centro produce una reevaluación semántica del material y modifica la estructura del filme. En la *interdicción*, la forma filmica, constituida por patrones y principios organizativos (Bordwell, 2008), deja de asumirse en su *homogeneidad*, es decir, se revela de un modo distinto de aquel que habíamos previsto, aprendido a asumir en su generación expectante (el ejercicio de lectura de hipótesis que permite construir patrones, rutas de sentido al material)¹¹⁴.

En esta *ilegibilidad*, la linealidad empieza a tener sinuosidades; las expectativas de coherencia y gramaticalidad son subvertidas: cruzamos un punto de no retorno (horizonte de eventos). El *espacio abierto* que se cierra detrás proyecta una nueva linealidad, un momento de resarcimiento. Pero la *interdicción* ilumina el camino bajo otros presupuestos, modifica la experiencia estética sobre el material bajo la articulación de una nueva espera, espera a que el material vuelva a mostrar sus fracturas, sus rugosidades; pero no lo hace. El *punto de incandescencia* es también un *punto de máxima visibilidad*: punto de máximo brillo que deja un lastre sobre la progresión posterior del filme, afectando la comprensión de su progresión anterior. La forma del nuevo trayecto no se manifiesta hasta que el umbral no se cruza. Quien cruza el umbral no sólo reevalúa la experiencia a partir de los datos sensoriales que recibe (inconexos con la narración y la diégesis por su estatuto de *interdicción*), sino que reevalúa el bloque total que precede a ese punto, lo reorganiza bajo un nuevo postulado, le asigna un nuevo sentido a su forma. El *centro de gravedad* curva la progresión del filme, impidiendo la proyección cognitiva de un recorrido y su conclusión –que, como hemos visto anteriormente, se concibe bajo el acto de producción de hipótesis, específico al acto audiovisual–. El momento al que es succionado el espectador –y el estupor interpretativo originado– lo obliga a producir, de forma constante y a una velocidad inusual, hipótesis acerca de las posibles maniobras que el filme asumirá. La *ilegibilidad* de la *interdicción* y la mirada descarrilada del espectador acrecientan la intensidad de lectura y análisis. Cada desviación del curso, cada modificación realizada por la *interdicción*, fija como polo opuesto una posibilidad, una promesa de cumplimiento, una expectativa sobre el desarrollo futuro

¹¹⁴ Ver 1.4. Cuerpo: cuadro y subjetividad, y 2.1. *Anomalía*: transgresión, *centro de gravedad*, *rugosidad límite*.

(ver figura 9). En el *espacio abierto* de la elocución, el espectador se halla preso. El filme impone una obligación cognitiva; se muestra como incógnita permanente¹¹⁵.

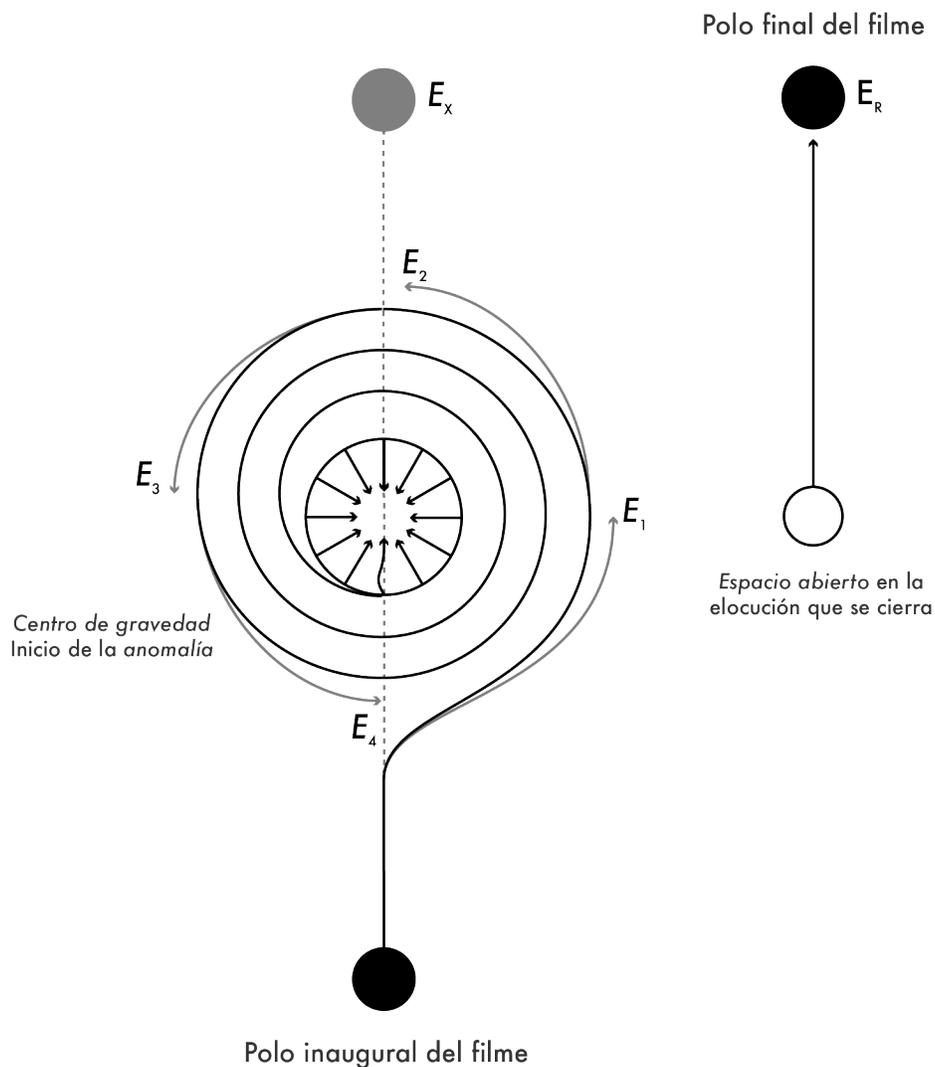


Figura 9. Gráfica del efecto gravitacional del *centro de gravedad* sobre la *linealidad* del filme que parte su progresión en dos. Las expectativas (*E*) en cursiva porque nunca son satisfechas, menos la última (E_R), polo final del filme.

¹¹⁵ Muchas de las apreciaciones aquí consignadas se han basado en la lectura de *The Cosmic Perspective* (Bennett, Donahue, Schneider y Voit, 2013) y el visionado de *Black Hole Apocalypse* (2018) y algunos episodios del canal de YouTube *PBS Space Time*, presentado por el astrofísico Matt O'Dowd y producido por PBS Digital Studios.



Fotograma 254.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:40).



Fotograma 255.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:41).



Fotograma 256.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:43).



Fotograma 257.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:46).



Fotograma 258.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:48).



Fotograma 259.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:50).



Fotograma 260.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:51).



Fotograma 261.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:51).

Ahora, si empezamos a desglosar las características de esta incógnita, de esta obligación cognitiva, es importante señalar cómo la *interdicción* afecta el diálogo de dos estadios espaciales que siempre interactúan durante la performance del filme: el mundo de la pantalla y el mundo de la sala. Podríamos entender la *apertura* de la *interdicción*, inicialmente, como contenedora de una actualización particular distinta de aquella que señalábamos en los capítulos anteriores como la construcción de una presencia en la imagen¹¹⁶ y que involucra directamente al espacio real en el que el espectador se halla situado en el momento en el que el filme se da a ver.

3.3. Primer momento de la *interdicción*: *indexicalidad*

Hay cinco soldados en la imagen. Al fondo, la silueta de dos dunas irregulares. Al filo, entre sus jorobas y el firmamento, los libios apostados como troncos. Con un grito cae el primer soldado. Inmediatamente después, el que despunta de la formación tropieza, pierde el equilibrio y cae abrazando la arena. Quedan tres. El tercero, que alza la lanza en señal de ataque, gira sobre su eje y cae con otro grito. El grito anuncia también la caída del cuarto, que se lleva las manos al rostro y desaparece de la imagen, sin rastro. El quinto y último soldado, acompañado únicamente por su sombra, cae unos fotogramas después. Primer momento de la interdicción. Ante la pérdida de un sujeto, nuestro cuerpo toma una vigencia particular, se realiza en la ambigüedad del vuelo. Como un planeador, de picada al suelo, nos elevamos después de la caída buscando entre los cuerpos un punto de enganche; existimos en la imagen pero hemos quedado expulsados del relato. Segundo momento de la interdicción. Una mirada, una invitación, una interpelación, un acto conversacional entre un nuevo sujeto que aparece como oposición, como polo opuesto en el diálogo. Nosotros, que observamos, nos dejamos llevar en el vuelo. Y el vuelo, la levitación de la mirada, vuelve a tomar forma, tomar cuerpo. El relato nos vuelve a anclar, pero el movimiento nos expulsa de la imagen hacia el asiento. Tercer momento de la interdicción. Cae el mazo y la mirada tiembla, se desajusta; la imagen y la cámara tiemblan. La mirada es la cámara: el cuerpo orgánico se vuelve cuerpo mecánico, dispositivo. El filme vuelve a iluminar su cauce, sus

¹¹⁶ Ver 1.5.2. Ritmo fílmico: *espacio de la narración*, tiempo y experiencia de la duración; 1.6. Sonido: *temporalización y cualidad volumétrica*; 1.7. Encarrilamiento de la mirada: *cuerpos de vivencia y espacios habitables*; y 2.2. Enunciado cinematográfico: de la elocución al *punto cero*.



Fotograma 262.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:54).



Fotograma 263.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).



Fotograma 264.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).

rieles, el origen de la proyección de espacio, el accionar primigenio. El movimiento que empezó unos fotogramas antes culmina su trayecto, hemos sido expulsados del relato, de la implicación en la imagen, del sitio ideal volvemos al sitio real: no somos un cuerpo en la imagen, somos un cuerpo en la silla, condenados desde el inicio a ver un ya fue, un ha sido.

Nos podríamos sentir tentados a referir a estos sujetos del enunciado –los soldados egipcios– como modificadores potenciales, es decir, como signos lingüísticos cuya función es la de “mantenerse a la espera del referente al que sustituyen” (Krauss, 1996, p. 210). Como señalamos en el primer capítulo, estos sujetos son habitáculos: cuerpos dispuestos por el filme para ser llenados voluntariamente por un alguien que –como receptor del discurso– vivenciará el filme a través de ellos, recibiendo sus estímulos y sus informaciones visuales y sonoras. Es por esto que estos sujetos también permiten la construcción de un parámetro organizativo al nivel de la diégesis, son un polo estructural del filme gracias al cual el espectador puede organizar la experiencia ofrecida por el filme (Burch, 1981). Pero la relación de estos sujetos del enunciado con el referente no es sólo simbólica¹¹⁷, es sobre todo física¹¹⁸: “son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan” (Krauss, 1996, p. 212). A esta tipología particular del signo Krauss denomina “índice” (1996, p. 226), y es que el cuerpo en la imagen no es sólo la señal, el llamado a ocupar un espacio en la narración y una dimensión en su estructura, también es la huella de las operaciones enunciativas realizadas por el filme. Si la interface es deudora de una doble transitabilidad, el cuerpo como índice es deudor de una doble inscripción en el texto: inscripción de un narrador del relato que vivencia el acontecimiento, inscripción de un narratario en la otra orilla, quien verá y podrá asumir la vivencia como propia. El enunciado cinematográfico no escapa a esta inscripción, pero como hemos visto en el capítulo anterior, las huellas y las operaciones siempre afectan la producción del relato por fuera de toda visibilidad.

¹¹⁷ La apropiación de la imagen de un cuerpo por parte del espectador se asume como el reflejo de un *yo* potencial, la proyección psíquica de una posibilidad de vivencia en la imagen.

¹¹⁸ La imagen del cuerpo remite directamente al cuerpo del espectador mismo: el espectador *vivencia* la imagen y asume la *fisicalidad* de un sujeto.

En *Faraon* esta inscripción funciona bajo las mismas maniobras ocultadoras, con la excepción del momento de *interdicción*. Cuando la imagen presenta con tal magnitud la pérdida del cuerpo que nos ancla al relato, su estatuto lingüístico parece cambiar, o al menos parece ostentar sus características subordinadas con mayor elocuencia y acentuar la fisicalidad de su relación con el receptor. La presencia de una dimensión deíctica afirma su existencia por fuera de los límites de la imagen al tiempo que succiona al receptor a su centro; pareciera que sólo bajo esta presión el índice cumple su finalidad. Después de todo, el cuerpo en la imagen siempre es un señalamiento. La finalidad del índice –señalar el objeto que refieren– opera en el nivel de lo metalingüístico: ruptura de la realidad filmográfica¹¹⁹, explicitación de los mecanismos del discurso y resonancia del espacio detrás de la cámara. La llamada al espectador a participar del acontecimiento en su visceralidad interfiere directamente con la doble transitabilidad de la interface. Ya no es necesario el estadio de transmisión del mensaje, ni que este negocie unas subjetividades; el espectador se encuentra en el rin, dentro de la imagen. Este movimiento ya no es un movimiento regresivo, todo lo contrario, manifiesta cualidades activas. *Erosión* del enunciado: los sujetos, como cuerpos, han mostrado su tipología como modificadores; posteriormente, han revelado una mayor relación física con el referente como índices al extinguirse; al verse borrados del enunciado, sólo queda el *yo* que, detrás de la cámara, espacio de ubicación ambigua, da un paso adelante sin estar seguro de su estatuto.

A pesar de que la mirada a la cámara (segundo momento de la *interdicción*) (fotograma 266) y el golpe (tercer momento de la *interdicción*) (fotograma 267) confirmarían la participación del espectador –que tambalea ante la conciencia de su naturaleza robótica–, lo expulsan inevitablemente *afuera* de los límites de la pantalla. En la ambigüedad de su situación, el espectador se encuentra sin lugar; existe entre un gesto que lo implica físicamente en la imagen pero que a su vez, cuando la fisicalidad de la cámara se manifiesta con el tambaleo, lo repele (fotogramas 268-271). Después de la *interdicción*, el filme cierra la herida. El recorrido del espectador se ve lapidariamente influenciado por este momento de brillo, *punto*

¹¹⁹ “Filmographic reality (the film as physical object, structured by techniques such as editing)” (Buckland, 2004, p. 47). La lista fue realizada por primera vez por Etienne Souriau. Buckland referencia el texto así: “La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie,” *Revue Internationale de Filmologie*, 7-8 (1951) 231-240. (Buckland, 2004, p. 152)



Fotograma 265.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:51).
Indexicalidad.
Primer momento
de la *interdicción*.



Fotograma 266.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:54).
Interpelación.
Segundo
momento de la
interdicción.



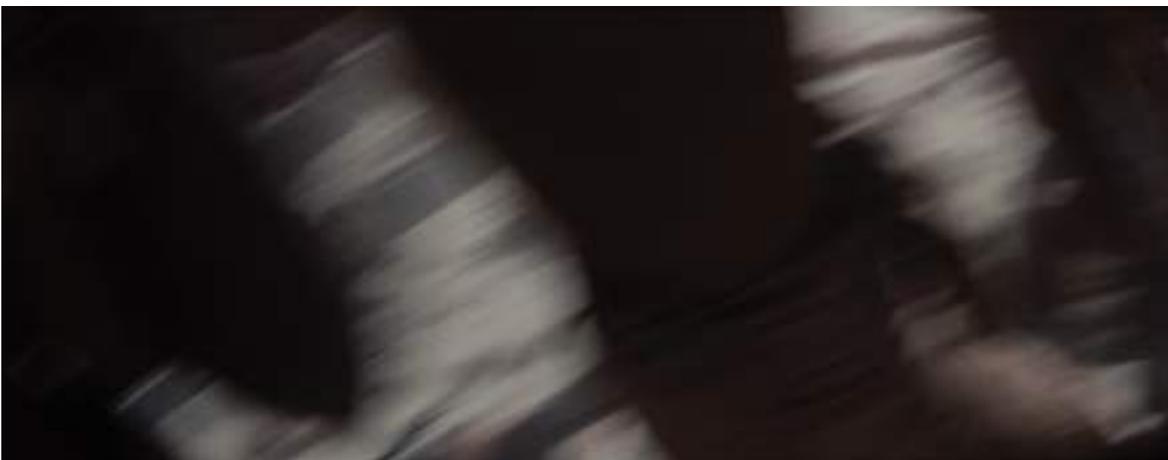
Fotograma 267.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).
Fisicidad.
Tercer momento
de la *interdicción*.



Fotograma 268.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:55).



Fotograma 269.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:56).



Fotograma 270.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:56).



Fotograma 271.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:56).

de máxima visibilidad, evidenciando la naturaleza indeleble del encuentro y afectando toda experiencia futura. A una segunda visualización del filme, las líneas enunciativas, las manipulaciones estilísticas, las decisiones técnicas caen en evidencia y toda la imagen resuena con el fantasma de una “presencia indéxica” (Malagón, 2010). El filme empieza a implicar el espacio de la sala (la exterioridad del espectador) en su despliegue espaciotemporal, y la anulación de la zona de espacio lograda se deteriora; la frontalidad de la pantalla vuelve a hacerse perceptible¹²⁰. Esta especial manifestación de espacios – irregularidad en la implicación del espectador en la imagen que aparece como presencia ausente– se puede asumir a partir de dos categorías: el gesto propuesto por el filme y su nivel de adecuación a una diégesis.

Harun Farocki, como lo demuestran varios de sus textos, estaba preocupado por entender el carácter sintáctico del montaje. En “Plano-Contraplano. La expresión más importante de la ley del valor cinematográfico” (2013, p. 83-98) , Farocki señala la generalización del procedimiento del plano-contraplano como un uso institucionalizado e inherente en el tipo de producción audiovisual (fílmica y televisiva) que busca, por un lado, mantener unas convenciones dramáticas de lógica narrativa en la escena, y por el otro, satisfacer las exigencias perceptuales del ojo humano. Nuestro ojo tiene una particular inclinación a percatarse de los errores de la práctica cinematográfica cuando esta no se ajusta a una lógica narrativa convencional, esto es, cuando revela sus incoherencias. Farocki pregunta: “¿por qué no deben notarse los quiebres en el montaje, o por qué sólo aquellos que sean tan marcados como para sostener la continuidad?” (2013, p. 85). Entendido así, el corte interrumpe la continuidad visual, pero el filme aún así progresa a un nivel narrativo. Sostener como interrumpir, sostener la diégesis por un intervalo lo suficientemente amplio para crear un *vacío*, un *espacio abierto*. Los quiebres que usualmente pasan desapercibidos, a pesar de su violencia efectiva, son los cortes que enfatizan la lógica dramática de la escena en la que un personaje A habla/mira/interpela/observa a un personaje B. Los quiebres de montaje, *errores*, que no obedecen a estas disposiciones (sistema de credibilidad, idoneidad del discurso, punto cero de estilo cinematográfico) tienden a caer en las categorías de lo marginal

¹²⁰ Ver 1.2. Lugar: *frontalidad* y *punto de vista*.

o lo indebido¹²¹. Si bien es cierto que *Faraon* tiende a no echar mano de este tipo de procedimientos en la totalidad del filme –prefiriendo respetar las unidades dramáticas dentro de unidades temporales gracias al plano secuencia–, la secuencia que nos convoca sí instaura una lógica de respeto de las normas en los momentos precedentes a su *interdicción*: postula unas reglas de juego para posteriormente romperlas. Pero estas reglas de juego hacen parte de una tradición, perpetúan unos modos de entender la lógica del relato y de entender la formación de un flujo espaciotemporal como ritmo (estructura ritmada). Percibimos que lo que sucede al nivel de lo denotativo en el plano de la *interdicción* es la organización de unos eventos que, bajo las reglas de esta institucionalidad, tienen el carácter de “aquello que-no-se-deja-capturar” (*diesem Sich-nicht-fassen-Lassen*) (Farocki, 2001, p. 95). Aquí volvemos a la noción de forma expuesta al inicio del capítulo anterior bajo una nueva mirada: la forma de un filme no sólo denota su coherencia, el dominio de una organización por encima del azar, también su claridad de estructura.

Al articular el montaje del discurso de Michel¹²², como se escribe

una

palabra

debajo

de

otra,

se está llamando la atención sobre algo que pocas veces sale a la luz: que el montaje estructura el texto. Una estructura evidente es también la evidencia de la presencia de un autor.¹²³ (Farocki. 2001, p. 93).

¹²¹ La denominación de *jumpcuts* (denominación que Farocki discute en el ensayo señalado), por ejemplo, que son condenados, o al menos señalados como errores, en numerosos manuales de realización.

¹²² Farocki se está refiriendo aquí a los personajes de *À bout de souffle* [*Sin aliento*] (1960), dirigida por Jean-Luc Godard, específicamente a la secuencia en el automóvil en donde Godard utiliza con profusión el *jumpcut*.

¹²³ Original del alemán: “Indem die Schnitte Michels Sprechen gliedern, als schriebe man

ein

Wort

unter

das

nächste,

wird auf etwas aufmerksam gemacht, was im Film selten nach vorne tritt: daß Schnitte den Text gliedern. Eine Deutlichkeit des Gliederns ist auch eine deutliche Anwesenheit des Autors.”

