



Arte, Individuo y Sociedad

ISSN: 1131-5598

ais@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid
España

Uharte-Huertas, Miren

La redención de la mirada: la crisis de la observación en el fin de siècle y el
advenimiento del cine

Arte, Individuo y Sociedad, vol. 27, núm. 2, 2015, pp. 243-256

Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551297006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La redención de la mirada: la crisis de la observación en el *fin de siècle* y el advenimiento del cine

The redemption of the gaze: the crisis of observation in the *fin de siècle* and the advent of cinema

MIREN UHARTE-HUERTAS
mirenhuarte@gmail.com

Recibido: 12 de marzo de 2014

Aprobado: 1 de septiembre de 2014

Resumen

Este artículo no pretende afirmar, sino más bien preguntarse si acaso pudiera hablarse de una pérdida de la capacidad de mirar en el contexto decimonónico y muy especialmente en el *fin de siècle*, en el seno de las crisis epistemológicas que asediaron el entresiglos, azuzadas por una escalada galopante del psicologismo. Y muy especialmente, este artículo pretende preguntarse por el impacto que ello tuvo, quizá, en el nacimiento del cine. En este contexto se sitúan los trabajos de Marey y el advenimiento del cinematógrafo de los hermanos Lumière en el *fin de siècle* europeo, con su profunda fe en un medio mecánico que posibilitara la redención de una mirada maltrecha; un sueño que se prolonga en el tiempo a través de la tradición de rodar lo cotidiano.

Palabras clave: cine, modernidad, mirada.

Uharte-Huertas, M. (2015): La redención de la mirada: la crisis de la observación en el *fin de siècle* y el advenimiento del cine. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(2) 243-256

Abstract

The intention of this article is not to affirm, but rather to question whether it is possible to speak of a loss of the ability to gaze in the context of the nineteenth century and especially in the context of the *fin de siècle*, in the bosom of the epistemological crisis that beset the Turn of the Century. And very especially, this article tries to question about the impact this crisis had, perhaps, in the birth of cinema. Is in this context that arises the work of Marey and the advent of the cinematograph of the Lumière brothers in the *fin de siècle* Europe, both of them showing a deep faith in a mechanical apparatus that would allow the redemption of a battered gaze. And it seems to be a dream that continues over time through the tradition of shooting the everyday life.

Keywords: cinema, modernity, the gaze.

Sumario: 1. Introducción, 2. La crisis de la mirada, 3. Conclusiones. Referencias.

1. Introducción

Es difícil establecer en qué momento se formaliza la nueva sensibilidad que se deriva de los cambios sociológicos y culturales que habrán de afectar desde finales del siglo XVIII la vida en las ciudades. Pero entre todas las características de tal mutación, una se antoja que debió ser estratégica: la del papel creciente de la visión en un mundo social que de pronto había pasado a ser habitado por extraños que apenas se hablaban, por multitudes de desconocidos cuyo único vínculo residía en el hecho de hallarse en un mismo espacio visual. En este espacio óptico poblado de extraños, recorrido por un constante fluir de multitudes, en el que las relaciones humanas se limitan a superficiales y ocasionales contactos, se produce, tal como Richard Sennett desarrolla (1991), el doloroso fenómeno de la exposición pública, uno de los “males” fundamentales con los que la modernidad y el pensamiento moderno habrá de lidiar, y que dará pie no sólo a una extensa actividad filosófica o científica –de la mano de las ciencias sociales– sino también estética.

Pero este miedo a la exterioridad y a sentirse “expuesto”, tal y como Sennett sugiere, no podría ser abordado en toda su complejidad sin hacer hincapié en una crisis de la conciencia del ojo que alcanza su punto culminante con la modernidad. Efectivamente, este espacio óptico transitado y caracterizado por la diferencia, paradójicamente también