El trabajo del montaje, que es un trabajo de articulación de encuadres, de ensamblaje (montaje denotativo), también es un trabajo de higiene: se escogen unas tomas, unos momentos precisos considerados de mayor relevancia, mientras se desechan otras sobrantes. Esta *higienización* es el trabajo de amoldamiento a unas normas: se da una coherencia a las imágenes, una claridad a su estructura. Aquello que ha sido marginado del texto, aquello considerado dispensable, representa cierta ausencia en el material. Ahora, lo que aquí no está presente en el encuadre de *Faraon, lo que falta*, es la imagen del contraplano que completaría el valor simbólico del movimiento, que clausuraría la secuencia, aquello que le daría cierre al bloque de la elocución del filme en ese momento específico —el que unos acompañamientos y unas miradas no lleguen a una resolución satisfactoria—. Lo que el filme arriesga es mostrar, a partir de la ausencia de esa imagen, un momento en el que se negocia el espacio de la no-visibility. Los cortes, como apuntó Farocki, permiten estructurar el texto, condensar el discurso narrativo, crear una cadencia rítmica particular. Pero también destilan información visual no textual, esto es, revelan procedimientos por fuera del progreso al nivel de la narración. Estos procedimientos son la construcción de una virtualidad, la construcción del espacio escénico, el *espacio abierto* de Bordwell (1996b, p. 247). Pero también implican la construcción de un gesto, el gesto que el filme realiza al nivel de la elocución. Este gesto siempre es de valor restrictivo y está asociado a una economía del relato. Los encuadres de apertura de la secuencia (fotogramas 272-275) dan una visión general del espacio (*establishing shot*) ajustándose a los procedimientos clásicos de construcción narrativa, y esta visión general del espacio queda registrada en el proceso perceptual y cognitivo del espectador como una marca: huella a la que siempre ha de volver para sostener las fluctuaciones de espacio de los cortes sucesivos. Ante la inminente segmentación de la secuencia, los encuadres siguientes aluden a un espacio geográfico y a la posición de los sujetos con respecto a ese espacio con cierta recurrencia (fotogramas 276-283). Se asume que, una vez hemos llegado a un punto del transcurso espacio-temporal, hemos situado a los sujetos, desplegado *correctamente* sus trayectos y asimilado la geografía de la escena (la unidad temporal, dramática y espacial del acontecimiento). Los encuadres pueden, ahora, durar menos. He aquí la economía del relato. Entonces el acto es restrictivo al nivel de lo que el corte oculta.



Fotograma 272.
Filme *Faraon*.
Plano 188.
(1:25:10).



Fotograma 273.
Filme *Faraon*.
Plano 189.
(1:25:23).



Fotograma 274.
Filme *Faraon*.
Plano 191.
(1:25:49).



Fotograma 275.
Filme *Faraon*.
Plano 193.
(1:26:25).



Fotograma 276.
Filme *Faraon*.
Plano 194.
(1:26:48).
Inicio de la lógica
plano-
contraplano.



Fotograma 277.
Filme *Faraon*.
Plano 195.
(1:27:02).



Fotograma 278.
Filme *Faraon*.
Plano 196.
(1:27:25).



Fotograma 279.
Filme *Faraon*.
Plano 197.
(1:27:39).



Fotograma 280.
Filme *Faraon*.
Plano 198.
(1:27:43).



Fotograma 281.
Filme *Faraon*.
Plano 199.
(1:27:58).



Fotograma 282.
Filme *Faraon*.
Plano 200.
(1:28:20).



Fotograma 283.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:40).

En la ficción, lo que el corte oculta es un espacio virtual –necesario para la diégesis– que ha sido reconstruido cognitivamente gracias a las claves perceptuales de la narración que el espectador recibe. Lo que ocultan los empalmes en el montaje, los cortes, es el espacio no-manifiesto de la diégesis: la continuación de los movimientos de los sujetos y de la geografía del espacio. Pero este proceso de ocultamiento, de restricción, también es el anudamiento de una mirada. La construcción del espacio virtual no es lo único que sucede en las juntas del encuadre, también el resarcimiento de que lo que estamos viendo está situado dentro de los límites de esa diégesis y que la responsabilidad vivencial podrá ser reemplazada, subordinada a otro de los sujetos del encuadre. Pero en la secuencia de la *interdicción* el acto de subordinación no sucede, o sí, pero no cómo se esperaba, no como había sido intuido por los recorridos del mismo filme, por sus maniobras discursivas. El acto restrictivo del contraplano se convierte en prohibitivo: no restringe la mirada como un acto de selección, sino que prohíbe la llegada de ese otro momento, prohíbe la subordinación testimonial, prohíbe la coherencia del filme (fotograma 284). Nos interesa el modo en que Farocki define esto de *lo prohibido* a partir de sus propias experiencias cinematográficas y de las reacciones que genera su intromisión en el filme: abucheos, silbidos, capitulaciones. La noción de *lo prohibido* no está asociada a un manual, a un mandato particular, totalizante, sino a la experiencia perceptual del espectador, al *trauma* que genera, a la *herida* que efectúa.

Es un lugar donde el director hace algo *prohibido*. Recuerdo una época en el cine cuando era claro que un filme debía durar por sí mismo, y en cada momento donde se quería significar algo, era una infracción a la regla. No sólo era uno consciente de la existencia de esa regla, podría estar uno seguro de que también era evidente para todos los presentes en la sala de proyección. Cuando una infracción ocurría, se escuchaban murmullos como si el sonido hubiera fallado o se hubieran equivocado de rollo, señal de la clara percepción de lo prohibido.¹²⁴ [Cursiva del autor] (Farocki, 2001, p. 99-101)

Esta percepción de *lo prohibido* invita a la discusión sobre la forma filmica a partir de las nociones de intencionalidad y de dominio: qué tan intencional es la *interdicción* del filme,

¹²⁴ Original del alemán: “Dies ist eine Stelle, an der der Regisseur etwas *Unerlaubtes* tut. Ich erinnere mich an eine Zeit im Kino, da war es klar, daß der Film von selbst zu laufen hatte, und jede Stelle, an der einem etwas bedeutet wurde, war ein Verstoß gegen die Regel. Damals war man sich dieser Regel nicht nur bewußt – man konnte sicher sein, daß sie für alle im Zuschauerraum selbstverständlich war. Bei einem Verstoß gab es ein Rumoren, als fehlte der Ton oder als wären die Akte verwechselt, Erinnerung an die deutliche Empfindung des Unerlaubten.”



Fotograma 284.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:51).
Contraplano que
no llega.

qué tanto el filme domina su propia generación discursiva en el momento de la *interdicción*. Es el problema que aborda Rancière cuando apela a interrogar lo visible sobre su repartición; lo que se ve y lo que no se ve, o lo que se quiere ver de una imagen específica (2012, p. 29). La imagen en movimiento como un campo de ambigüedades. El enunciado que dura más de lo debido asume una postura radical sobre el tiempo: se convierte en un campo de batalla. Cuando el filme asume un gesto prohibitivo, se niega a respetar su propia gramaticalidad y, en esa decisión, pareciera realizar un pequeño simulacro de las tensiones presentes en todo filme, simulacro que, nuevamente, se incrusta en un momento de apertura, en el *espacio abierto* en su tejido. ¿Qué representa entonces este momento? Trasunta la dicotomía característica de lo que la ficción oculta y deja ver pero a partir de su subversión: no es el ocultamiento de una diégesis *per se*, este *vacío* expresa un procedimiento de construcción, una obra negra, la sumatoria de unos azares –bajo la ausencia de una articulación denotativa *correcta*–: aquello que el filme deja de controlar, lo que no conquista del azar, lo que no pertenece a sus dominios inmediatos, esa otra realidad, ese otro lugar externo donde se ubica el yo físico del espectador y no su *yo* en el acontecimiento. Y este intercambio se da en el momento de su mutismo. Se vuelve expresión y fisicalidad en el territorio de la sala: el terreno de la imagen se ha desbordado a partir de su irregularidad de gesto y adecuación. La mudez de la imagen es la nuestra: Ya no es sólo el filme el que se muerde la lengua, nos domina el mutismo de la ausencia de gesto, de cuerpo, y la incoherencia de su estructura, su falta de claridad. La presencia indéxica se traduce en una ansiedad particular, lo que hemos señalado como *una especie de pánico*, pánico cognitivo, sensorial, perceptual: estamos en el territorio de *lo diferente*.

3.4. Segundo y tercer momento de la *interdicción*: tiempo presente y tiempo pasado, la duración que se desborda

El segundo y el tercer momento de la *interdicción* nos pueden llevar a otras consideraciones ya que acentúan la conciencia metalingüística del espacio del espectador y de su durar (fotogramas 285-288). En el capítulo anterior¹²⁵ habíamos citado a Casetti para mostrar cómo la mirada a la cámara está asociada con un trauma (1989, p. 52). Aquí el trauma parece darse

¹²⁵ Ver 2.4. *Punto de incandescencia*: interpelación y maniobras de resarcimiento.



Fotograma 285.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:54).
Interpelación.
Segundo momento de la *interdicción*.



Fotograma 286.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).



Fotograma 287.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).
Fisicidad.
Tercer momento de la *interdicción*.



Fotograma 288.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).

bajo dos formas: la mirada que interpela al espectador y lo obliga a asumirse como cuerpo de la ficción y el golpe que nos asesta el libio, golpe que pone otra vez en discusión, en profunda contradicción, el cuerpo del espectador en la ficción. Erosiona la invitación del filme, empañando la claridad de su proposición. Volvemos al tema de la duración. El índice que implica al espectador en la ficción presenta una característica temporal importante. La visibilidad del índice tiende a desestabilizar el juego de la representación de la forma fílmica que asegura un presente *haciéndose*; presente que es aceptado por el espectador como una proyección de su propio cuadro perceptivo. Con la *interdicción*, la forma fílmica adopta una objetualidad especial: de ser experiencia, fluir, pasa a ser dispositivo, objeto. El filme señala sus propias maniobras y trampas, señala su propia ilusión. El espectador deja de preocuparse por la diégesis, por el sentido de la narración, para *apercibirse* del material. En este ejercicio impuesto –porque no es la voluntad del espectador hacerlo, sino la voluntad del filme de propiciarlo– se enfrentan dos tiempos presentes en la performance del filme: el tiempo inscrito en la imagen –con su ambigüedad de tiempo *haciéndose*, de tiempo pasado en el presente– y el tiempo del espectador, su realidad y exterioridad –que es un presente en sí–. Este enfrentamiento presenta problemas de lectura importantes porque sabotea los parámetros de la experiencia cinematográfica: un espectador que se encuentra inseguro frente a la producción discursiva en la elocución del filme y no sabe muy bien cómo maniobrar ni qué sentido darle a su forma (el desenvolvimiento atropellado de la *interdicción*). Volvemos al *encenderse* de las *estructuras basilares* de un filme. La presencia indéxica produce unas particularidades con el material al nivel de la percepción, sugiere la aparición de un pliegue. La continuidad narrativa del filme deja de gozar de la misma transparencia que ha construido anteriormente para volverse especialmente cenagosa: su estructura no es la coherencia, es otra cosa, el dibujo se borra.

Volvamos a Pasolini.

La “duración” establecida por el montaje rítmico *es por lo tanto sobre todo una calificación ulterior*. En efecto, si me detengo sobre el encuadre del “maestro *que enseña*” sólo el tiempo necesario para percibirlo, la calificación es profílmica; si me detengo más o menos de lo necesario, la calificación se transforma, de todos modos, en expresiva. Si me detengo *mucho* más o *mucho* menos de lo necesario, la calificación se convierte en fílmica activa, es decir, hace sentir la presencia de la cámara

que también, encuadrando, podría también estar quieta. Su presencia se siente, en efecto, en la irregularidad de la duración del encuadre en sí mismo. [Cursivas del autor] (Pasolini, 2005, p. 293)

Podemos intuir que Pasolini entiende el montaje como la construcción de dos tipos de *duración* distintas: la duración y la “duración”. Como señalamos en el capítulo anterior¹²⁶, Pasolini las distingue a partir de dos procesos de montaje distintos, montaje denotativo y montaje connotativo (o rítmico). La duración es una característica sintáctica, mientras que la “duración” es una característica cualitativa (2005, p. 291-293). Comprendemos entonces que la duración es la que –en la sintaxis– asegura una unidad espacio-temporal, un proceder lógico del relato. Por el contrario, la “duración” es la cualidad expresiva que nace de la relación interna del plano con su propia unidad asegurada, unidad al nivel del plano individual, de la escena, de la secuencia, etc.

Hemos visto que la *interdicción* en el centro del filme tiende a traer a primer término la fuerte relación física entre el enunciatario y el cuerpo en la imagen como índice –relación que posteriormente, y de forma muy ambigua, parece destruir–, incluyendo la exterioridad del espectador (la sala y su cuerpo en ella) en la experiencia estética ofrecida por el filme y ahora desbordada de la imagen. El acento sobre la relación física se da a través de la oposición dialéctica entre realidades filmográficas: “realidad diegética” y “realidad del espectador”¹²⁷. En la secuencia de *Faraon*, la oposición confluye sobre el terreno enunciativo mismo del filme (*realidad filmográfica*): el filme aparece como estructura. En este momento, las *duraciones* (la duración y la “duración”) se enfrentan a sus propias puestas en escena. La duración aparece como un constructo despojado de su unidad que se ha visto roto al nivel denotativo por un encuadre que debió durar menos, por la promesa de un corte que no ha de llegar. Esta promesa deviene cualidad expresiva, deviene duración enfática de un desequilibrio que se asume como angustia: un tiempo que se apremia por romper las fronteras de la imagen (Tarkovsky, 1987, p. 117) o que, en su característica indéxica, es una cualidad incompleta, vaciada de aquello que está por fuera, indigente. Es una irregularidad entendida

¹²⁶ Ver. 2.2. Enunciado cinematográfico: de la elocución al *punto cero*.

¹²⁷ “Diegetic reality (the fictional story world created by the film)” y “Spectatorial reality (the spectator’s perception and comprehension of a film)” (Buckland, 2004, p. 47). Para más información ver nota al pie no. 119.

no solamente como presión desbordada del tiempo capturado –“presión del tiempo” al nivel de la expresión¹²⁸– sino también como presión ejercida al nivel del enunciado. La presión del tiempo se sucede al nivel connotativo mientras la nueva presión realizada se sucede al nivel denotativo. La presión particular que la presencia índiceica ha generado sobre el encuadre deviene en índice de otro tipo cuando el golpe convoca la fisicalidad de la cámara (fotogramas 289-292): su cuerpo, su peso, sus dimensiones emergen del territorio geográfico que hemos marcado en nuestra percepción como parte de una diégesis. Hay un corto-circuito. Esta presencia ya no se siente como la irregularidad de la duración del encuadre mismo, se siente como la irregularidad de dos campos experienciales distintos que actúan sobre la materia desde orillas temporales opuestas (el campo de la imagen y el campo de la sala).

Intentando definir la “tradición técnico-estilística” en el cine, Pasolini señala la voluntad de un cierto número de realizadores en la década de los sesenta por desviarse de las normas imperantes de un cine narrativo clásico, derivando en una tradición que él denomina “de poesía” (2005, p. 248-249). Estos desvíos devienen en usos exasperados y anómalos –como él mismo los define– de los recursos sintácticos y plásticos de la institucionalidad cinematográfica: técnica del *jump cut*, uso obsesivo de las entradas y salidas de los personajes a cuadro (inmovilidad de la cámara), tendencia por adoptar técnicas de registro propias del cine documental (*Direct cinema*, *Cinéma vérité*), expresionismo en los movimientos de cámara y en el uso del color, entre otros (Pasolini, 2005, p. 245-260). Estas desviaciones inevitablemente recaían en una ambigüedad de la producción diegética del filme y en una consciencia de la presencia del dispositivo tecnológico de registro: la cámara.

El hecho de que no se sintiera allí la cámara, significaba que la lengua adhería a los significados, poniéndolos a su servicio, era transparente hasta la perfección; no se sobreponía a los hechos,

¹²⁸ “The distinctive time running through the shots makes the rhythm of the picture; and rhythm is determined not by the length of the edited pieces, but by the pressure of the time that runs through them. (...) The consistency of the time that runs through the shot, its intensity or ‘sloppiness’, could be called time-pressure: then can be seen as the assembly of the pieces on the basis of the time-pressure within them.” (Tarkovsky, 1987, p. 117). Esta *presión del tiempo* es una captura del tiempo *meditativo* que ha devenido en la tradición del *slow cinema*, cuyo retrato del tiempo, de la *duración larga*, tiende a crear particulares secuelas sensoriales en el espectador y requerir de una disposición cognitiva de otra categoría.



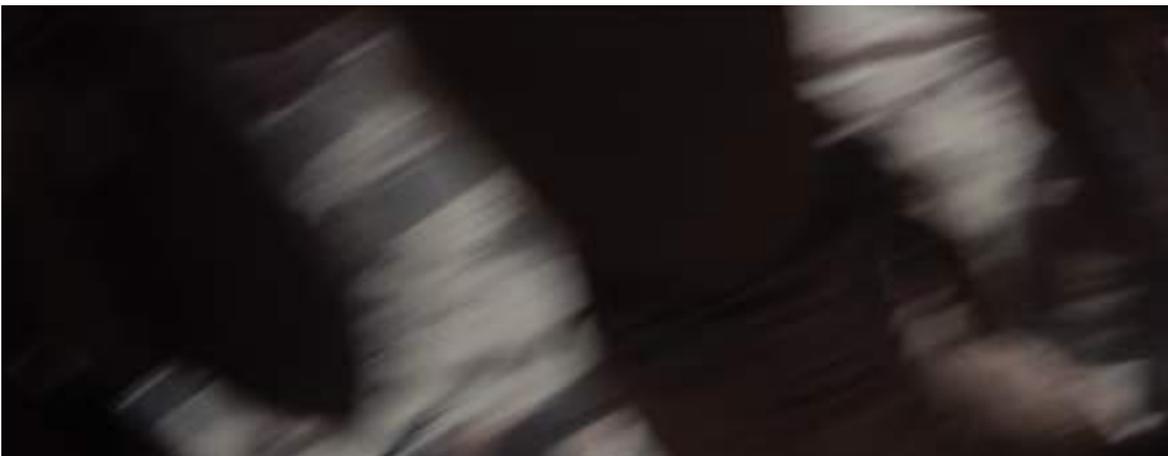
Fotograma 289.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:55).



Fotograma 290.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:55).



Fotograma 291.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:56).



Fotograma 292.
Filme *Faraon*.
Plano 202.
(1:28:56).

violentándolos a través de absurdas deformaciones semánticas que se deben a su presencia como continua conciencia técnico-estilística. (Pasolini, 2005, p. 256)

Esta transparencia hace parte del proceso de generación de un discurso articulado: en las juntas del montaje, la invisibilidad del movimiento, del corte, permite un flujo indiferenciado (homogéneo) de espacio-tiempo (la progresión de la narración). La ausencia de herramientas sintácticas que permitan la articulación de ese flujo no sólo violenta la linealidad de dicha producción, sino que contradice las presunciones del filme por asegurar una lógica narrativa estable.

En el primer capítulo describíamos en qué consiste la linealidad del *desplegarse en el tiempo y el espacio* del filme trabajando el modo en que el ritmo construye un flujo progresivo, una *experiencia durativa* de la forma fílmica que siempre es horizontal. En su momento utilizamos las denominaciones de corriente de sentido, lógica de implicación, significación fílmica, espacio de la narración, *homogeneidad*; denominaciones que apuntan a la consolidación de una solidez, de un *continuum* espaciotemporal. Esta continuidad se cifra como un presente *haciéndose*, siendo realmente un pasado consignado. Uno de los elementos sensoriales más importantes de la *anomalía* es el acento realizado sobre la oposición de estas dos polaridades temporales presentes en la construcción del enunciado: la duración al nivel de la denotación –que se sucede en el presente del ejercicio poético, en las juntas del filme (Bresson, 1979, p. 24); momento preciso en que el Cine se hace Filme–, y la “duración” al nivel de la connotación –que es pasado revivido en el momento de la proyección, encarrilamiento de cuadros perceptivos, momento en que el filme se da a entender–. De la oposición de estos tiempos nace la controversia acerca de la ontología de la imagen, del lugar de su producción, del tiempo sellado (Tarkovsky, 1987, p. 63)¹²⁹ –que es vivido y es presente–, y de su cifrado como pasado. Cuando la última posibilidad de asumir un cuerpo es perdida con la muerte del último soldado egipcio, el cuerpo del espectador se devanea ante

¹²⁹ “Time, printed in its factual forms and manifestations: such is the supreme idea of cinema as an art, (...)”

(...) I think that what a person normally goes to the cinema for is *time*: for time lost or spent or not yet had. He goes there for living experience; for cinema, like no other art, widens, enhances and concentrates a person’s experience. (...)

What is the essence of the director’s work? We could define it as sculping in time. (...)” (Tarkovski 1987: 63).

la aparente fisicalidad de una nueva condición vivencial en el texto: la de ser el protagonista, la de estar incrustado en la imagen y vivirla de primera mano. Esta fisicalidad en la imagen disputa con su fisicalidad frente a la pantalla; el saberse espectador consciente de que el vínculo experiencial con la imagen se debe exclusivamente a un encarrilamiento de cuadros perceptivos. El surgimiento de esta disputa se enmarca bajo una cierta poética de la realización cinematográfica. En el devaneo, que dura poco, esta dificultad por hallar un lugar, por situarse en la imagen, enfrenta al espectador a dos niveles de percepción/cognición: incapaz de verse en el flujo espaciotemporal, puede asumir las imágenes como la intencionalidad de un realizador o del azar y, por ende, como una saliente en la estructura del filme; pero también puede asumirse en una posición de privilegio en donde se encuentra a su vez gramaticalmente expuesto (la virtualidad del *yo* linda con la realidad de su *yo* en un proceso en el que se empieza a volver *cuero*) y nominalmente autorizado para asignarle a ese momento una fuente de subjetividad y un vínculo de identificación (darse un nombre en esa producción audiovisual/*punto de vista*; en la proyección de espacio).

Pasolini sostenía que el cine era una lengua, un medio de traducción de la realidad, medio de inscripción con mecanismos similares a las lenguas escrito-habladas. Para él, los fenómenos del mundo no son más que los sintagmas de un lenguaje de la realidad, lenguaje con el que el mundo interactúa con nosotros, nos *habla*. El cine, al capturar este lenguaje, condensa en signos audiovisivos aquello que está en constante transformación frente a nosotros: como inscribe “el lenguaje fisionómico del hombre, el lenguaje de su comportamiento, de su vestimenta, de su ritualidad” (Pasolini 2005: 274-275), también inscribe “la realidad en su ininterrumpida e infinita fisicidad” (Pasolini 2005: 318). El filme sería la respuesta a este acto comunicativo: con el filme, el ser humano *responde* al diálogo de la realidad. Esta asimilación entre Filme y Habla viene de la postura fenomenológica de Pasolini frente al arte cinematográfico:

No se puede concebir “ver y sentir” la realidad en su sucesión *si no es desde un solo ángulo visual*: y este ángulo visual es siempre aquel de un sujeto que ve y escucha. Este sujeto es un sujeto de carne y hueso, (...). Ahora bien, la realidad vista y oída en su acontecer *está siempre en tiempo presente*. [Cursivas del autor] (Pasolini, 2005, p. 321-322)

El cine sería el único arte capaz de reproducir este ángulo con una similitud de caracteres.

(...) por lo tanto, en alguna medida abstracta y no naturalista, éste se vuelve realista, y, cuanto más, naturalista, en el momento en el cual colocamos en aquel punto de vista una cámara y un magnetófono: el hecho se convertirá en algo que podría ser visto y oído como por un sujeto de carne y hueso (es decir, con ojos y oídos). (Pasolini, 2005, p. 321-322)

Este *punto de vista* tendría que gozar de la misma infinitud perceptual de nuestro punto de vista, de la *ininterrumpida e infinita fisicidad* de la realidad. Para Pasolini, este requisito lo cumple el plano-secuencia¹³⁰. En la relación del requisito técnico (el plano-secuencia se endilga este esfuerzo del registro infinito de la realidad¹³¹), el plano-secuencia reafirma un carácter ontológico particular y es el de ser una “subjetiva”¹³². La asociación del plano-secuencia con un carácter subjetivo nace de la inclinación estilística anteriormente expuesta de hacer sentir la cámara. Cuando la presencia de la cámara es sentida en el encuadre, asumimos una postura perceptual particular sobre el material en la que empezamos a atribuirle ciertas características animistas; cuando la cámara tiembla, cuando realiza movimientos bruscos o desacostumbrados¹³³, es *como si* estuviéramos observando, con especial fisicalidad/fisicidad, el *punto de vista* de alguien. La cámara adopta la corporalidad de un ente en el espacio virtual de la escena. Esta corporalidad se hace sentir en la posibilidad

¹³⁰ “Aunque seductora en primera instancia, la denominación «plano secuencia», propuesta por críticos jóvenes, no resulta defendible. Porque no hay (o sólo hay en grado menor) planos-secuencia, es decir, planos en los que el montaje o las «condiciones del montaje» no intervengan. En estos pretendidos «planos-secuencia», la cámara está en perpetuo movimiento. Es un continuo cambio de angulaciones y puntos de vista. En síntesis, en lugar de «montar» pegando uno tras otro planos diversos *tomados separadamente*, se hace el montaje en estudio realizando esta misma sucesión de planos *en un solo y mismo movimiento continuo*, en el transcurso de una sola toma” (Mitry, 2002a, p. 177). A pesar de, en parte, tener Mitry razón, *plano-secuencia* se volvió el término imperante para denominar estas cámaras que registran bloques dramáticos de forma continua (al menos dentro de las lenguas romances; en inglés, *tracking shot*, en alemán, *Kamerafahrt*).

¹³¹ La obra de Lisando Alonso, Theo Angelopoulos, Lav Diaz o Béla Tarr, ofrecen ejemplos importantes.

¹³² Este carácter de lo “subjetivo” tiene una génesis particular dentro de la producción escrita pasoliniana y hereda la noción del campo de la literatura, específicamente, del *discurso indirecto libre*. Esta asociación lo lleva a observar una tradición similar en el cine, encarnada bajo la figura de la *subjetiva indirecta libre*: momentos en los que la cámara, por alguno de los usos exasperados o anómalos comentados anteriormente, asume la subjetividad de algún personaje en la narración, mostrándose como proyección de su psique y estado anímico. Ver Pasolini, 2005.

¹³³ Usamos el término utilizado por Pasolini: *eslegi, desacostumbrado* en la traducción.

de un movimiento desencadenado (*entfesselte Kamera*¹³⁴) y en sus similitudes con la infinitud de la mirada: “La subjetiva es, entonces, el máximo límite realista de toda técnica audiovisual” (Pasolini, 2005, p. 312).

Las similitudes entre la subjetiva/plano-secuencia y la actividad perceptual del ser humano sólo son totales en un nivel de posibilidad: la infinitud del *mirar y oír* del plano-secuencia acaba con el corte, mientras que la infinitud de *nuestro* mirar y oír acaba con la muerte. Uno representa un cambio de *punto de vista* (una cierta transfiguración orgánica, fluctuación de espacio), el otro es una clausura permanente. Para Pasolini, el ejercicio de montaje no sólo encierra un ejercicio poético de transformación de la realidad en material artístico, también encierra un cambio de temporalidad (2005, p. 325). Si el acaecer de la realidad, y nuestro diálogo con ella, *está siempre en tiempo presente*, la técnica audiovisual del plano-secuencia emula este acaecer al presentarla sin interrupción¹³⁵. Pero esta técnica es una virtualidad y pertenece a los reinos del Cine; es un modelo gramatical que pre-existe al quehacer estético del autor cinematográfico. En el montaje, este plano-secuencia llega a un fin con el corte, termina, su producción signica es clausurada. Como clausura y fin de una producción *escritural*, el corte es el procedimiento bajo el cual el plano toma un sentido claro, preciso, es el único medio por el cual se nos vuelve transparente. Porque es en el acto de ensamblaje que las relaciones denotativas, los vínculos semánticos aparecen entre los diferentes planos (entre las diferentes “subjetivas”). Y este acto significante también realiza una cierta clausura temporal. Con el corte, la subjetividad implícita del plano-secuencia se transforma en

¹³⁴ *Entfesselte Kamera* fue una técnica de manejo de cámara prominente durante los últimos años de la década de 1920 en la producción alemana y de la mano del camarógrafo Karl Freund. Esta técnica de cámara móvil, utilizada por primera vez en la película *Der letzte Mann* [*El último hombre*] (1926) (dirigida por Wilhelm Murnau y fotografiada por el mismo Karl Freund), pretendía atribuirle a la cámara una libertad, en su momento, nunca antes alcanzada: la de volar, la de volar, la de “conseguir un dinámica flotante y una omnipresencia divina en los eventos” (“bringt sie eine gleitende Dynamik und gottgleiche Allgegenwärtigkeit ins Geschehen”) (Preußner, 2017, p. 11). Esto lo logró gracias al emplazamiento de la cámara en soportes no convencionales: el camarógrafo se montaba en una bicicleta, en un carro sobre rieles, en una grúa de construcción. El resultado eran tomas “flotantes” que se deslizaban en el espacio de forma vertical u horizontal sin distingo alguno, inalterada por cualquier tipo de impedimento físico aparente, realmente *desencadenada*.

¹³⁵ “El cine (o mejor, la técnica audiovisual) es sustancialmente un infinito plano-secuencia, como se presenta justamente la realidad a nuestros ojos y oídos, durante todo el tiempo en que podemos ver y sentir (un infinito plano-secuencia subjetivo que termina cuando termina nuestra vida): y este plano-secuencia, además, no es más que la reproducción (como ya lo he dicho varias veces) del lenguaje de la realidad: en otras palabras es la reproducción del presente.” (Pasolini, 2005, p. 325).

objetividad: al seccionar, el trozo de tiempo y espacio queda sellado, su sentido se vuelve unívoco porque la ambigüedad del presente en su acaecer de repente adquiere un valor específico y empieza a generar relaciones con el resto de trozos de espacio tiempo.

El presente, sin embargo, no tiene sentido, o si lo tiene, lo tiene sólo subjetivamente, es decir, de modo incompleto, incierto y misterioso. (Pasolini, 2005, p. 323)

Pero desde el momento en el que interviene el montaje, es decir, cuando se pasa del cine al filme (que son, por lo tanto, dos cosas muy distintas, como la *langue* es distinta de la *parole*), sucede que el presente se convierte en pasado (o sea, se han producido las coordinaciones a través de los diversos lenguajes vivientes): un pasado que, por razones inmanentes al medio cinematográfico, y no por elección estética, tiene siempre los modos del presente (*es decir es un presente histórico*). [Cursivas del autor] (Pasolini, 2005, p. 325)

Traemos a colación este breve comentario por que ilustra lo que sucede en la secuencia, o para ser más precisos, la secuencia ilustra con particular elocuencia como se sucede este proceso de resignificación del tiempo durante la construcción del enunciado. Podríamos realizar una esquematización de la secuencia de *Faraon* a partir del desglose de los dos planos que dialogan previo al *punto de incandescencia*. Tenemos un plano-secuencia que representa a los soldados egipcios marchando hacia el encuentro de los rebeldes libios. Este plano-secuencia no compromete directamente una subjetividad: los términos de encuadre, la organización de sus elementos y el punto sobre el que se ancla, aluden a una mirada privilegiada sobre el acontecimiento, a una objetividad. Estamos vinculados a la acción mediante el nexo invisible entre nuestra mirada como espectadores y el cuerpo de los sujetos en pantalla: vivenciamos la marcha de forma subordinada, vemos un testimonio. Luego tenemos otro plano-secuencia que, cumpliendo las funciones de un contracampo, sí compromete una subjetividad, asume un *punto de vista* figurativizado en los soldados egipcios. Entre estos planos-secuencias (fotogramas 293-300), la secuencia dialoga. En este diálogo, la experiencia ofrecida a la mirada ha sido sintetizada en momentos privilegiados (resuenan los comentarios de Farocki), y ha dejado de existir en un tiempo presente continuo para conjugarse en *puntos de vista* variados, para barajarse en una “duración” particular, altamente expresiva. La experiencia se ha convertido en pasado: “un pasado que, por razones



Fotograma 293.
Filme *Faraon*.
Plano 194.
(1:26:48).
Plano-secuencia A.



Fotograma 294.
Filme *Faraon*.
Plano 195.
(1:27:02).
Plano-secuencia B.



Fotograma 295.
Filme *Faraon*.
Plano 196.
(1:27:25).
Plano-secuencia A.



Fotograma 296.
Filme *Faraon*.
Plano 197.
(1:27:39).
Plano-secuencia B.



Fotograma 297.
Filme *Faraon*.
Plano 198.
(1:27:43).
Plano-secuencia A.



Fotograma 298.
Filme *Faraon*.
Plano 199.
(1:27:58).
Plano-secuencia B.



Fotograma 299.
Filme *Faraon*.
Plano 200.
(1:28:20).
Plano-secuencia A.



Fotograma 300.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:40).
Plano-secuencia B.

inmanentes al medio cinematográfico, y no por elección estética, tiene siempre los modos del presente (*es decir es un presente histórico*).” [Cursivas del autor] (Pasolini, 2005, p. 325).

Ahora, en un punto del diálogo entre los dos planos en la secuencia, el filme decide romper el patrón instaurado y definirse por la extensión de un único plano-secuencia (Plano-secuencia B). Además de las problematizaciones que hemos descrito hasta el momento, nos interesa el modo en que esta decisión pone en escena los procesos de inscripción de una poética cinematográfica particular: si el tiempo que se está desarrollando ante nuestra mirada es un pasado, la inestabilidad propuesta al nivel del enunciado que toma los modos de la *interdicción* (la pérdida de índice, la mirada a *nosotros/cámara* y el golpe asestado a la cámara/*nosotros*) confunde la transparencia temporal de la secuencia, corroyendo la estructura rítmica del filme. Con esto queremos decir que el encuadre deja de comprometer exclusivamente unas relaciones durativas en su interior y entre encuadres (noción de ritmo cinematográfico) para, además –al tener un carácter metalingüístico tan físico– comprometer relaciones durativas por fuera del encuadre (*presencia indéxica*) como espacio *off-screen* en su doble traducción al español (*screen* como encuadre, *screen* como pantalla). Aquí hay una especial relación de duración y tiempos (ver figura 10): transformación de un presente en pasado gracias al dispositivo técnico de registro y al corte – que ha clausurado la producción signica del plano–; transformación de un pasado en presente histórico gracias a la proyección del filme, a su elocución y su decir; y transformación de un presente histórico en presente bajo los modos de la *interdicción*, momento en que el material asume una plasticidad y sintaxis que lo anclan al presente del acto audiovisual, al presente del espectador –que se encuentra amarrado perceptual y corporalmente a la sala–. Volvemos a la característica del *centro de gravedad* de ser un momento de atracción y expulsión. En el diálogo¹³⁶ entre duraciones y tiempos (la duración de la imagen, el tiempo del espectador; el tiempo de la imagen, la duración del espectador), al espectador se le priva de la estabilidad apropiada para recibir con claridad la experiencia estética del filme.

¹³⁶ Según la raíz etimológica, *dialogus* viene del griego διάλογος en donde el prefijo διά (*dia-*) vendría significando *a través*. Esto querría decir que, etimológicamente, la palabra *diálogo* significa conversación, discurso, indiferente al número de personas implicadas.

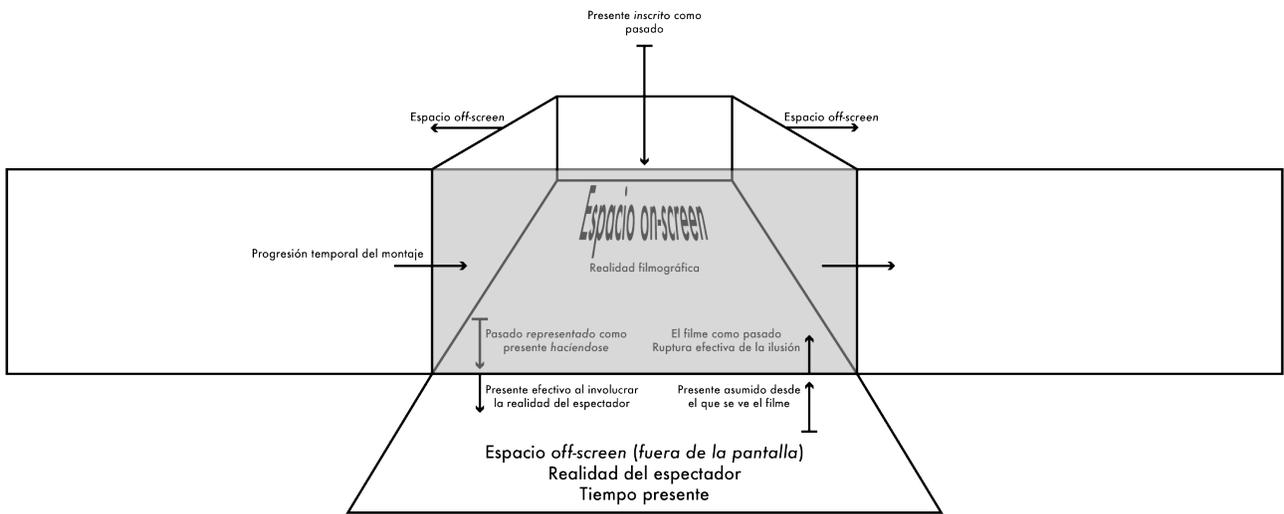


Figura 10. Relación de tiempos dentro del filme que se vuelven especialmente sensibles en la anomalía.



Fotograma 301.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:56).
Bucle. Primera
repetición.
Cuarto momento
de la *interdicción*.



Fotograma 302.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:57).



Fotograma 303.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:57).



Fotograma 304.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:57).



Fotograma 305.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:57).



Fotograma 306.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:58).



Fotograma 307.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:58).



Fotograma 308.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:58).



Fotograma 309.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:58).



Fotograma 310.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:59).



Fotograma 311.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:28:59).
Bucle. Segunda
repetición.
Cuarto momento
de la *interdicción*.



Fotograma 312.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:28:59).



Fotograma 313.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:29:00).



Fotograma 314.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:29:00).



Fotograma 315.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:29:00).



Fotograma 316.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:29:00).

Un grito de dolor y damos vueltas. Cuarto momento de la interdicción. El hombre, el mismo, vuelve a levantar el mazo y el mazo vuelve a caer sobre nosotros. Un grito agónico y silencio, mientras la mirada tambalea y con ella el horizonte. El acontecimiento se ofrece como una repetición. Nuevamente el hombre, el mismo, levanta el mazo y el mazo vuelve a caer sobre nosotros. El silencio, incomodo, intenso, que se alarga en la duración como un lastre, es interrumpido por el golpe amortiguado y un gemido. La cámara, porque ya no es nuestra mirada, porque ya sabemos la distancia que nos separa, se estrella contra uno de los escudos, alargando su sombra sobre la superficie de madera. Y vuelve el sonido, el viejo barullo, el de antes, el del inicio, el que le dio razón y propósito a todo esto. La cámara zigzaguea entre los hombres que pugnan uno a uno, buscando un rostro o algún lugar donde caer. Quinto momento de la interdicción. La imagen se cubre por la sombra. Imagen rojiza, imagen fetal. Por los resquicios de una mano, por entre las fisuras de una superficie que no deja pasar el sol, una luz cálida se filtra, indicando un espacio oculto, un más allá. Nuevo silencio. De vez en cuando las manchas de luz se vuelven brillo. Imagen desenfocada, imagen onírica, imagen agónica. El último gemido de alguien que se queda sin aire, como atragantado con su propia lengua. Silencio y oscuridad, negrura que permanece, que dura.

Adelantémonos un momento. En la otra orilla de la *interdicción*, al final del trayecto, está el simulacro de muerte que parece dar sentido final al diálogo múltiple entre espacios y tiempos: final de la secuencia en la elocución del filme y final de la *interdicción*. La imagen atestigua esta doble muerte implicando nuevamente alusiones perceptuales fuertes con la subjetividad del espectador, alusiones que involucran directamente a su cuerpo *en la imagen y por fuera de ella*.

3.5. Quinto momento de la *interdicción*: alucinación hipnagógica y escucha fetal; de la imagen al cuerpo del espectador

En *Light Moving in Time*, William C. Wees señala tres reacciones características del ojo frente a la oscuridad: la naturaleza de los fosfenos, el ruido visual y la alucinación hipnagógica.

La oscuridad por sí misma puede ser una región visual rica para el “ojo no-instruido”. Revela formas efímeras y patrones de luz vista cuando los ojos están cerrados. Reconocidos como **fosfenos**, estas “nubes tenues y motas de luz”, como Gerald Oster las describe, surgen de forma espontánea no sólo cuando los ojos están cerrados sino además siempre que “el observador es sometido a privaciones de la visión prolongadas”, como cuando él o ella observa una pantalla en blanco durante horas¹³⁷. Los fosfenos también se producen ante presiones físicas en el ojo —desde el ligero roce de la punta de un dedo sobre el párpado, a la violenta impresión que produce una caída o un golpe en la cabeza (cuando “vemos estrellas”). Puede ser el resultado de un movimiento repentino del ojo después de periodos prolongados en la oscuridad y pueden ser provocados por agentes químicos (desde el alcohol a las drogas alucinógenas), choques eléctricos, migrañas o varios tipos de daños a los ojos u otras partes del sistema visual cerebral.¹³⁸ [Negrillas nuestras] (Wees, 1991a, p. 71)

Además de los fosfenos, el sistema visual produce un bajo nivel de luz granular constante usualmente conocido como “**ruido**” visual. R. L. Grefoty explica que “Siempre existe alguna actividad neuronal residual que alcanza al cerebro, aun cuando no existe un estímulo de la luz sobre el ojo”, y esta “actividad de fondo” presenta una complicación para el cerebro a la hora de distinguir entre las fuentes de información visual externas e internas^{139, 140} [Negrillas nuestras] (Wees, 1991a, p. 72)

Además de los fosfenos y del “ruido” visual, la visión del párpado cerrado incluye la **alucinación hipnagógica**, cuyas imágenes son de mayor definición. La hipnagogia ha sido reconocida por mucho tiempo como la percepción experimentada al quedarse dormido, al despertarse o cualquier otro momento en que la conciencia dirigida se desvincula de la relación habitual y activa con el mundo externo. (...) Según una teoría reciente, empieza en el denominado viejo cerebro, sistemas límbico y

¹³⁷ Gerald Oster, "Phosphenes," *Scientific American* 222, no. 2 (1970), 83. (Como aparece en el texto original)

¹³⁸ Original del inglés: “Darkness itself can be a rich realm of vision for the “untutored eye.” It reveals ephemeral shapes and patterns of light seen when the eyes are closed. Known as phosphenes, these “wispy clouds and moving specks of light,” as Gerald Oster describes them, may arise spontaneously, not only when the eyes are closed but whenever “the viewer is subjected to prolonged visual deprivation,” as when he or she looks for hours at a blank screen.^[48] Phosphenes are also produced by physical pressure on the eyes—from the light touch of a fingertip on the eyelid, to the violent jolt produced by a fall or a blow to the head (when we “see stars”). They can result from sudden movements of the eyes after long periods in darkness, and they can be stimulated by chemical agents (from alcohol to hallucinogenic drugs), electrical shocks, migraine headaches, and various forms of damage to the eyes or other parts of the brain’s visual system.” (Wees, 1991a, p. 71)

¹³⁹ Andreas Mavromatis, *Hypnagogia* (London: Routledge & Kegan Paul, 1987), 238-66, *passim*. (Como aparece en el texto original)

¹⁴⁰ Original del inglés: “In addition to phosphenes, the visual system produces a persistent low level of grainy light often referred to as visual “noise.” R. L. Gregory explains, “There is always some residual neural activity reaching the brain, even when there is no stimulation of the eye by light,” and this “background activity” presents the brain with the problem of distinguishing between inner and outer sources of visual information.” (Wees, 1991a, p. 72)



Fotograma 317.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:29:01).



Fotograma 318.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:29:01).



Fotograma 319.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:01).



Fotograma 320.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:01).



Fotograma 321.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:02).



Fotograma 322.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:02).



Fotograma 323.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:02).



Fotograma 324.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:03).

reptiliano cuyas funciones precedieron a las construcciones lógicas y lingüísticas impuestas sobre el pensamiento por el más reciente (en término evolutivos) córtex cerebral.¹⁴¹ [Negrillas nuestras] (Wees, 1991b, p. 94-95)

Stan Brakhage denominó al acto del ojo de percibir estos estímulos, y ser consciente de ellos, la “visión del párpado cerrado” (*closed-eye vision*)¹⁴². Surge aquí una conexión inicial con las ideas discutidas en la presente investigación y es la relación entre el corte y el párpado y cómo estos dos procesos implican una cualidad negativa: lo que no se ve, lo oculto. Los dos procesos no sólo son constituyentes de una sintaxis del cine, también lo son de una sintaxis de la mirada. En una entrevista con Bill Moyers, realizada para su programa de televisión *Creativity* y emitida el 12 de junio de 1982, John Huston indicaba, desde su orilla artística, cómo el proceso de parpadeo no sólo implica consideraciones fisiológicas respecto a la necesidad del ojo por humectarse y protegerse, sino que además implica la asimilación de las dimensiones espaciales de un lugar, es decir, el parpadeo se puede asociar con el cambio de perspectiva implícito en los movimientos de la cabeza (Huston y Moyers, 1982)¹⁴³. El corte y el parpadeo efectuarían procesos similares al nivel de la sintaxis: en la instantaneidad del corte, el filme organiza y reestructura la cadencia de la elocución y los componentes del enunciando; en la misma instantaneidad, el parpadeo organiza las dimensiones espaciales. Y surge otra similitud. Si el corte procura esta organización, lo haría bajo un funcionamiento de ahorro energético: “Y parpadeaste y dejaste descansar al ojo. Y conocías la relación entre estos dos puntos en el espacio, por lo que no tuviste que voltear tu cabeza con los ojos completamente abiertos. Usaste este intervalo para dejar descansar a tus ojos y cortar de allá a allá.”¹⁴⁴ (Huston y Moyers, 1982, párr. 123). Este ahorro energético implica la producción

¹⁴¹ Original del inglés: “In addition to phosphenes and visual “noise,” closed-eye vision includes the more precise images of hypnagogic vision. Hypnagogia has long been recognized as perception experienced while falling asleep, waking up, or any time when consciously directed awareness becomes disengaged from ordinary, active intercourse with the external world. (...) According to one recent theory, it begins in the so-called old brain, the limbic and reptilian systems whose functions preceded the logical and linguistic formulations imposed upon thought by the newer (evolutionarily speaking) cerebral cortex.^[52]” (Wees, 1991b, p. 94-95)

¹⁴² Si bien la búsqueda plástica por emular estos procesos no fue exclusiva de Stan Brakhage sino compartida por varios autores del movimiento experimental norteamericano, fue él quien acuñó el término, como lo señala Wees, 1991a y 1991b.

¹⁴³ Recuperado de <https://billmoyers.com/content/john-huston/>

¹⁴⁴ Original del inglés: “And you blinked and rested the eye. And you knew the relationship of these two points in space, so you didn’t have to turn your head with your eyes wide open. You used this interval to rest your eyes and cut from there to there.” (Huston y Moyers, 1982, párr. 123).



Fotograma 325.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:03).



Fotograma 326.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:04).



Fotograma 327.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:05).



Fotograma 328.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:06).



Fotograma 329.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:07).



Fotograma 330.
Filme *Faraon*.
Plano 205.
(1:29:07).



Fotograma 331.
Filme *Faraon*.
Plano 206.
(1:29:08).
Del simulacro de
“muerte” a la
muerte misma.
Quinto momento
de la *interdicción*.



Fotograma 332.
Filme *Faraon*.
Plano 206.
(1:29:08).

de un espacio virtual en la cognición, homologable al proceso de economizar el relato, que el filme utiliza al nivel del corte.

Volvamos a Brakhage. Brakhage buscaba ser consciente de los procesos físicos citados anteriormente (fosfenos, ruido visual, alucinación hipnagógica) mediante una conciencia del mirar previa al *abrir los ojos al mundo*, específicamente, al mirar que se realiza en la oscuridad del párpado cerrado. En ese ejercicio, Brakhage intentaba emular las reacciones físicas y químicas, las variaciones lumínicas y los intentos de los conos por resignificar la oscuridad, estimulándose unos a otros bajo las más mínimas gradaciones de luz y color con los párpados cerrados. Este mirar previo al *abrir los ojos al mundo* es contenedor de tres sentidos: un sentido procesual, es decir, el parpadeo como movimiento previo y posterior al mirar; un sentido ontológico, es decir, el parpadeo como momento previo a la asimilación de un lenguaje verbal y sígnico; y un sentido lingüístico, es decir, el parpadeo como juntura sintáctica del mirar (“El parpadeo es el corte”¹⁴⁵ (Huston y Moyers, 1982, párr. 125)). Para Brakhage, este sentido de lo que está por fuera del lenguaje en el mirar es de vital importancia: invoca la figura de un tipo de mirar primigenio, inocente, un mirar que por primera vez observa el mundo y lo traduce en una organización de formas y movimientos aún sin significar; “un ojo aún no gobernado por la palabra, el ojo no-instruido (“untutored eye”)” ((*Scenes from Under Childhood* (1967) y *Murder Psalm* (1980)) (Brakhage 1963)¹⁴⁶. Esto se traduce en una fuerte plasticidad en la imagen que pretende aludir al ojo como dispositivo, como engranaje receptor de luz. La imagen que cierra la *interdicción* parece aludir a estos procesos, no sólo en el sentido del ojo que se ve a sí mismo (la cámara que ausculta el ojo en sus momentos de agonía) sino en la imagen que persiste en el ojo, previo a la muerte de la mirada (alucinación hipnagógica) (**fotogramas 331-338**).

¹⁴⁵ Original del inglés: “the blink is the cut, sure.” (Huston y Moyers, 1982, párr. 125).

¹⁴⁶ “Imagine an eye unruléd by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of “Green”? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the “beginning was the word” (Brakhage, 1963, n.p.)



Fotograma 333.
Filme *Faraon*.
Plano 206.
(1:29:08).



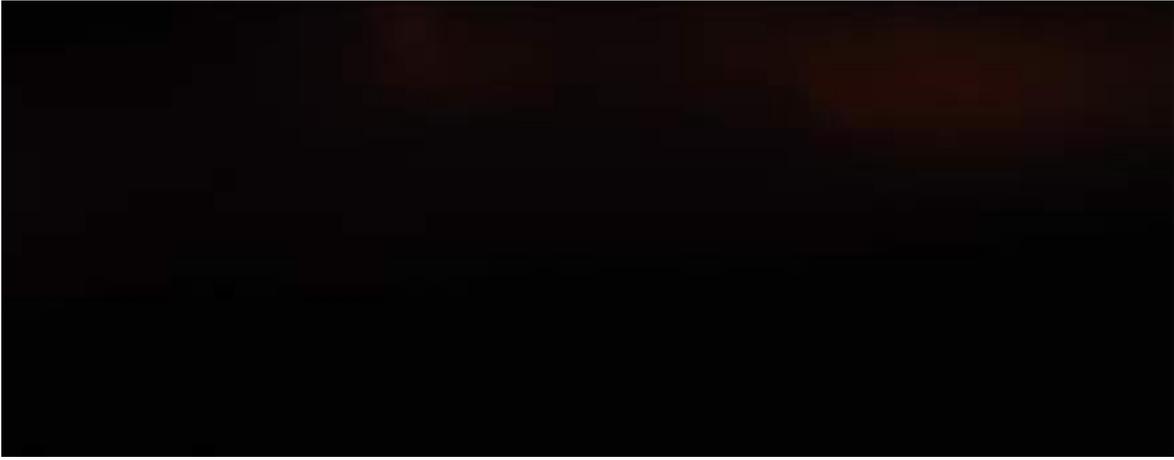
Fotograma 334.
Filme *Faraon*.
Plano 206.
(1:29:08).



Fotograma 335.
Filme *Faraon*.
Plano 206.
(1:29:09).



Fotograma 336.
Filme *Faraon*.
Plano 206.
(1:29:10).



Fotograma 337.
Filme *Faraon*.
Plano 206.
(1:29:10).



Fotograma 338.
Filme *Faraon*.
Plano 206.
(1:29:10).

Y este carácter de muerte también es acentuado por el sonido. No nos parece, entonces, disparatado postular que los gemidos agónicos del final de la secuencia buscan simular los mismos procesos que la imagen, como alucinación hipnagógica, evidencian. Si tomamos la teoría señalada por Wees (1991b), en su momento reciente, sobre que las imágenes de la alucinación hipnagógica se producen en algún lugar del cerebro reptiliano y el sistema límbico, “cuyas funciones precedieron las construcciones lógicas y lingüísticas” del neocortex, dichas imágenes adquirirían una cualidad desordenada, irregular, “más allá de toda expresión lingüística posible”¹⁴⁷ (Wees 1991b: 95). El sonido parece responder desde la misma orilla pre-lingüística: el gemido. La secuencia toma un nuevo cariz metalingüístico, no sólo señalando los procesos bajo los cuales un filme toma forma, sino también aquellos procesos constitutivos de toda experiencia audiovisiva, de toda instrucción del ojo y del oído. En el acto de muerte que representa la imagen, la mirada se extingue y revela los procedimientos perceptuales y lingüísticos que le dan vida.

Por otro lado, Craig Dworkin ha señalado cómo este tipo de imágenes metalingüísticas, o el proceso plástico de evidenciarlas, se recubren de una cualidad especular: “[las imágenes] sostienen un espejo —un *speculum obscurum*, no obstante— del ojo glauco, carnal, mirando a su propio frágil y carnoso ser”¹⁴⁸ (2005, p. 139). El filme deja de señalar los procesos al interior de su producción discursiva para señalar los procesos físicos de la percepción del espectador. Aquí se produce un nuevo desfase en la *interdicción*, un nuevo gesto que redirige la exposición hacia la relación ojo-oído como dispositivo. Decimos ojo-oído porque el decir del filme, su elocución, no es exclusivo al ámbito visual sino también al ámbito sónico. La visión del párpado cerrado, como señala Brakhage, escenifica estímulos similares a aquellos que se producen en el oído en el acto de escucharse a sí mismo, “the ear’s hearing-of-innards” (Brakhage 1963), y los elementos sonoros que acompañan las imágenes al final de la secuencia aluden a estos momentos a partir de sus cualidades acústicas. En este sentido, los gemidos y gritos vienen acompañados de una peculiar cualidad espacial, de una *cualidad*

¹⁴⁷ Original del inglés: “completely beyond any linguistic expression whatsoever” (Wees, 1991b, p. 95).

¹⁴⁸ Original del inglés: “they hold up a mirror — albeit a *speculum obscurum*— of the glaucous, carnal eye looking at its fragile fleshy self” (Dworkin, 2005, p. 139).

*volumétrica*¹⁴⁹: las voces parecen haber sido manipuladas o registradas en espacios especialmente reverberantes, lo que le da su resonancia característica. Esta resonancia tiene implicaciones importantes en el encuadre final de la secuencia, y reafirman el carácter escatológico de la secuencia.

Chion utiliza el concepto de acusmática¹⁵⁰ acuñado por Pierre Schaeffer para entender los momentos en que, en el cine, se escuchan ruidos o sonidos sin ver en la imagen su fuente objetual, física; elementos sonoros “que se oyen sin ver la causa originaria”, o que se hacen oír “sin la visión de sus causas” (Chion, 1993, p. 74). Los gritos y el gemido en la secuencia de *Faraon* pueden ser definidos como acusmáticos, en la medida en que no observamos a los sujetos que producen dichas expresiones de dolor y angustia. Esta ausencia de fuente, que en la secuencia es ausencia de cuerpo, encubre a la imagen de unos valores particulares.

Primero, están los elementos sonoros que acompañan la secuencia y que se escuchan como una masa informe desprovista de sentido preciso, totalmente acusmática, casi como un rugido, como un “punto de grito” (Chion, 2004, p. 85)¹⁵¹. Estos sonidos vendrían a realizar una escisión particular sobre el material, generando a su vez un *centro de gravedad* acústico. La masa informe nos remite directamente al inicio del filme, sonidos idénticos a los sonidos que acompañan los créditos iniciales. El filme quiebra su unidad: “suspende el tiempo que puede durar: es un desgarramiento en el tiempo” (Chion, 2004, p. 84).

Segundo, está el carácter significativo y expresivo que toma la voz, que, ante la ausencia de una relación corporal visible, se asume como un lugar en sí misma: el gemido se expande

¹⁴⁹ Ver 1.6. Sonido: *temporalización y cualidad volumétrica*.

¹⁵⁰ “Acusmática (una antigua palabra de origen griego recuperada por Jerónimo Peignot y teorizada por Pierre Schaeffer) significa «que se oye sin ver la causa originaria del sonido», o «que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas». La radio, el disco o el teléfono, que transmiten los sonidos sin mostrar su emisor, son por definición medios acusmáticos.” (Chion, 1993, p. 74)

¹⁵¹ “La expresión *punto de grito* pretende subrayar que lo importante no es tanto la sustancia, la modulación de ese grito, como su lugar. Y ese lugar puede estar ocupado en último término por nada, por un blanco, por una ausencia. El punto del grito es un punto impensable dentro de lo pensado, indecible dentro de lo que se dice, irrepresentable dentro de la representación. Ocupa un punto del tiempo, pero no tiene duración que le sea intrínseca. Suspende el tiempo que puede durar: es un desgarramiento en el tiempo. Ese grito encarna un fantasma *de absoluto sonoro*, se supone que satura la banda sonora, vuelve sordo a quien lo escucha, incluso puede ser que no lo oiga la persona que lo emite.” (Chion, 2004, p. 85)

como espacialidad en la imagen, la llena ante la inexistencia de una representación específica; el sonido reemplaza a la producción espacial como arquitectura de la imagen. En este gesto, la voz como lugar (Chion, 2004, p. 54) imprime un índice de presencia demasiado fuerte en la percepción de la performance del filme; “voz-yo” que parece colindar con el sitio que ocupamos en la sala (Chion, 2004, p. 59). Por un lado, el gemido y las respiraciones de los soldados en el momento previo a la *interdicción* funcionan bajo el criterio de proximidad máxima, es decir, anulación total de la distancia entre el micrófono (el dispositivo de registro) y el sujeto que profiere el gemido (fuente del sonido). Por otro lado, la anulación de esta distancia, la ausencia de reverberación y la proximidad de su producción, hacen del gemido una suerte de extensión del espectador: “para que la voz-yo resuene dentro de nosotros como si fuera nuestra, no se debería inscribir en un espacio particular y sensible” (Chion, 2004, p. 59). Si las secuencias anteriores de *Faraon* ofrecían un grado de implicación a partir de las *cualidades volumétricas* de la voz, ahora la voz aparece bajo una cualidad inusual: no resonamos en la imagen con ella, la voz no es generadora de espacio, ella existe en nosotros, es espacio en sí misma. Según Chion, este es un caso extremo de implicación corporal entre sonido y espectador, donde “no hay ni diálogo ni texto ni palabra, tan sólo una respiración muy cercana, o estertores, o suspiros, de los que a menudo nos resulta muy difícil distanciarnos cuando la voz no revela ni el sexo, ni la edad, ni la identidad de la persona que de este modo respira, gime o sufre” (2004, p. 61). Como decíamos anteriormente, el *centro de gravedad* del filme repele, expulsa, pero también parece atraer, succionar. En esta circularidad de su progresión temporal, en el desgarramiento, el filme ofrece unos indicios de implicación sumamente fuertes (la voz-yo, los gemidos).

El sonido también puede funcionar de la misma forma que el color en construcciones subjetivas. Así, podríamos distinguir un *POV* [*point of view*; *punto de vista*] *aural* — cuando escuchamos desde el punto en el espacio de un personaje — y una *percepción aural* — cuando escuchamos algo que sólo el personaje escucha; esto es, algo que revela la escucha misma; (...). En estos casos hay un único origen del espacio que puede indicar la subjetividad de una mirada, de una escucha, o de las dos.

¿Qué sucede cuando existen dos orígenes de la producción narrativa operando simultáneamente?¹⁵²
[Negrillas nuestras] (Branigan, 1984, p. 94).

¹⁵² Original del inglés: “Sound, too, can function exactly as color in subjective structures. Thus we could distinguish an *aural POV* — where we hear from the character's point in space — and an *aural perception* — where we hear something only the character hears; that is, something which reveals

Pero queda la ambigüedad de *a través de quién* estamos escuchando, queda la ambigüedad del origen de la producción espacial y sónica. ¿Estamos escuchando un punto de vista aural o una percepción aural? En el caso de la secuencia de *Faraon*, parece que el filme se enmarca bajo los dos modos. Punto de vista aural porque el sonido no deja de situarnos en un acontecimiento particular: estamos rodeados de un barullo y ese barullo se traduce, lo percibimos, desde un punto en el espacio (si estuviéramos situados desde el punto privilegiado de Ramsés XIII, no escucharíamos el clamor de la batalla). Percepción aural porque la producción del sonido tiene sus cualidades específicas aludiendo a un origen subjetivo en la imagen: el golpe del libio se escucha amortiguado como si su efecto hubiera causado una falla en el funcionamiento del oído como dispositivo, su sonido atenúa el ruido de fondo, expresando una focalización aural sobre el golpe y el gemido ahogado que la acompaña. El tambaleo de la cámara es acompañado por una escucha aberrada que elimina las sonoridades inmanentes a la acción acentuando el barullo nuevamente (no escuchamos los golpes de los escudos, las pisadas en la arena, las fricciones de las espadas, las exhalaciones de cansancio que antes sí percibíamos); y este barullo también se escucha bajo un proceso de ecualización particular, como si lo escucháramos a través de un material absorbente: son sonidos opacos, sumergidos. Aquí Chion arriesga una lectura sobre los procesos sonoros enunciados: “puede tratarse igualmente de la maquinaria del cuerpo humano oída desde su interior, con la pulsación de su funcionamiento tal como la «oye» el feto” (2004, p. 53). Si bien es cierto que en la secuencia no se escuchan las pulsaciones del corazón —que efectuarían una implicación aún más profunda—, la característica amortiguada y sumergida de los sonidos, junto con el silencio y la claridad del gemido, sí nos permiten entender las particularidades acústicas del final de la secuencia como indicadores de un proceso auditivo *al interior* del cuerpo.

hearing itself, (...). In these cases there is a single origin of space which may reveal either subjective sight, hearing, or both.” (Branigan, 1984, p. 94).
What happens if there are two origins of narration operating simultaneously?” (Branigan, 1984, p. 94)

Nos estamos viendo a nosotros mismos ver. Estamos viendo el mecanismo de nuestra propia visión expresarse. Estamos viendo aquello que causa que las terminaciones del nervio óptico chispeen y tomen forma y que la mente pone ahí como respuesta.¹⁵³ (Brakhage citado en Wees, 1991b, p. 94).

Pero también *nos estamos escuchando a nosotros mismos escuchar. Estamos escuchando el mecanismo de nuestra propia escucha expresarse*. Y estas palabras tienen una especial resonancia. En la *interdicción* del filme *nos vemos ver, nos escuchamos escuchar*, vemos y escuchamos los procesos mismos bajo los cuales el enunciado cinematográfico permite unos *cuerpos*, unos *espacios* y un ritmo. De la pérdida de gramaticalidad, de su fuerte ambigüedad, la imagen cinematográfica ha adquirido el poder lumínico no sólo de encender sus estructuras sino las estructuras de la percepción en el espectador: cómo vemos, cómo escuchamos. Entonces, sentimos la fisicalidad inmanente en el procedimiento audiovisivo mediante su negación en la representación de las imágenes (negación de unos *cuerpos*, de unos *espacios* y de un ritmo) y también en el señalamiento del proceso: la mirada-viéndose y la escucha-oyéndose asestan la última estocada a las estructuras del filme, destruyendo finalmente toda legibilidad. Es una negación encubierta que no toma los modos del no-decir, del no-hablar, sino que dice libremente. Si la secuencia cae en un mutismo especial, como hemos señalado, lo hace sin callar; después de todo, la progresión visual y sonora del filme continúa. Pero a pesar de esta progresión, la imagen adopta una apariencia lapidaria: el encuadre final incluye un *fade to black* y el sonido, coadyuvante, también se disuelve en el silencio (del simulacro de “muerte” a la *muerte* misma). Si la visión del párpado cerrado documenta el mirar y señala los procesos internos del sistema visual en sí mismos (Wees, 1991b, p. 94), y si el manejo del sonido en un filme puede evocar unas características fetales (Chion, 2004, p. 53), la secuencia también revela una circularidad particular y parece desmoronarse en su propia tautología; circularidad y tautología que intensifican la divergencia de su *interdicción*: Hemos asistido a la escenificación de un *abrir los ojos al mundo* (Ramsés abre los ojos ante su ejército y con eso le da existencia) (fotogramas 339 y 340); hemos sido testigos del poder

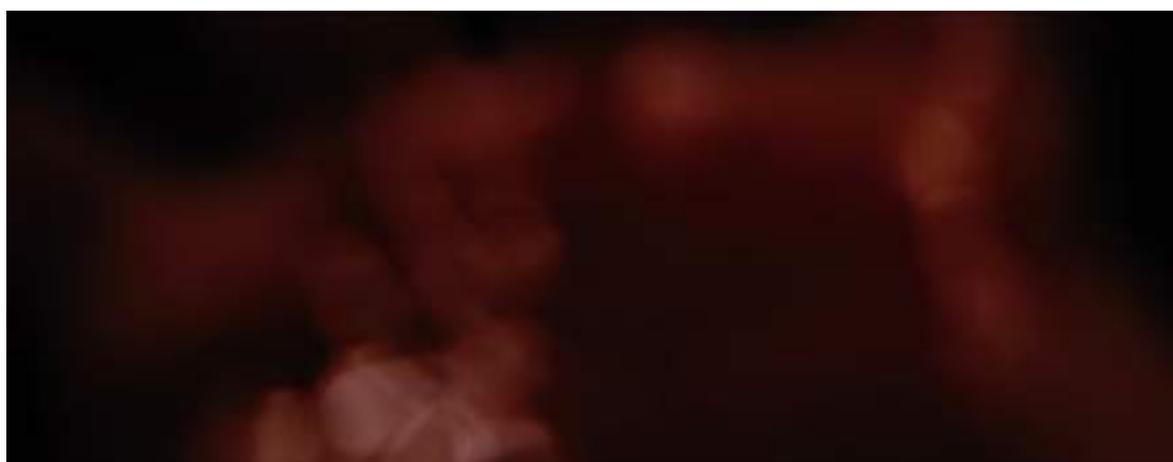
¹⁵³ "You are seeing yourself seeing. You're seeing your own mechanism of seeing expressing itself. You're seeing what the feedback of the mind puts into the optic nerve ends that cause them to spark and shape up like that." (Brakhage citado en Wees, 1991b, p. 94). En la traducción cambiamos la segunda persona del singular por la primera persona del plural para acoplarla mejor a la argumentación. Según el texto, esta cita corresponde a una conferencia realizada por Stan Brakhage en Hampshire Collage en el verano de 1972. Está citada de la siguiente forma: Stan Brakhage, lecture at Hampshire College, Summer 1972, audio tape no. 23, Media Study, Inc., Buffalo, N.Y.



Fotograma 339.
Filme *Faraon*.
Plano 187.
(1:25:01).



Fotograma 340.
Filme *Faraon*.
Plano 187.
(1:25:06).



Fotograma 341.
Filme *Faraon*.
Plano 206.
(1:29:08).

de la voz para insuflar unas estructuras plásticas en la imagen (*Despierta comandante. Ramsés... el ejército espera*, y el silencio que se hincha con el bullido de miles) (fotograma 340); y hemos sufrido su derrumbamiento (la muerte de toda mirada) (fotograma 341).

Asistimos así a un proceso de tres capas: la muerte del *cuerpo*/narratario, el ojo-oído que se mira-escucha a sí mismo y la muerte del lenguaje o el momento previo a toda facultad lingüística; la *interdicción* también es balbuceo. Y en el centro de estos procesos, la reiteración del golpe hacia la cámara. La escenificación triple de la *herida* sobre el espectador/cámara robustece el ritmo generado por la secuencia (fotogramas 342-344). Regresemos un momento. Al diálogo instaurado por la relación de duraciones, tiempos y espacios se le suma una nueva apreciación temporal: las reiteraciones de un mismo plano. La secuencia muestra el acoplamiento de múltiples bloques de espacio-tiempo enunciados como subjetividades *–puntos de vista* de alguien– y que aparentemente son idénticos. Estas reiteraciones pueden ser entendidas como una violencia sobre la diégesis, ya que “no se puede repetir un mismo plano mostrando un mismo gesto o un mismo movimiento”, decía Mitry (1999, p. 70).

3.6. Cuarto momento de la *interdicción*: vibraciones y *duraciones negativas*

Un momento que no puede representar otro momento de la diégesis, excepto repitiendo lo que no puede ser dos veces. El acto puede repetirse, pero no el tiempo durante el cual se produce.

(...), si yo muestro: *Juan atraviesa la calle*, este acto, este gesto suponen una cierta duración que será la del plano. Si entonces yo repito este plano —esta misma toma— no sólo repetiría un gesto, un movimiento, sino el tiempo de su realización. Ahora bien, el tiempo no se repite: «No se bebe jamás dos veces en la misma fuente», decía Heráclito hace dos mil quinientos años... [Cursivas del autor] (Mitry, 1999, p. 70)

Mitry se refería a lo que él denominaba como “planos redoblados” (repeticiones de un plano idéntico en la línea de montaje) y cómo el uso de estos generaba una contradicción al nivel de la diégesis: la unidad temporal del plano no podía ser utilizada en la representación dos veces seguidas a menos que implicara un cambio de perspectiva (“Se puede repetir un gesto según una insistencia semántica a condición de que sea *otro*, en *otro* plano” (1999, p. 70)). Con esto, se refería exclusivamente a las reiteraciones inmediatas de planos, generando lo



Fotograma 342.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:54).
Primer golpe.



Fotograma 343.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:56).
Segundo golpe.



Fotograma 344.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:28:58).
Tercer golpe.

que consideraba cercano a la anáfora, y no a las repeticiones de planos en momentos diferentes, usos que generan otro tipo de incidencias en el montaje (recuerdo, alucinación, premonición).

Ahora, la retirada del golpe en la secuencia de *Faraon* comparte ciertas particularidades dignas de señalar a la luz de los comentarios de Mitry. Efectivamente, la reiteración de un plano crea una imposibilidad demasiado marcada al nivel de la diégesis y una ruptura de la progresión del acontecimiento, resintiendo su unidad espacio-temporal. Siendo la sintaxis de un filme *a fortiori* progresiva (Pasolini, 2005, p. 292), la repetición de un plano no sería tanto la repetición de un tiempo sino la repetición de un espacio que deja de compartir la misma temporalidad del filme. Realicemos la siguiente precisión: si bien el filme es una progresión temporal, no la vemos como tal, es decir, el filme, en su linealidad, no existe como objeto en nuestra realidad, la dimensión espacial no es su reino o al menos no se da en ella. La linealidad del filme se sucede sobre sí misma; la sucesión de imágenes funciona en bloque, una imagen reemplazando a la otra no por neutralización sino por sobreimpresión, y ese bloque es la extensión de la pantalla bidimensional. Si bien es discutible que, en el caso de los filmes aún realizados en material filmico, la cinta o copia final sí es una extensión espacial, podemos aseverar que el filme no *está ahí*; esa es sólo una extensión física de una realidad que no se ha manifestado y sólo lo hace en su proyección, similar al caso de la música y la partitura. En la proyección el filme instaura esta unidad temporal, que es la unidad temporal de un fluir, de un gesto. Esta unidad es progresiva, como hemos señalado, y siempre implica una movilidad temporal, esto es, el corte siempre implica un cambio de tiempo, un avance, un intervalo, sea este de fracciones de segundo o de siglos: “En la convencional duración infinitesimal de un ensamble puede darse una duración real aún más infinitesimal; o, en cambio, puede darse una duración inmensa, una vida, un siglo, un milenio” (Pasolini, 2005, p. 387)¹⁵⁴. Lo que se repite es el espacio, no el tiempo, y si se pretende hacerlo nos encontraremos ante una contradicción ontológica. Estas precisiones nos permiten señalar algunas categorías de la secuencia de la *interdicción*.

¹⁵⁴ Se pueden recordar los usos convencionales del corte que buscan, en la medida de lo posible, pasar desapercibidos como lógica causal del movimiento (*Corte de continuidad*) y cortes que asumen temporalidades mayores (*Banshun* [*Primavera tardía*] de Yasujirō Ozu) y más arriesgadas (*2001: A Space Odyssey* [*2001: Odisea en el espacio*] de Stanley Kubrick)



Fotograma 345.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:54).
Primera
reproducción.



Fotograma 346.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:56).
Segunda
reproducción.



Fotograma 347.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:28:58).
Tercera
reproducción.

Primero, la reiteración presente no es la repetición de un plano, es decir, no son planos redoblados los que observamos, por el contrario, son variaciones casi indistinguibles de un mismo gesto. Esto supone una desviación de las imposibilidades señaladas por Mitry y una factibilidad al nivel de la diégesis, pero el contexto del suceso, el cuadro enunciacional, implican circunstancias diferentes. Si la acción que se repite fuera realizada por individuos diferentes, el filme estaría aludiendo a una cierta multiplicación de *puntos de vista*, una multiplicación de subjetividades; cada sujeto en el enunciado realizaría una proyección espacial y el espectador, dando tumbos, asumiría varias corporalidades desde las cuales vivenciar los sucesos. Pero esta presunción (de inocencia hacia filme) se ve prontamente torpedeada cuando nos percatamos de que el libio que asesta el golpe es el mismo, es decir, que el evento representado, con sus contextualidades temporales y espaciales, busca ser reproducido sin distingo (fotogramas 345-347). Siendo el corte característico de una progresión, las reiteraciones nos presentan una circularidad dañina de la diégesis ¿cómo es posible que el evento se repita? ¿cómo es posible que en tres momentos sucesivos unos sujetos realicen los mismos gestos suponiendo una misma unidad espacio-temporal? El corte ya no es el resultado de un despliegue narrativo que respeta las reglas de su propia diégesis: deja de cumplir su función signifiante, si bien continúa cumpliendo su función sintáctica.

Segundo ¿cómo asumir esta repetición? ¿qué sentido darle a su forma y al mensaje que el filme extiende hacia nosotros? ¿cómo saber quién habla? Podría ser la alegoría del tiempo y el darse a ver de múltiples divergencias. Podría ser la alegoría de la creación en la sala de montaje, una secuencia en la que los momentos privilegiados han sido ensamblados junto con los momentos desechados, estructurando una cacofonía de temporalidades. Pero también podría ser el movimiento del filme por visibilizar la insistencia de sus propias tensiones. Recuperemos algunas precisiones de Sergei Eisenstein acerca del ritmo para expresar cómo entendemos, a nivel epistemológico, lo que sucede entre estas oposiciones y así darle una definición más concreta y satisfactoria a su despliegue: la tensión como extensión de una permanencia (2010b, p. 51).

Eisenstein estaba interesado en las cualidades dinámicas del arte como la base de su expresión, es decir, en el modo en que el arte dinamiza la percepción del espectador y puede

generar nuevos modos de ver una obra, “un nuevo punto de vista” (2010b, p. 49-50). Intentando definir esta expresión, utiliza dos términos heredados de la música: el intervalo y la fase. Para él, el intervalo tenía una extensión generadora de tensión, en donde el ritmo devendría de la relación entre las distintas tensiones (fases) de los intervalos. Cuando Eisenstein habla de extensión no se refiere a un concepto temporal ni métrico, se refiere a una suerte de intensidad generada de la impresión del choque de imágenes en el cerebro del espectador. Aquí vale la pena estrechar las categorías que hemos utilizado hasta el momento, aproximarlas. La extensión de Eisenstein es similar a lo que Pasolini se refiere como “duración”, operando las dos en el nivel de la connotación. Pero hasta ahí llegan las similitudes; la extensión no es generadora de sentido, es una categoría exclusivamente sensible, perceptual, experiencial: es intensidad, operando en la profundidad y no en la horizontalidad del enunciado. Esta intensidad era medida por Eisenstein, abstractamente, en términos de permanencia (cuánto dura la impresión de una imagen en la mente), y esa permanencia era correlativa a su noción de conflicto y de movimiento. Al ver dos imágenes contiguas proyectadas (la contigüidad aquí hace alusión al asunto de la linealidad discutida unos párrafos antes), la permanencia de la primera entraría en choque con la permanencia de la segunda: el choque genera tensión (extensión de la permanencia) y esa tensión, ritmo (2010b, p. 51). A la ilusión de movimiento producto de la sucesión de imágenes, Eisenstein suma otro tipo de ilusión de movimiento inmanente a las imágenes ya proyectadas. Este movimiento definiría la movilización de las estructuras cognitivas del espectador; el montaje sería un objeto capaz de activar las estructuras del pensamiento. Pero este movimiento no es exclusivo de la sucesión de imágenes.

Posteriormente, en dos escritos realizados durante el montaje de *Staroye i novoye* [*Lo viejo y lo nuevo*] (1929)¹⁵⁵, Eisenstein señala que la tensión no sería exclusiva al choque de permanencias entre imágenes, sino que devendría de la integración o conflicto entre los estímulos generados por los elementos discretos dentro del plano, es decir, la organización espacial de sus componentes constitutivos (nivel de la denotación). La sumatoria de estas

¹⁵⁵ “La cuarta dimensión fílmica” en *La forma del cine* (2010b, p. 65-71) y “Métodos de montaje” en *La forma del cine* (2010b, p. 72-81).

relaciones —de cualidades altamente sensuales— resultarían en el tono¹⁵⁶ del segmento, y los estímulos generados, en las vibraciones de cada choque. Volvamos a la secuencia (fotogramas 348-350). La repetición del gesto —la reiteración del evento representado por los planos— crearía una permanencia particular por el hecho mismo de ser tautológica: una sobreimpresión sobre la sobreimpresión. Esta repetición quiebra la *cualidad durativa* del plano, es decir, dejamos de percibir el plano como parte de la evolución del acontecimiento —como una unidad de espacio-tiempo— para percibirlo como el gesto del filme para indicar su propio carácter objetual, creando un corto circuito al nivel del enunciado y durante el proceso perceptual de espectador. Corto circuito porque las repeticiones crean un bucle en dos frentes: alargamiento de la linealidad de la elocución a partir de la repetición de un espacio en la progresión temporal, y alargamiento de la intensidad del gesto que, al repetir una misma acción, le confiere a la imagen una extensión particular en la percepción del espectador; la permanencia de una imagen sobreimpresa sobre sí misma. Este bucle generaría, así, un extrañamiento en el acto comunicativo desde la orilla del receptor: verse nuevamente viendo.

Habíamos señalado que la *interdicción* genera una especie de pánico cognitivo a partir de la pérdida de transparencia gramatical en el *espacio abierto* del tejido de la elocución. Ahora, observamos que la *interdicción* también advierte la llegada de un pánico sensorial. Por un lado, el filme dirige sus estructuras hacia las estructuras del espectador (la mirada-viéndose y la escucha-oyéndose); por otro lado, resarce su carácter metalingüístico gracias a la circularidad del gesto (la imagen que se percibe en un bucle). No consideramos que un filme pueda ser asimilado a partir de sus cualidades tonales¹⁵⁷, pero sí consideramos que estas maniobras del filme generan vibraciones particulares. Aclaremos el modo en que utilizamos estas denominaciones. Eisenstein buscaba generar, en su argumentación teórica, fuertes similitudes con el campo sonoro y musical, de ahí el uso de estas categorías: intervalo, fase, tensión, tono, extensión, vibraciones. Hemos recuperado tres de ellas, que consideramos importantes: tensión, extensión y vibraciones. Estas categorías nos hablan desde otra orilla

¹⁵⁶ Como unidad discreta, este “tono” es más cercano a lo que Metz denomina “motivo” (2002, p. 91-93; 2002, p. 133-134).

¹⁵⁷ La asimilación entre imagen y sonido son dispares. Mitry ha señalado, con franqueza, que el ritmo como “gran periodo temporal” es imposible de ser discernido por el ojo. Ver 2002b, p. 213-339.



Fotograma 348.
Filme *Faraon*.
Plano 201.
(1:28:54).
Gesto inicial.



Fotograma 349.
Filme *Faraon*.
Plano 203.
(1:28:56).
Primera
repetición del
gesto.



Fotograma 350.
Filme *Faraon*.
Plano 204.
(1:28:58).
Segunda
repetición del
gesto.

plástica, desde el terreno de lo *llano* y lo *profundo*, de lo *liso* y lo *rugoso*. Lo anómalo de la *interdicción* se ha identificado como un pliegue en el tejido de la elocución (*pliegue demasiado profundo, rugosidad demasiado pronunciada, rugosidad límite*). Ahora, este pliegue no sólo afecta su propia espacialidad, su propia geografía, también afecta de forma directa el acto perceptual del espectador: genera unas tensiones a partir de la extensión de su flujo espaciotemporal y de las vibraciones que emite. No sólo se *encienden* las estructuras basilares del filme, el acto comunicativo tiembla.

Los conceptos de Eisenstein nos llevan a una conclusión fundamental y es la de que el ritmo no sólo se definiría exclusivamente a partir de las relaciones entre espacios y tiempos en el montaje, sino también a partir de la *apercepción* de sus estructuras y de los gestos de la performance en la elocución del filme, absolutamente singulares en el caso de *Faraon*. Esta conclusión nos acerca a una definición particular del corte, que —al interior de la *interdicción*— hemos visto ha dejado de efectuar su función como garante de una movilidad temporal siempre progresiva, o, si la efectúa, la efectúa de modo vacilante. La secuencia contiene una interacción particular que engancha unas estructuras por fuera de la imagen durante la evolución del encuadre y en sus junturas: ambigüedad gramatical, diálogo entre tiempos, realidad diegética vs realidad del espectador, mecanismos perceptuales del espectador, etc. Esto —que normalmente queda excluido de la forma filmica y que el filme busca invisibilizar y ocultar— *Faraon* lo trae a la secuencia, lo relaciona con sus estructuras y con su producción espacial y temporal; lo no-visible y lo *abierto* han sido integrados por el filme. Pasolini ha denominado a estas exclusiones *duraciones negativas*: las duraciones que *no son*. Con esto, se refería específicamente a las relaciones temporales que el corte no indica directamente, que son excluidas de la progresión narrativa del filme; son esos intervalos ente empalmes nunca visibles, pero siempre integrados a la movilidad temporal del filme. Para Pasolini estos intervalos de tiempo son una entidad espaciotemporal en sí misma; representan una unidad temporal específica y duran —así esta duración no sea directamente enunciada por el filme—. Pasolini entendía esta unidad temporal como aquella que el corte oculta (2005, p. 387). Para nosotros, esta relación de lo negativo, de lo que *no es* en la progresión del filme, también sirve para definir los modos que la *interdicción* pone en juego al señalar lo que *no es* en el

filme, no sólo cognitivamente sino perceptualmente. La *duración*¹⁵⁸ *negativa* no sólo señala las relaciones temporales ocultas en los cortes, también señalaría la *apertura* del tejido de la elocución¹⁵⁹ y las posibilidades del filme por señalar los procesos perceptuales del espectador y los modos de su anclaje con la imagen. En definitiva, la *duración negativa* señala todo aquello que desborda de la imagen y del enunciado y que transforma el filme en un objeto de estudio para sí mismo.

Estas *duraciones negativas*, para Pasolini, terminan de integrar lo que él denominaba el *ritmema*: todo aquello que, siendo parte del ritmo del filme, es el signo o portento de lo no-natural, de lo no-familiar, lo *anómalo* del filme y su unidad¹⁶⁰. Estas *duraciones negativas*, que también sirven para expresar el filme en términos de sus rugosidades y sus vibraciones, permiten entender el filme como una forma singular más allá de los modos tradicionales en los que se lo entendido (progresión estable de espacio-tiempo, despliegue de imágenes *liso*) y le arrojan una tridimensionalidad particular (la forma filmica ya no es uniforme: tiene picos, sobresaltos, *hendiduras*, en fin, es una *textura*). La comprensión y análisis de este *ritmema* arrojaría una abstracción de la estructura del filme particular en donde se

¹⁵⁸ Recordemos que la duración para Pasolini tiene dos connotaciones, una al nivel de lo denotativo y otra al nivel de lo connotativo (duración y “duración”) (2005, p. 291-293). Recordemos también que la “duración” al nivel de lo connotativo la hemos anudado con lo que Eisenstein también define como la *extensión* de una imagen.

¹⁵⁹ *Apertura* que, hemos visto, es un cierto tipo de indexicalidad en el filme.

¹⁶⁰ Dice Pasolini “El *ritmema* sería, en ese cuadro, un *monstrum*, es decir, una entidad ambigua de espacio-tiempo” (2005: 386). En *Nuevo Valbuena ó Diccionario latino-español*, *monstrum* es definido como “Monstruo, portento, prodigio, cosa extraordinaria, fuera del orden regular. | | Cosa increíble, prodigiosa, espantable á la vista, indigna de oírse y hacerse.” (1868: 521) (14ed.). En *Nuevo diccionario latino-español etimológico* encontramos una definición similar, con la adición de que se nos dice que el uso específico de *cosa extraordinaria y fuera del orden regular* data de Marco Tulio Cicerón (1867: 584). El uso particular de Cicerón en *De divinatione* es el que nos llama la atención. Dice David Wardle, en sus comentarios a *De divinatione*, que “A ‘portent’ (*monstrum*) was a sign, usually some disruption of the natural order, sent by the gods to show that they were displeased. If the Senate deemed a portent to be significant, the *haruspices* were formally requested to determine what the sign meant (‘interpreting’) and what action should be taken to avert the disaster threatened (*procurandis*).” (2006, p. 102). Más adelante, en otros comentarios al texto, Wardle, citando a Suetonio, anota “a *monstrum* is contrary to nature «or exceeds the nature» we are familiar with, like a snake with feet or a bird with four wings” (2006, p. 330). El *monstrum* sería un signo (o portento) que no sólo muestra una disrupción al nivel del orden natural sino también es contrario a ella, excede la forma familiar a la que estamos acostumbrados. Este *exceso* se da como la advertencia de algo que supera sus propias estructuras: el *exceso* de la *forma* barthesiana, todo aquello que carga con la circunstancia de lo *azaroso*, de lo *afuera de la imagen*, de lo *prohibitivo* (*monstrum* deriva de *moneo*, advertir, anunciar (1867: 583)). El *monstrum*, en un filme, sería el signo de una desviación formal lo suficientemente fuerte, el signo de una *anomalía*.

evidenciaría la *anomalía* como su eje estructurante, como su *centro de gravedad*. Esto debido a que, en la *anomalía*, el filme pierde una capacidad organizativa esencial, deja de agenciar su propia visibilidad como objeto; porque esta abstracción recae sobre el espectador, sobre el analista.

Para el semiólogo, el mensaje es un punto de partida: el código, un punto de llegada: no *hace* el filme, que encuentra ya hecho por el cineasta; en cambio, puede decirse de él que, en cierto modo, «hace» los códigos del cine: debe elucidarlos, explicitarlos, *construirlos en objetos*, mientras que en su estado natural permanecen sumergidos en los filmes, que son los únicos que han sido, primero, objetos; debe, si no inventarlos, al menos *descubrirlos* (empleando esta palabra con toda su fuerza): debe «construirlos», y esto es en cierto modo hacerlos. [Cursivas del autor] (Metz, 1973, p. 73-74)

Si bien no hablamos de códigos y si bien no somos semiólogos, hablamos de formas particulares ocultas en el filme que se hacen visibles, que se ofrecen como datos sensoriales y estructuran un dispositivo de análisis. Este dispositivo de análisis es descubierto por el espectador/analista, quien es capaz de transformar la realidad objetual de un filme expresándolo bajo un nuevo modo, bajo un *nuevo punto de vista* (Eisenstein, 2010b, p. 49-50). No se confunda el músculo analítico con la segregación uniforme de las diferentes unidades de la imagen cinematográfica. Descubierto acá describe más la tarea por parte del espectador/analista de ofrecerse a la experiencia, a la performance del filme, es decir, el análisis es, primordialmente, estar frente a la obra. Lo que pretendemos es señalar que este *nuevo punto de vista*, estructurante, construye una forma que organiza el filme y lo ofrece al pensamiento; el trabajo de arqueología en los pliegues ofrece el filme como *nuevo* objeto, como *nueva* grafía.

Si yo fuese una computadora podría hacer un cuadro —en la cual las relaciones espaciales fuesen indicadas por cuadritos y las relaciones temporales fuesen indicadas por segmentos— en los cuales se podría representar gráficamente *el cuadro completo de las posibilidades semánticas y expresivas* de la relación narrativa de esa mujer con la llanura. [Cursivas del autor] (Pasolini, 2005, p. 386)

Pasolini señala aquí la fruición posible del campo teórico del cine, especialmente a partir de las relaciones durativas entre los elementos del encuadre —lugar donde las posibilidades semánticas y expresivas se dan gracias a las relaciones durativas generadas por sus

componentes—. Las relaciones durativas están vinculadas al modo en que la “duración” del filme involucra y enfrenta al espectador —modos que hemos descrito y evidenciado anteriormente—, aludiendo a la conformación de un ritmo particular. En ese sentido, podemos reemplazar “esa mujer” y “la llanura” para expresar mejor aquello que estamos indicando: se podría representar gráficamente el cuadro completo de las posibilidades semánticas y expresivas de la relación narrativa de la secuencia de *interdicción* con la totalidad del filme¹⁶¹. Y es en la posibilidad de representar gráficamente este cuadro, de representar la nueva lectura que el filme propone, donde nace la *figura helicoidal*.

El gráfico de los *ritmemas* comprende por lo tanto *inclusiones* de entidades espacio-temporales y *exclusiones* de entidades espacio-temporales.

Las primeras construirían el gráfico de los encuadres audio-visivos existentes, mientras las segundas constituirían el gráfico de los “ensambles”, o sea del “*no existente significativo*”. [Cursivas del autor] (Pasolini, 2005, p. 387)

3.7. Ritmema: la figura helicoidal

Pensar el ritmo del filme como una grafía, en cierto modo, postula una alternativa al régimen de la horizontalidad del enunciado en el análisis teórico y plástico de un filme, favoreciendo una verticalidad posible, una profundidad gráfica en el encuadre y entre los encuadres, una topografía del plano y de la linealidad progresiva sobre la que se los monta. Es pensar el filme como un relieve y una figura en la tridimensionalidad del espacio-tiempo. La tarea de evidenciar el *ritmema* es el trabajo de arqueología entre las juntas y los pliegues, y dichas juntas y pliegues evidencian a su vez un trabajo desde lo poético (la producción escritural del filme), sobre lo estético (sobre la experiencia entre el espectador y la performance del filme) y sobre lo analítico (sobre la posibilidad del espectador de organizar, estructurar y transformar los datos sensoriales en datos teóricos, de construirlos en un nuevo objeto).

¹⁶¹ Este cambio se puede realizar si se toma en cuenta, unos párrafos antes en el mismo texto (“Teoría de los ensambles”), lo que Pasolini define como lo que es realmente importante para todo análisis lingüístico y gramatical de un filme: “Lo que cuenta verdaderamente es la relación del *orden* de los encuadres con el *orden* de los *cinemas* [los objetos, motivos, unidades constitutivas del encuadre], y la relación del *orden* de los encuadres con el *orden* de los de los encuadres.” (2005, p. 385). En la relación del *orden* de los encuadres con el *orden* de los encuadres, es posible intuir una urdimbre de relaciones que no es exclusiva a los encuadres coetáneos, sino al *orden* del filme en su totalidad.

Arriesgamos en este momento un diagrama y una definición del *ritmema* en *Faraon*. La figura que el diagrama dibuja, escogida a capricho y arbitro, es una espiral (ver figura 11). Esta figura nos permite visualizar el movimiento que se nos antoja en el momento de la audición del filme *Faraon*: flujo de las imágenes que, aun siguiendo una línea progresiva, se ve deformado por las fuerzas gravitacionales de un *centro de gravedad*, lugar de la *interdicción*, que reestructura su progresión, cambia su dirección, sentido y forma. La gráfica del *ritmema* es signo de una *anomalía* y obliga al espectador a generar nuevas valoraciones de la experiencia estética que el filme exuda, repensando el modo en que este despliega unas herramientas y unos trayectos. Esta figura posee en su centro una especie de horizonte de eventos: barrera espacio-temporal que divide en dos la performance del filme y la recepción de su hacerse.

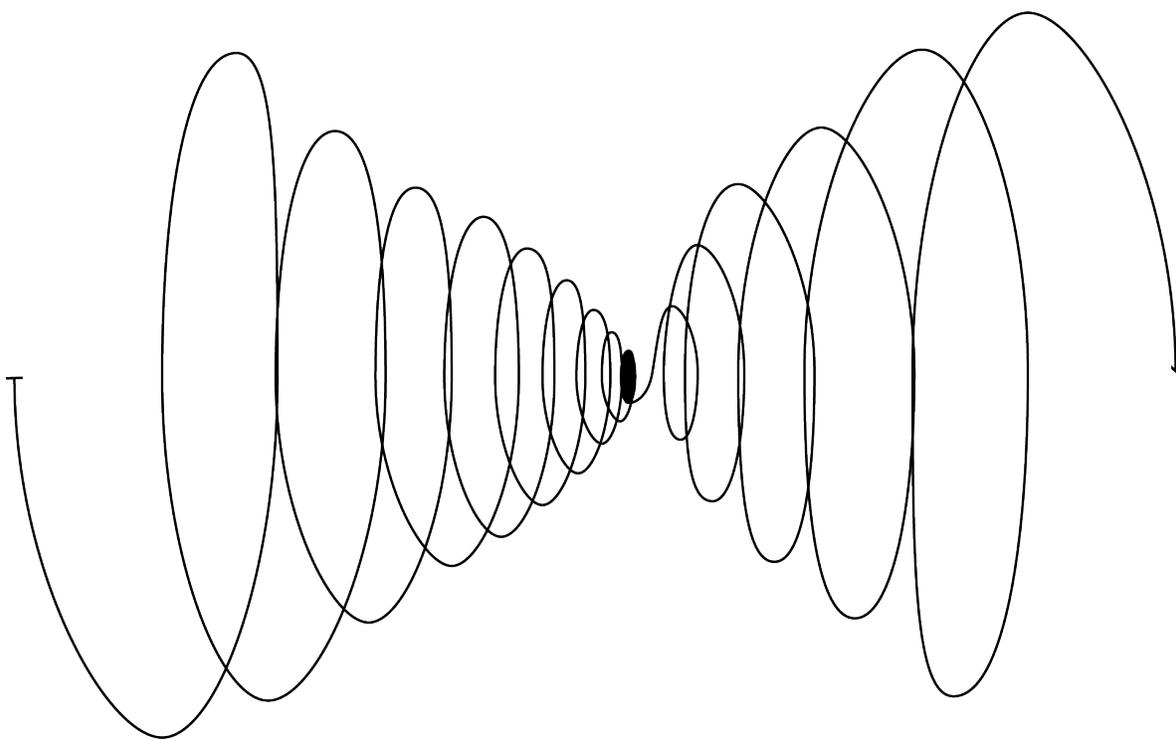


Figura 11. Figura helicoidal del *ritmema* de *Faraon*.

La forma del filme se ve partida en la mitad, sostenidas las dos partes por un angosto *punto de incandescencia*, *centro de gravedad*, que transforma la linealidad del filme en un recorrido con sinuosidades. Las dos partes son similares pero no idénticas; similares porque

Fotograma 351.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:15).

Fotograma 352.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:17).

Fotograma 353.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:19).

Fotograma 354.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:21).

representan la progresión del filme, no idénticas por su cualidad diferenciada. La primera parte ha demostrado utilizar unas herramientas que permiten una *legibilidad* en su hacerse. Esta *legibilidad* facilita la transferencia del enunciado y la construcción *homogénea* de una *vivencia* y una *habitabilidad*. El centro, lugar de la *interdicción*, demuestra en sus modos y procesos un quiebre en dicha *legibilidad*: ambigüedad gramatical e incoherencia en sus usos plásticos. La segunda parte también demuestra una intención por construir un *espacio habitable*, una *homogeneidad* del tiempo y el espacio, pero la presencia del *punto de incandescencia* transforma inevitablemente el modo de lectura del resto del filme; ya sea porque la forma restante se recubre de una expectativa (el que en el filme aparezca una imagen capaz de generar vasos comunicativos con su centro o una dialéctica paramétrica) o porque los intentos del filme por resarcir la herida en el tejido de la elocución siempre serán puestos bajo sospecha por el espectador o aparecerán como una construcción: el filme ya ha mostrado los confines de su forma.

La estructura helicoidal es el resultado de unas características perceptuales y sensoriales, consecuencia de la *interdicción* y de la generación de una nueva mirada sobre el material. La *figura helicoidal* instaaura un *nuevo punto de vista* y le otorga una nueva objetualidad al filme. Hemos señalado que la *anomalía* en la forma filmica deviene de un trauma, de una herida. El trauma y la herida, que son consecuencias de la *interdicción*, visibilizan el *monstrum* de un filme, su singularidad como desviación formal de una *homogeneidad* canónica (punto cero de estilo cinematográfico). Este *monstrum*, más que una particularidad, es un *sine qua non* de la existencia de una estructura de tal tipo; son *rugosidades límite*. La estructura helicoidal se presenta sobre la base de dos conciencias del filme, conciencias que dependen de la *apercepción* de los elementos en juego, sean estos plásticos o gramaticales, y del lugar del espectador frente a la imagen. Esta *apercepción* es el proceso de cognición de unas particularidades del filme, en este caso, de *Faraon*, que se muestran como ambiguas, oscuras, y que arriesgan, deterioran y erosionan la transferibilidad del filme en su elocución. *Descarrilamiento* de la mirada del espectador porque, en la *interdicción*, el modo como se presenta el filme, el modo en que ofrece su forma característica, negocia con lo metalingüístico generando un desajuste del encarrilamiento de cuadros perceptivos —que el filme había procurado durante las imágenes previas—. Es una conciencia particular en la que



Fotograma 355.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:22).



Fotograma 356.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:24).



Fotograma 357.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:29).



Fotograma 358.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:36).

la experiencia estética se sabe desbordada de la imagen; experiencia estética anómala que implica una exterioridad del espectador (su situación en la sala, su cuerpo físico en el espacio *afuera* de la pantalla) en su ofrecerse. Y el gesto del filme, voluntario o no, obliga al espectador a estar presente, es decir, lo expulsa de la ilusión, del pasado inscrito, del tiempo sellado. Si antes el espectador aceptaba la invitación del filme a participar en su performance, ahora la invitación se vuelve una obligación, una imposición; decíamos que el espectador se halla preso. Y es importante señalar esto. Porque la *interdicción* emerge del tejido de la elocución sin previo aviso: no existen patrones, principios, pistas en el trayecto que le permitan al espectador intuir su advenimiento. Una de las características de la *interdicción* es la de no poseer relación alguna con otra imagen, la de no entablar un diálogo, la de estar fijada en su estructura como un signo de lo no-natural: es ruptura, *rugosidad límite*, quiebre. Y el espectador, arrastrado en este bucle, se reconoce como espectador, como polaridad del acto comunicativo, perdiendo así su implicación inicial en la imagen. Consciente de su realidad inmediata, situado en la antípoda de la imagen, el espectador ya no sólo *se sabe* en la sala, también *se piensa* así, excluido. Y esto ocurre en la sumatoria de unos procesos que son contables pero indiscernibles en su duración; se suceden muy rápido, como hemos visto, y de forma atropellada.

En esta conciencia, en la *apercepción* de los componentes plásticos y gramaticales, el filme también ha arriesgado, y perdido, la implicación efectiva del espectador en la imagen: el *descentramiento* del *cuerpo de vivencia*. Este *descentramiento* es un proceso ondulante, helicoidal. Inicialmente, la mirada del espectador se desengancha del cuerpo del sujeto en el relato al advertir que su vínculo vivencial con él es cortado. En este momento, en donde los sujetos del relato manifiestan su tipología como índices, el espectador es expelido de la imagen: tras perder su corporalidad diegética, el espectador deja de pensarse como encarnado en el despliegue de espacio-tiempo y, ante esa ausencia repentina, regresa a su asiento. Pero el filme vuelve a implicarlo en la imagen con el gesto de la interpelación, mirándolo a los ojos y convocando la fisicalidad de la cámara, la corporalidad del dispositivo de registro cinematográfico. Repelido y atraído. Esta fisicalidad resulta paradójica porque cuando la interpelación convoca el cuerpo del espectador, vuelve a rechazarlo con el golpe a la cámara, recordatorio del estatuto ficcional de la representación. Atraído y repelido. Estos modos son



Fotograma 359.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:39).



Fotograma 360.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:44).



Fotograma 361.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:48).



Fotograma 362.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:54).

similares a los que efectúan la *deslocalización* del *espacio habitable*. Al redirigir la atención del espectador hacia su realidad inmediata —el espacio de la sala—, la posibilidad de considerar el espacio de la narración como un *espacio habitable* es entorpecida. La *deslocalización* se produce, primero, por la pérdida del enganche de la mirada del espectador con el cuadro perceptivo de la imagen; y segundo, por la pérdida del habitáculo en el espacio de la narración. Como proceso exponencial, la *deslocalización* aumenta en intensidad siempre que la percepción del espectador es atacada y reorientada. El filme, al revelarse en aquellas imágenes de especial fisicalidad e indexicalidad, obliga al espectador a ser consciente de sí mismo, de su propio cuerpo como dispositivo de mirar y escuchar. Por otro lado están los bucles en la elocución de filme, pliegues de un acto reiterativo de repetición espaciotemporal que generan una ambigüedad semántica. Después, el proceso acaba, el *espacio abierto* en el tejido de la elocución se cierra con el grado de implicación máxima: plano-secuencia entendido como subjetiva y simulacro de muerte, el *descarrilamiento* final.

Abrimos los ojos nuevamente. Una superficie plana, bidimensional; la arena bajo el sol frente a nuestros ojos. Entran unas manos bronceadas que abrazan la arena, sumergiéndose en ella. Se levantan, las levantan. La arena se filtra entre los dedos. La cámara las sigue hasta que la forma de un hombre es completada. Se baña en la arena, cubriéndose del sol. El hombre mira a un lado del cuadro y la cámara sigue su movimiento, convirtiéndose en la proyección de su subjetividad, viendo por él. Los soldados que han sobrevivido se cubren las heridas con arena. Otros, quietos y en silencio, abrigan a las dunas con sus cuerpos inertes. Escudos y lanzas desperdigadas. La mirada da un giro, levantándose hacia horizonte nuevamente, dándole límites al campo de batalla, fijando un espacio que nos es familiar. Fluimos nuevamente hacia el relato, nos ubicamos, nos sabemos en un tiempo, en una progresión. La cámara continúa su movimiento ascendente, hasta que los brillos de una malla de escamas llaman la atención por su suntuosidad entre los soldados de bajo rango. Y volvemos a Ramsés, a quien recibimos con afecto, con alivio. Nos sabemos nuevamente alguien y lo observamos mirar, recibir la responsabilidad testimonial. Al ponerse en movimiento y bajar por las dunas, introduciéndose en las filas de soldados que se levantan y celebran su triunfo, él acepta la proposición y agencia nuevamente el relato.



Fotograma 363.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:29:58).



Fotograma 364.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:02).



Fotograma 365.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:05).



Fotograma 366.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:08).

El filme resarce su *interdicción* al encarrilar nuevamente el cuadro perceptivo del espectador; identificando su producción espacial con la mirada de Ramsés XIII y ajustando la mirada del espectador a la progresión de la narración. Este enganche tiene varias características dignas de enunciar. En primer lugar, el primer encuadre de la nueva secuencia remite directamente al encuadre que inaugura el trayecto del filme, después de los créditos (al igual que lo hicieron los elementos sonoros durante la *interdicción*); como si el centro que ha dividido al filme en dos partes y se ha visto obligado a tropezar en su propia elocución, requiriera de un reinicio (*reboot*) en su producción discursiva. En segundo lugar, el gesto de resarcimiento final se sucede como el revés de la secuencia. Ya no es un gesto regresivo: de la imagen de la muerte (visión del párpado cerrado, escucha fetal) al recorrido sobre el campo de batalla, deteniéndose en el rostro de Ramsés XIII, la cámara busca un enganche, busca un sujeto con el cual llenarse nuevamente de subjetividad en el relato; vuelve a subordinar el testimonio a alguien, cierra y cicatriza la apertura en su tejido.

Esta transición también subordina la relación vivencial del espectador con el acontecimiento. La secuencia inicio con lo que asumimos es *nuestra* mirada sobre el espacio para luego tomar la forma de una subjetividad al continuar el movimiento de cabeza del soldado, asumiendo su proyección espacial. Esta proyección espacial termina enganchándose con la mirada y subjetividad de Ramsés XIII, quien resulta siendo el agenciador inicial del plano-secuencia. Triple pivoteo de cuerpos: del yo del espectador que ha sido implicado en unas imágenes de experiencia de muerte como enunciatario; a un *él* que descubre el paisaje con su mirada y que, al hacerlo, vuelve a invitar al espectador a ocupar su puesto como narratario; al yo final del enunciado, verdadera subjetividad del filme y motor de su despliegue narrativo (podríamos decir que Ramsés XIII es la autoridad del discurso en el espacio de la narración; es a través de él que hemos vivenciado el filme y lo continuaremos haciendo). Vemos entonces cómo el filme, después de la brutalidad inusual (Bordwell, 1996a, p. 247) de la *interdicción* (*descarrilamiento, descentramiento y deslocalización*), retoma nuevamente sus huellas iniciales, su recorrido; pero revistiéndose de un barniz distinto, como hemos señalado. Entre el *no ser* y el *ser* del espectador en la imagen, el filme propone una estructura irregular.



Fotograma 367.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:11).



Fotograma 368.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:15).



Fotograma 369.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:17).



Fotograma 370.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:19).

Esta estructura irregular, que es experiencia anómala del filme *Faraon*, más que revelarnos las huellas enunciativas o desglosar los mecanismos internos del dispositivo de enunciación cinematográfica, nos revela la posibilidad de transformar los datos sensoriales, las vibraciones y rugosidades del material, en datos teóricos de un marco de análisis y de una poética. Como decíamos al inicio, la lectura de la *anomalía* no niega el fluir natural, sintáctico del filme, simplemente vendría a enfocar su atención hacia un centro para dirigirse a sus periferias, desarticulando el filme desde adentro; toma las huellas enunciativas en esos momentos de *incandescencia* cuando se cumplen unas condiciones de visibilidad, para revelar cómo se convierten en las directrices de una estructura que propende por una construcción gramatical de sujetos y una implicación perceptual característica a todo filme. Lo que la *interdicción* del filme negocia es el modo en que un filme despliega su producción discursiva (al nivel del enunciado), y el modo en que el espectador apropia estas estructuras en la percepción y en la cognición. Si bien la estructura helicoidal —que es una lectura de la *anomalía*— comparte un modo de ver los filmes con el *ritmema* de Pasolini, esta no sólo busca dar cuenta de la estructura de la forma filmica en términos de relaciones durativas entre encuadres y secuencias (relaciones que incluyen las *duraciones negativas*), busca además dar cuenta de una inclinación poética en la que prevalecen unas coordenadas no narrativas, una indexicalidad en los manejos de las herramientas plásticas, sintácticas y en la organización de los componentes gramaticales del filme. La lectura de la *anomalía* tiene un interés no sólo analítico, también expresivo: interroga al diálogo sensorial entre espectador y filme y, al iluminar su estructura, denota el modo en que se proyecta la mirada sobre el material filmico.

Y ante esta mirada, puede surgir la pregunta acerca de la utilidad de esta lectura, de esta abstracción de la textura del ritmo particular del filme de *Faraon*. Para nosotros es una defensa de la objetualidad de un filme y del dato sensorial que elude una inscripción en el texto: el ritmo, en su despliegue, ofrece una experiencia inasible, una experiencia durativa imposible de consignar, de defender o argumentar, de utilizar de forma efectiva en los estudios filmicos. Debido a esto, consideramos que los datos sensoriales que devienen del ritmo pueden ser menospreciados, no por un soslayamiento sistemático mas por la imposibilidad de su ciframiento, de su traducción en datos teóricos precisos. Aquí lo hemos intentado. Defender la experiencia estética del filme —su ofrecimiento puramente sensual—



Fotograma 371.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:24).



Fotograma 372.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:28).



Fotograma 373.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:35).



Fotograma 374.
Filme *Faraon*.
Plano 207.
(1:30:48).

como elemento teórico puede ser extenuante debido a su cualidad evanescente e intrasubjetiva; perteneciéndole únicamente a la singularidad del individuo, su sustentación puede devenir en divergencias indisolubles. Pero la posibilidad de realizar la grafía de dicho cauce, el ritmo como experiencia estética que se despliega a un receptor potencial, permite pensar un filme bajo otro modelo: le da unos contornos, define sus trayectos, vuelve objeto sus componentes no visibles, únicamente experimentables. En este sentido, sabemos que la gráfica que ofrecemos adolece de una cierta torpeza estadística ya que únicamente delinea una progresión pero no la fija a unos vectores precisos, a unas unidades, no mide sus evoluciones. Ofrecemos una posibilidad, un terreno que, ya trasuntado, puede ser enmarcado bajo variables más exactas, unidades aún más discretas, más verificables. Lo que aquí se ha explorado es una intuición, la de que existen filmes singulares cuyo estudio requiere de abordajes que tomen en cuenta aquello que el filme arriesga por fuera de su forma fílmica. Recordemos que el *ritmema* vendría a incluir el *monstrum* de todo filme, aquello que no se ve, aquella negatividad inmanente pero variable en magnitud. Y la estructura helicoidal vendría a señalar cómo la *interdicción*, como *centro de gravedad* de un filme, afecta la progresión de una forma fílmica homogénea: cómo funciona el *ritmema* en la percepción y qué características cognitivas ostenta. Y estas son sólo variables de una experiencia particular. La *forma homogénea* y la *forma anómala* no hacen parte de dos polaridades irreconciliables, por el contrario, son los puntos límite de una variedad de niveles, de una gradación, de una gama de tonalidades diferentes. En la descripción de estas variables reconocemos la tautología que ha atravesado el trabajo, la circularidad de sus argumentaciones que han vuelto sobre los mismos puntos en numerosas ocasiones. Pero la descripción de la *anomalía* también adopta una forma plegada, una circularidad, pues los procesos que enuncia y que producen una variedad de consecuencias funcionan en un espacio de tiempo tan reducido que es necesario volver siempre sobre los mismos enunciados¹⁶². Al hacerlo, la argumentación también se alimenta, se robustece.

Debido a esta tautología, pueda que el desglose de estos procesos en el *centro de gravedad* de *Faraon* parezcan caprichosos en su enumeración o cortos en su profundidad; la imagen

¹⁶² A pesar de la secuencia durar casi 6 minutos (01:24:51:00 a 01:30:49:19), todas las etapas de la *interdicción* ocurren en un tiempo de aproximadamente 35 segundos (01:28:39:22 a 01:29:14:04).

cinematográfica puede señalar otros procesos, incluir otros componentes que hemos decidido dejar de lado. Y recordamos las palabras con las que empezó la presente investigación:

En suma, me ha ocurrido lo que le ocurriría a alguien que hiciera investigaciones sobre el funcionamiento del espejo. Se pone delante del espejo, lo observa, lo examina, toma apuntes: y, finalmente, ¿qué ve? A sí mismo. ¿De qué se da cuenta? De su presencia material y física. El estudio del espejo lleva fatalmente al estudio de sí mismo. (Pasolini, 2005, p. 315)

En el acto de evidenciar, enunciar y estudiar la *anomalía*, sentimos que verdaderamente estábamos evidenciando, enunciando y estudiando una forma particular de mirar un filme, de apropiarse de él, de entender la experiencia estética que ofrece. En este acto estábamos hablando realmente del mirar mismo, de *nuestro* mirar; nos hemos mirado a nosotros mismos en el espejo sin querer. Puede verse entonces la investigación a través del lente de la sospecha, de si lo que está consignado en estas páginas, al obedecer a una subjetividad y a un empeño personal (y uno de nuestros propósitos ha sido este, el de endilgarle una subjetividad a toda mirada), no posee exactitud o valor deductivo. Porque al defender la existencia de formas filmicas anómalas, estamos realmente evidenciando la subjetividad inmanente en el acto analítico de un filme: hemos visto lo que hemos querido ver. La base de la anomalía surge del modo en que entendemos una experiencia estética particular, del modo en que recibimos el hacerse del filme y le damos sentido. Hago un cambio ahora. Dejo atrás la primera persona del plural para abrazar la primera persona del singular, yo. Y me ocurre lo que le ocurre al que examina su reflejo en el espejo con mayor intensidad. *El estudio de un filme lleva faltamente al estudio de sí mismo*. La *anomalía* revela sus cualidades reflectantes y en su descripción estoy describiendo el modo en que yo me apropio de la forma filmica de *Faraon*, el modo en que aquello que he denominado la *interdicción* me afecta, me moviliza, me inquieta. Y en este modo puede haber coincidencias con otros lectores, con otros espectadores, pero también puede haber antagonismos. He trazado los contornos de una estructura helicoidal, y al hacerlo he trazado los contornos de mi acto de percibir y entender un filme. He trazado los contornos de una subjetividad.

Comentarios finales

Es posible intuir una interrogante que ha permeado el trabajo, o al menos, una interrogante que las últimas líneas avizoran: la pertinencia sobre toda empresa de análisis teórico del cine y su utilidad. En los párrafos de introducción se asumía una pregunta de menor alcance: la justificación acerca de la presente investigación. Allí se le asignaba al espectador un valor protagónico en el proceso de transformar una experiencia estética en dato teórico y en sustrato de una metodología de análisis, de una ruta de acceso a un filme. La investigación buscó describir dicha metodología, dándole relevancia al carácter subjetivo de una valoración crítica y estética sobre un filme. Toda empresa teórica busca resolver un problema fenoménico y el modo en que se lo asume y se lo nombra, busca resolver un malestar frente a un objeto, frente a la obra. El acto de nombrar unos efectos parte de la intención de describir sus consecuencias, de describir su malestar. En la descripción del malestar se escogen no sólo unas rutas sino unas claves (conceptos, herramientas, métodos), y esto constituye una metodología, constituye *el modo en que le adjudicamos sentido*, si retomamos algunas palabras de la introducción y de los capítulos precedentes. Esta metodología, si bien no resuelve el malestar, al menos lo ilumina, lo convierte en un objeto en el mundo y ante nosotros, le da su lugar. Este es el proceso de configuración de una subjetividad; el dedo que señala y la boca que nombra es la extensión de un yo, de una mirada que abarca al objeto y lo hace suyo. La pregunta sobre la pertinencia de una empresa teórica de cine trasunta el mismo enfoque: regresa al espectador e interroga su mirada. Específicamente, interroga las herramientas a disposición que definen el marco de análisis de todo espectador, la herencia que lo enmarca y todo aquello que lo alimenta. La interrogación busca ofrecer, como lo haría el mismo filme, posibilidades de análisis y observación, sino de mayor profundidad, sí de

mayor diversidad. La presente investigación ofrece unas herramientas de análisis, el marco de una mirada: mi mirada, mi malestar frente a un filme.

Al ofrecer estas herramientas, que son más las incógnitas de toda experiencia estética, cinematográfica y personal, defiende la posibilidad de un robustecimiento de la apreciación crítica de un filme; los modos en que un filme nos involucra perceptual y cognitivamente en un diálogo son tan importantes como la naturaleza y posterior opinión que derivan del mismo. En esta posibilidad de robustecimiento es posible cualificar a un mejor espectador/analista, señalar las posibilidades que una interrogación activa sobre los procesos plásticos y gramaticales de un filme ofrecerían y darle envergadura al modelo de análisis ofrecido. Bordwell realizaba una defensa similar cuando expresaba su descontento hacia lo que consideraba una desviación de los estudios filmicos, preocupados más por construir un cierto tipo de escuela interpretativa que por la construcción de una metodología de acceso al filme, de unos cuestionamientos sobre sus decisiones formales a partir de lo que el filme evidencia, de su construcción, de sus funciones y efectos (Bordwell 1989). Pero aquí se traza una divergencia fundamental. Creo que Bordwell, junto con gran parte de los teóricos del cine, le habla a otros investigadores, a otros teóricos. Me gustaría pensar que la presente investigación no limita su demografía a un grupo reducido de especialistas o investigadores, por el contrario, presupone que todo lector, como espectador potencial, tomará lo aquí consignado no como la posibilidad de profundizar un conocimiento mas como la posibilidad de vigorizar un músculo analítico que es primordialmente sensorial; una posibilidad engrosa un ejercicio investigativo, científico si se quiere, la otra engrosa un ejercicio apreciativo, si se quiere —alfabetismo audiovisual o *apercepción* de los componentes plásticos y gramaticales de un filme—. En esto radica la diferencia, unos textos han sido puestos a disposición para arar con mayor esmero los territorios de los estudios filmicos (donde a pesar de todo la presente investigación se ancló), mientras las reflexiones aquí consignadas se ofrecen para mejorar el músculo apreciativo de un filme previo a toda crítica, a toda conceptualización del mismo. El trabajo, entonces, también encubre una defensa en términos de apreciación cinematográfica.

Es esta defensa la que tiene que ver con la practicidad de la investigación en cine, con los modos en que puede ser puesta en función del otro. Para evitar los ejercicios reduccionistas del gusto es importante ampliar los mecanismos de apreciación cinematográfica, independientemente del perfil del espectador/analista, ahora también lector. Y esto implica una mirada profunda, capaz no sólo de ocupar un número amplio de campos de análisis, sino de considerar las complejidades plásticas y las decisiones sintácticas que el filme convoca en su mostrarse —complejidades y decisiones que pueden ser abundantes y requerir de diferentes campos de abordaje. Es una mirada que se empeña en deslizarse entre las rendijas de la imagen, entre sus puntos de contacto, en filtrarse. Porque esta mirada no sólo tiene una dimensión visual, también tiene una dimensión táctil; describe procesos que se manifiestan en la fisicalidad del espectador, del cuerpo. Es una mirada que siente, vulnerable a los cambios plásticos y gramaticales del filme, abierta a las modulaciones que el material cinematográfico realiza. Es una mirada que entiende el filme como objeto, y asume esta objetualidad como un ejercicio de construcción, de manipulación activa de una materialidad, y como la activación de unos procesos perceptuales y cognitivos en un espectador potencial.

Un filme está constituido por un número de componentes que son relativamente tangibles para los sentidos, componentes plásticos diferenciables. Pero también está constituido por componentes esquivos para el ojo incauto, que dejan de involucrar su propia naturaleza dentro del filme para relacionarse con un estado de ánimo, con un lugar y un tiempo, con la disposición del espectador, con variables mucho más etéreas. El trabajo de segregar y analizar dichos componentes (el ritmo, la duración, el montaje) a veces oscurece el trabajo investigativo, abrume a la comprobación teórica. Y las investigaciones en cine en ocasiones han pasado por encima de estos problemas. Lo que sugiero es otro tipo de comprobación, Algunas incursiones en los estudios filmicos (específicamente, aquellas interesadas en postular nuevos fundamentos teóricos para entender lo qué es un filme, cómo se organiza, cuáles son sus dimensiones sensibles) suelen adolecer de abstracciones innecesarias, de vuelcos conceptuales que podrían, a la luz de la apertura sensible, o reforzar sus hipótesis iniciales o ser fácilmente refutadas. Estas dificultades nacen de un distanciamiento frente al filme: en aras de postular una idea, de sustentar un argumento, se subordina al filme a un

segundo lugar, es decir, se lo subordina a un papel puramente cosmético y con ello, se lo separa de una realidad sensible, bruta, táctil.

Para mí, este aislamiento se resuelve con un ejercicio de apropiación. Si los elementos elusivos requieren de una entrega y *apercepción* del espectador, la *apercepción investigativa* de sus vastas dimensiones también se beneficiaría de un trabajo de entrega similar por parte del investigador, de un trabajo de manipulación directa. Desde un punto de vista metodológico, la comprensión de un filme como objeto puede tener mayores alcances en la medida en que se lo entienda como un objeto *abierto*, es decir, no como un objeto finalizado, cerrado a toda manipulación, mas como la construcción constante de unos componentes, la organización no clausurada de unos elementos. Un filme es potencialmente un objeto *abierto* al tiempo, a la actividad humana y a la puesta en escena del investigador. Es obvio que los elementos que conforman el marco final de un filme se deben a unos procesos que transcurren, o transcurrieron para ser precisos, y requirieron de un esfuerzo y de una manipulación. Y estos procesos hacen parte de toda empresa investigativa, es decir, el análisis de un filme *toma* un tiempo, requiere de un esfuerzo perceptual y cognitivo que no es inmediato, que a su vez *transcurre*. Por esto me refiero a un involucramiento activo. La sensibilidad, el tacto, normalmente son denostados dentro de un campo de análisis investigativo: lo que no es comprobable, es rechazado y aquello comprobable, por ejercicios gimnásticos de la palabra, puede llegar a perder todo su valor lumínico, vivo. Un filme requiere de una actividad puramente sensible, de sentarse frente a él, de estar en él, de recibir su ofrecimiento. Creo, fundamentalmente, que el trabajo analítico e investigativo en el campo del cine, debido a su complejidad, a lo intrincado de su tejido, requiere de un involucramiento activo.

Y es esta mirada activa, la que permite pensar la practicidad de la investigación; una teoría capaz de convocar diferentes sentidos, de escudriñar *entre los fotogramas*, de hacer suyo, como objeto, como material, un filme. Esto no es sólo un problema conceptual o crítico, también es territorial. *Un filme es potencialmente todos los filmes* y si *Faraon* es un filme lejano en su ubicación espacial y temporal con nuestro contexto, no por eso deben ser tomados los procesos, la metodología expuesta, como algo ajeno. Por el contrario, la

diversidad geográfica y conceptual deben ser entendidas como la potencialidad de la apreciación crítica del cine por obviar, romper los provincialismos (lo local, lo regional, el contexto inmediato); es la defensa por una teoría transversal en donde las afecciones y sobresaltos que se producen en el encuentro perceptual entre espectador y filme siempre serán el anclaje desde el cual se bifurcarán los caminos de la metodología.

En algún momento surgió la duda de si era necesario presentar una lista de filmes, de ejemplos, de posibles objetos futuros de estudio que pudieran compartir con *Faraon* sus particularidades sensoriales y sustentar la posibilidad de una teoría como la aquí ofrecida, pero creo ahora que al hacerlo puedo caer en la misma dirección de aquella investigación cinematográfica de la que me quise apartar desde un inicio. Si definiendo la idea de una mirada analítica que colinda, peligrosamente o no, con la subjetividad, creo que es posible realizar un corpus a partir de a lo que la mirada misma invita. Si la investigación giró en torno al filme, toda posibilidad futura de abordaje, de profundización, de especialización debería nacer desde la/s mirada/s, de subjetividad en subjetividad, de sobresalto en sobresalto en un cine que, por razones culturales o institucionales, en su mayoría de casos es chato, plano, insípido. Cuando lo importante es cuestionar la movilidad sensorial y cognitiva de un filme y no las consideraciones contextuales, interpretativas, creo que es posible garantizarle al cine, como institución y academia en los que se inscriben diferentes tipos de filmes y diferentes tipos de espectadores, no sólo un mayor rigor apreciativo y crítico, sino, en última instancia (y esto es sólo una esperanza), una poética y una producción más responsable.

Filmografía

Objeto de estudio

Kawalerowicz, J. (Director) y Hager, L. (Productor) (1965). *Faraon* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr.

Filmes referenciados

Allen, W. (Director) y Joffe, Ch. et al. (Productor) (1977). *Annie Hall* [Película]. Estados Unidos: Jack Rollins-Charles H. Joffe Productions.

Anderson, W. (Director) y Anderson, W., Dawson, R., Rales, S. y Rudin, S. (Productor) (2014). *The Grand Budapest Hotel* [Película]. Estados Unidos y Alemania: Fox Searchlight Pictures, Indian Paintbrush, Studio Babelsberg, American Empirical Pictures, TGS Entertainment y Scott Rudin Productions.

Brakhage, S. (Director) (1967). *Scenes from Under Childhood* [Película]. Estados Unidos: Stan Brakhage.

_____, (Director) (1980). *Murder Psalm* [Película]. Estados Unidos: Stan Brakhage.

Buñuel, L. (Director) y Buñuel, L. y Braunberger, P. (Productor) (1929). *Un chien andalou* [Película]. Francia: Pierre Braunberger.

Cuarón, A. (Director) y Cuarón, A. y Heyman, D. (Productor) (2013). *Gravity* [Película]. Reino Unido y Estados Unidos: Heyday Films y Esperanto Filmoj.

DeNooyer, R. (Director) y Allington, K., Amundson, M., Daniel, A. y DeNooyer, R. (Productor) (2018). *Black Hole Apocalypse* [Episodio de televisión]. Estados Unidos: Public Broadcasting Service (PBS).

De Santis, G. (Director) y De Laurentiis, D. (Productor) (1949). *Riso amaro* [Película]. Italia: Lux Film.

Dolan, X. (Director) y Dolan, X. y Grant, N. (Productor) (2014). *Mommy* [Película]. Canada: Les Films Séville, Metafilms, Sons of Manual, Téléfilm Canada, Société de Développement des Entreprises Culturelles (SODEC) y Super Écran.

Dovzhenko, O. (Director) (1928). *Zvenigora* [Película]. Union Soviética: Vseukrainske Foto Kino Upravlinna (VUFKU).

_____, (Director) y Dovzhenko, O. (Productor) (1929). *Arsenal* [Película]. Union Soviética: Vseukrainske Foto Kino Upravlinna (VUFKU).

_____, (Director) y Dovzhenko, O. (Productor) (1930). *Zemlya* [Película]. Union Soviética: Vseukrainske Foto Kino Upravlinna (VUFKU).

Eisenstein, S. (Director) y Bliokh, J. (Productor) (1925). *Bronenosets Potyomkin* [Película]. Union Soviética: Mosfilm.

Fincher, D. (Director) y Grayson Bell, R., Chaffin, C. y Linson, A. (Productor) (1999). *Fight Club* [Película]. Estados Unidos y Alemania: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Films, Atman Entertainment, Knickerbocker Films y Taurus Film.

Fuller, S. (Director) y Fuller, S. (Productor) (1963). *Shock Corridor* [Película]. Estados Unidos: Allied Artists Pictures.

Godard, J. (Director) y De Beaugerard, G. (Productor) (1960). *À bout de souffle* [Película]. Francia: Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beaugerard y Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).

_____, (Director) y Michelin, A. (Productor) (1965). *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* [Película]. Francia e Italia: André Michelin Productions y Filmstudio.

Griffith, D. W. (Director) y Griffith, D.W. (Productor) (1914). *The Avenging Conscience* [Película]. Estados Unidos: Majestic Motion Picture Company.

_____, D. W. (Director) y Griffith, D.W. (Productor) (1914). *Judith of Bethulia* [Película]. Estados Unidos: Biograph Company.

Grubin, D. (Director) y Moyers, B. (Productor) (1982). *Creativity with Bill Moyers. John Huston* [Episodio de television]. Estados Unidos: Corporation for Entertainment and Learning.

Guadagnino, L. (Director) y Ivory, J., Georges, E., Guadagnino, L., Morabito, M., Rosenman, H., Spears, P. y Teixeira, R. (Productor) (2017). *Call Me by Your Name* [Película]. Italia, Francia y Brasil: Frenesy Film Company, Le Cinéfacture, RT Features, Water's End Productions y M.Y.R.A. Entertainment.

Haneke, M. (Director) y Ménégos, M. (Productor) (2017). *Happy End* [Película]. Francias, Austria y Alemania: Les Films du Losange, X Filme Creative Pool y Wega Film.

Hitchcock, A. (Director) y Bernstein, S. y Hitchcock, A. (Productor) (1948). *Rope* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures y Transatlantic Pictures.

Kubrick, S. (Director) y Kubrick, S. (Productor) (1968). *2001: A Space Odyssey* [Película]. Estados Unidos y Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) y Stanley Kubrick Productions.

Laumonier, J. (Director) y Korenfeld, R. (Productor) (1991). *Kieslowski-Dialogue* [Documental]. Francia: France 3 Océaniques, Les Films d'Ici y Sidéral Productions.

Llinas, M. (Director) y Citarella, L. (Productora) (2018). *La flor* [Película]. Argentina: El Pampero Cine y Universidad del Cine.

Lucas, G. (Director) y Kurtz, G. (Productor) (1977). *Star Wars* [Película]. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd. Production y Twentieth Century Fox.

Mekas, J. (Director y Productor) (1969). *Diaries, Notes and Sketches* [Película]. Estados Unidos: Jonas Mekas.

Murnau, W. (Director) y Pommer, E. (Productor) (1924). *Der letzte Mann* [Película]. Alemania: Universum Film (UFA).

Ophüls, M. (Director) y Baum, R. y Gordine, S. (Productor) (1950). *La ronde* [Película]. Francia: Films Sacha Gordine.

Ozu, Y. (Director) y Yamamoto, T. (Productor) (1949). *Banshun* [Película]. Japon: Shochiku.

PBS Space Time. (2015, Agosto 19). *Do Events Inside Black Holes Happen?* [Archivo de video]. Estados Unidos: PBS Digital Studios. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vNaEBbFbvcY>

_____, (2016, Julio 20). *The Future of Gravitational Waves* [Archivo de video]. Estados Unidos: PBS Digital Studios. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eJ2RNBAFLj0>

_____, (2016, Diciembre 8). *What Happens at the Event Horizon?* [Archivo de video]. Estados Unidos: PBS Digital Studios. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mht-1c4wc0Q>

_____, (2017, Marzo 29). *How Time Becomes Space Inside a Black Hole* [Archivo de video]. Estados Unidos: PBS Digital Studios. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KePNhUJ2reI>

_____, (2018, Junio 13). *What Survives Inside A Black Hole?* [Archivo de video]. Estados Unidos: PBS Digital Studios. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GscfuQWZFAo>

Scorsese, M. (Director) y De Fina, B. (Productora) (1991). *Cape Fear* [Película]. Estados Unidos: Amblin Entertainment, Cappa Films y Tribeca Productions.

Scott, R. (Director) y Carrol, G. Giler, D. y Hill, W. (Productores) (1979). *Alien* [Película]. Estados Unidos: Brandywine-Ronald Shusett Production y Twentieth Century-Fox Productions.

Shults, T. (Director) y Chan, J. (Productor) (2015). *Krishna* [Película]. Estados Unidos: Hoody Boy Productions.

Rafelson, B. (Director) y Blauner, S. y Rafelson, B. (Productor) (1972). *The King of Marvin Gardens* [Película]. Estados Unidos: BBS Productions y Columbia Pictures.

Robbe-Grillet, A. (Director) y Halfon, S. (Productor) (1966). *Trans-Europ-Express* [Película]. Francia y Bélgica: Como Films.

Weerasethakul, A. (Director) y Gawewong, G. (Productor) (2000). *Dokfa nai meuman* [Película]. Tailandia y Países Bajos: 9/6 Cinema Factory y Firecracker Film.

_____, (Director) y Field, S., Geißendörfer, H., Griffiths, K., Weber, M. y Weerasethakul, A. (Productores) (2010). *Lung Boonmee raluek chat* [Película]. Tailandia, Reino Unido, Francia, Alemania, España y Países Bajos: Kick the Machine Films, Illuminations Films, Anna Sanders Films, The Match Factory, Geißendörfer Film- und Fernsehproduktion (GFF), Eddie Saeta S.A. y ZDF/Arte.

_____, (Director) y De Meaux, Ch., Field, S., Geißendörfer, H., Griffiths, K., Suwannasorn, S., Weber, M. y Weerasethakul, A. (Productores) (2015). *Rak ti Khon Kaen* [Película]. Tailandia, Reino Unido, Alemania, Francia, Malasia, Corea del Sur, México, Estados Unidos y Noruega: Kick the Machine Films, Anna Sanders Films, Match Factory Productions, Geißendörfer Film- und Fernsehproduktion (GFF), ZDF/Arte, Astro Shaw, Asia Culture Centre-Asian Arts Theatre, Detalle Films, Louverture Films, Tordenfilm AS, Illuminations Films y The Match Factory.

Welles, O. (Director) y Welles, O. (Productor) (1942). *The Magnificent Ambersons* [Película]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Yeo, S. (Director) y Borgia, F. (Productor) (2018). *Huan tu* [Película]. Francia, Países Bajos y Singapur: Akanga Film Asia, Films de Force Majuere, MM2 Entertainment y Volya Films.

Filmes de cine polaco revisados

Has, W. (Director) y Straszewski, R. (Productor) (1965). *Rękopis znaleziony w Saragossie* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kamera.

_____, (Director) y Straszewski, R. (Productor) (1966). *Szyfry* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kamera.

- _____, (Director) y Orczykowska, U. (Productora) (1973). *Sanatorium pod Klepsydrą* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Silesia.
- Kawalerowicz, J.. (Director) y Hager, L. (Productor) (1954). *Celuloza* [Película]. Polonia: Wytwórnia Filmów Fabularnych Łódz.
- _____, (Director) y Hager, L. (Productor) (1954). *Pod gwiazdą frygijską* [Película]. Polonia: Wytwórnia Filmów Fabularnych Łódz..
- _____, (Director) y Adamek, S. (Productor) (1956). *Cień* [Película]. Polonia: Wytwórnia Filmów Fabularnych Wrocław.
- _____, (Director) y Rutowicz, J. (Productor) (1959). *Pociąg* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr.
- _____, (Director) y Hager, L. (Productor) (1961). *Matka Joanna od Aniołów* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr.
- _____, (Director) y Orczykowska, U. y Wójcik, Z. (Productores). (1977). *Śmierć prezydenta* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr.
- Konwicki, T. (Director) y Laskowski, J. (Productor) (1958). *Ostatni dzień lata* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr.
- _____, (Director) y Rutowicz, J. (Productor) (1965). *Zaduski* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr.
- _____, (Director) y Włodarczyk, J. (Productor) (1965). *Salto* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr.

Munk, A. (Director) y Hollender, W. (Productor) .(1957). *Człowiek na torze* [Película].
Polonia: Studio Filmowe Kadr.

_____, (Director) y Adler, S. (Productor) .(1958). *Eroica* [Película]. Polonia: Zespół
Filmowy Kadr.

_____, (Director) y Hollender, W. (Productor) .(1960). *Zezowate szczęście* [Película].
Polonia: Zespół Filmowy Kamera.

Kutz, K. (Director) y Karwański, T. (Productor) (1958). *Krzyż walecznych* [Película].
Polonia: Zespół Filmowy Kadr.

_____, (Director) y Karwański, T. (Productor) (1960). *Nikt nie woła* [Película]. Polonia:
Zespół Filmowy Kadr.

Rózewicz, S. (Director) y Ferič, Z. (Productor) (1964). *Echo* [Película]. Polonia: Zespół
Filmowy Rytm.

_____, (Director) y Śliwiński, W. (Productor) (1967). *Westerplatte* [Película]. Polonia:
Zespół Filmowy Rytm.

Skolimowski, J. (Director) y Brejtkopf, Z. (Productor) (1965). *Rysopis* [Película]. Polonia:
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna (Łódź).

_____, (Director) y Nitecki, J. (Productor) (1965). *Walkover* [Película]. Polonia:
Zespół Filmowy Syrena.

_____, (Director) y Zylewicz, S. y Straszewski, R. (Productores) (1966). *Bariera*
[Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kamera.

_____, (Director) y Karwański, T. y Nitecki, J. (Productores) (1967). *Ręce do góry* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kamera.

_____, (Director) y Ricquier, B. (Productor) (1967). *Le départ* [Película]. Bélgica: Elisabeth Films.

_____, (Director) y Jedele, H. (Productor) (1970). *Deep End* [Película]. Estados Unidos y Alemania Occidental: Kettle drum Producer Inc. y Maran Film GmbH Munich.

_____, (Director) y Gutowski, G. y Lester, H. (Productores) (1970). *The Adventures of Gerard* [Película]. Reino Unido y Suiza: Sir Nigel Films.

_____, (Director) y Thomas, J. (Productor) (1978). *The Shout* [Película]. Reino Unido: The Rank Organisation.

Wajda, A. (Director) y Taub, I. (Productor) (1955). *Pokolenie* [Película]. Polonia: Wytwórnia Filmów Fabularnych Wrocław.

_____, (Director) y Adler, S. (Productor) (1957). *Kanał* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr.

_____, (Director) y Adler, S. (Productor) (1958). *Popiól i diament* [Película]. Polonia: Wytwórnia Filmów Fabularnych Wrocław.

_____, (Director) y Adler, S. (Productor) (1959). *Lotna* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr.

_____, (Director) y Adler, S. (Productor) (1960). *Niewinni czarodzieje* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr.

- _____, (Director) y Daniel, S. (Productor) (1961). *Samson* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kadr, Zespół Filmowy Droga y Wytwórnia Filmów Fabularnych Łódź.
- _____, (Director) y Stankovic, M. (Productor) (1964). *Sibirska leđi Magbet* [Película]. Yugoslavia: Avala-Film Belgrad.
- _____, (Director) y Śliwiński, W. y Lewkowicz, K. (Productores) (1965). *Popioły* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Rytm.
- _____, (Director) y Pec-Ślesicka, B. (Productora) (1969). *Wszystko na sprzedaż* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Kamera.
- _____, (Director) y Pec-Ślesicka, B. (Productora) (1969). *Polowanie na muchy* [Película]. Polonia: PRF Zespoły Filmowe.
- _____, (Director) y Pec-Ślesicka, B. (Productora) (1970). *Krajobraz po bitwie* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy Wektor.
- _____, (Director) y Pec-Ślesicka, B. (Productora) (1970). *Brzezina* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy "TOR" Film Polski.
- _____, (Director) y Pec-Ślesicka, B. (Productora) (1972). *Wesele* [Película]. Polonia: Zespół Filmowy X.
- _____, (Director) y Pec-Ślesicka, B. y Krassowska, J. (Productores) (1974). Polonia: *Ziemia obiecana* [Película]. Zespół Filmowy X.
- _____, (Director) y Pec-Ślesicka, B. y Wimhurst, J. (Productores) (1976). *Smuga cienia* [Película]. Polonia y Reino Unido: Zespół Filmowy X y Thames Television.

_____, (Director) y Pec-Ślesicka, B. (Productora) (1976). *Człowiek z marmuru* [Película].
Polonia: Zespół Filmowy X.

_____, (Director) y Pec-Ślesicka, B. (Productora) (1978). *Bez znieczulenia* [Película].
Polonia: Zespół Filmowy X.

Żuławski, A. (Director) y Pec-Ślesicka, B. y Drewno, T. (Productores) (1971). *Trzecia część nocy* Polonia: [Película]. Zespół Filmowy Wektor.

_____, (Director) y Pec-Ślesicka, B. (Productora) (1972). *Diabeł* [Película]. Polonia:
Zespół Filmowy X.

_____, (Director) y Du Boisrouvray, A. (Productor) (1975). *L'important c'est d'aimer*
[Película]. Francia, Italia y Alemania Occidental: Albina Productions S.A.R.L.,
Rizzoli Film y TIT Filmproduktion GmbH.

_____, (Director) y Lampka, T. (Productor) (1988). *Na srebrnym globie* [Película].
Polonia: Zespół Filmowy Pryzmat y Zespół Filmowy Kadr.

Bibliografía

Lista de referencias

Adorno, Th. W. (2009). Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha. En *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (pp. 15-50). Trad. del alemán Gabriel Menéndez Torrelas. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

American Heritage. (2011) basilaris, (n.d.). En *American Heritage® Dictionary of the English Language* (5ª ed.). Recuperada de <https://www.thefreedictionary.com/basilaris>

Arnheim, R. (1957). *Film as Art*. Los Angeles: University of California Press.

Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Trad. del francés Margarita Mizraji. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Balazs, B. (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Filmes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

_____, (2011). *Theory of the Film*. London: Dennis Dobson LTD.

Barthes, R. (2003). La actividad estructuralista. En *Ensayos críticos* (pp. 293-302). Buenos Aires: Seix Barral.

- Bazin, A. (2005a). *What is cinema?. Vol. 1*. Berkeley: University of California Press.
- _____, (2005b). *What is cinema?. Vol. 2*. Berkeley: University of California Press.
- _____, (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.
- Bello, E. (1979) *De Sartre a Merleau-Ponty. Dialéctica de la libertad y el sentido*. Salamanca: Publicaciones Universidad de Murcia.
- Bénézet, D. (2014). Cinécriture and Originality. En *The Cinema of Agnès Varda. Resistance and Eclecticism* (pp. 111-137). New York: Wallflower Press Book.
- Bennett, J. O., Donahue, M., Schneider, N. y Voit, M. (2013). Supplementary Chapter: Spacetime and Gravity. En *The Cosmic Perspective* (7a ed.) (pp. 445-468). Harlow: Pearson Education Limited.
- Bill, N. (1991/1997) *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Bordwell, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. En R. B. Palmer (ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (pp. 369-398). New York: AMS Press.
- _____, (1996a). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- _____, (1996b). La narración histórico-materialista: el ejemplo soviético. En *La narración en el cine de ficción* (pp. 234-273). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- _____, (1991). Why Not to Read a Film. En *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (pp. 249-274). Cambridge: Harvard University Press.

- _____, (2008). Questions of Theory. En *Poetics of Cinema* (pp. 11-82). New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Brakhage, S. (1963). *Metaphors on Vision*. New York: Film Culture, Inc.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era S.A.
- Buckland, W. (2004). *The Cognitive Semiotics of Film*. New York: Cambridge University Press.
- Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice*. New Jersey: Princeton University Press
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____, (2005). Las teorías cinematográficas en la posguerra: tres paradigmas, tres generaciones. En *Teorías del cine* (3ª ed.) (pp. 15-30). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Los Ángeles: Paidós Ibérica Comunicación.
- _____, (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cornelius, M. G. (2011). Introduction. En M. G. Cornelius (ed.), *Of Muscles and Men. Essays on the Sword and Sandal Film* (pp. 1-14). Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- De Certeau, M. (2000). Relatos de espacio. En *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (pp. 127-142). México: Universidad Iberoamericana.

De Miguel, R. y De Morante, M. (1867a). infans, tis. En *Nuevo Diccionario latino-español etimológico* (p. 465). Madrid: D. Agustín Jubera.

_____, (1867b). monstrum, i. En *Nuevo Diccionario latino-español etimológico* (p. 584). Madrid: D. Agustín Jubera.

_____, (1867c). moneo. En *Nuevo Diccionario latino-español etimológico* (p. 583). Madrid: D. Agustín Jubera.

Dworkin, C. (2005). Stan Brakhage, Agrimoniac. En D. E. James (ed.), *Stan Brakhage. Filmmaker* (pp. 132-149). Filadelfia: Temple University Press.

Eisenstein, S. (2010a). *El sentido del cine*. México D.F.: Siglo XXI editores, S.A.

_____, (2010b). *La forma del cine*. México D.F.: Siglo XXI editores, S.A.

Farocki, H. (2001). *Imprint. Writings / Nachdruck. Texte*. Berlin: Verlag Vorwerk 8.

_____, (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Haltof, M. (2007). *Historical Dictionary of Polish Cinema*. Toronto: Scarecrow Press.

_____, (2019). *Polish Cinema. A History*. New York, Oxford: Berghahn Books.

Hayward, S. (2001). *Cinema Studies: The Key Concepts* (2^a ed.). New York: Routledge.

Hendrykowski, M. (1997). Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna. En *Kwartalnik Filmowy*, 17, 120-130. Recuperado de <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa-jako-formacja-artystyczna/225>

- Hoveyda, F. y Rivette, J. (1985). Interviews with Roberto Rossellini. En J. Hillier (ed.), *Cahiers du Cinema. Vol. 1* (pp. 209-217). Cambridge: Harvard University Press.
- Hopkins, B. (1978). Barraqué and the Serial Idea. *Proceedings of the Royal Musical Association, 105*, 13-24. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/766244>
- Huston, J. (Entrevistado) y Moyers, B. (Entrevistador). (1982) *John Huston* [Transcripción de entrevista]. Recuperado de la página Bill Moyers: <https://billmoyers.com/content/john-huston/>
- Kinnard, R. y Crnkovich, T. (2017). Introduction. En *Italian Sword and Sandal Films, 1908-1990* (pp. 1-5). Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Krakus, A. y Wajda, A. (2014). The Abuses, and Uses, of Film Censorship: An Interview with Andrzej Wajda. *Cineaste, 39*(3), 3-9. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/43500682>
- Krauss, R. (1986). Notes on the Index: Part 1. En *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (pp. 196-209). Cambridge: The MIT Press.
- _____, (1996). Notas sobre el Índice: Parte 1. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 209-223). Madrid: Alianza.
- Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on Film*. Los Ángeles: University of California Press.
- Leibniz, W. G. (1981). *Monadología*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- Malagón-Kurka, M. M. (2010). *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Mazierska, E. (2012). Retelling Polish History through the “Soft Avant-Garde” Films of the 1960s. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53(1), 22-39. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41552297>

Metz, Ch. (2002a). *Ensayos sobre la significación en el cine: 1964-1968 Vol. 1*. Barcelona: Editorial Paidós.

_____, (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta.

Miczka, T. (1998). El Cine Bajo Presión Política: Polonia, 1945-1989. *Comunicación y Sociedad*, 11(2), 105-121. Recuperado de <http://dadun.unav.edu/handle/10171/8826>

Mitry, J. (2002a). *Estética y Psicología del Cine: 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

_____, (2002b). *Estética y Psicología del Cine: 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

_____, (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

Mroz, M. (2014). The Monument and the Sewer: Memory and Death in Wajda’s *Kanal* (1957). *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 34(4), 528-545. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/01439685.2014.903035>

Näripea, E. (2010). From Nation-Scape to Nation-State: Reconfiguring Filmic Space in Post-Soviet Estonian Cinema. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, (56), 65-75. Recuperado de <http://search.ebscohost.com.ezproxy.unal.edu.co/login.aspx?direct=true&db=f3h&AN=52420901&lang=es&site=ehost-live>

- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo Herético*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Pérez La Rotta, G. (2003). *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Preußner, H. (2017). Ästhetische Innovation im späten Stummfilm. En H. Preußner (ed.), *Späte Stummfilme* (pp. 7-35). Marburg: Schüren Verlag.
- Pudovkin, V.I. (1960). *Film Technique and Film Acting*. New York: Grove Press, Inc.
- Real Academia Española. (2014a). elocución. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperada del DEL: <https://dle.rae.es/?id=EYNbeHE>
- _____, (2014b). decibelio. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Recuperada del DEL: <https://dle.rae.es/?id=BwBYyeG>
- Ruiz, R. (2000). “Teoría del conflicto central” en *Poética del cine* (pp. 17-32). Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Chilena.
- Salvá, V. (1868a). ēlocutiō, ōnis. En *Nuevo Valbuena ó Diccionario latino-español sobre el de Don Manuel Valbuena, con muchos aumentos, correcciones y mejoras* (14ª ed.) (p. 295). Paris: Garnier Hermanos.
- _____, (1868b). interdictio, ōnis. En *Nuevo Valbuena ó Diccionario latino-español sobre el de Don Manuel Valbuena, con muchos aumentos, correcciones y mejoras* (14ª ed.) (p. 434). Paris: Garnier Hermanos.

_____, (1886c). *basis, is*. En *Nuevo Valbuena ó Diccionario latino-español sobre el de Don Manuel Valbuena, con muchos aumentos, correcciones y mejoras* (14ª ed.) (p. 105). Paris: Garnier Hermanos.

_____, (1886d). *monstrum, i*. En *Nuevo Valbuena ó Diccionario latino-español sobre el de Don Manuel Valbuena, con muchos aumentos, correcciones y mejoras* (14ª ed.) (p. 521). Paris: Garnier Hermanos.

Schrader, P. (2014). Game Changers: The Birth of Narrative. En *Film Comment*, 50(4), 32-39. Recuperado de <https://www.filmcomment.com/article/the-birth-of-narrative/>

_____, (2015). Game Changers: Camera Movement. En *Film Comment*, 51(2), 56-61. Recuperado de <https://www.filmcomment.com/article/game-changers-camera-movement/>

_____, (2018). *Transcendental Style in Film*. Oakland: University of California Press.

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press.

Stock, D. (ed.) (2019). *Kieślowski por Kieślowski*. Trad. del inglés Elena Arguedas González. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Tarkovsky, A. (1987). *Sculping in Time*. Austin: University of Texas Press.

Taylor, H., Norden, M., Kerins, M., Jordan, R. y Thom, R. (2007). Forum 2: Discourses on *Diegesis*. On the Relevance of Terminology. En *OFFSCREEN*, 11(8-9). Recuperado de https://offscreen.com/view/soundforum_2

Wardle, D. (2006). Commentary. En M. T. Cicero, *Cicero: On Divination. Book 1* (pp. 90-426). Oxford: Oxford University Press.

Wees, W. C. (1991a). "The Untutored Eye". En *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde* (pp. 56-77). Berkeley: University of California Press.

Recuperado de <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft438nb2fr/>

_____, (1991b). "Giving Sight to the Medium": Stan Brakhage. En *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde* (pp. 78-107). Berkeley: University

of California Press. Recuperado de <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft438nb2fr/>

Bases de datos

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi.

(1998-2019). *filmpolski.pl (internetowa baza filmu polskiego)* [base de datos].

Recuperado de <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=121764>

Amazon.com, Inc. (1990-2019). *IMDb (Internet Movie Database)* [base de datos].

Recuperado de https://www.imdb.com/title/tt0044674/?ref_=nm_filmg_dr_17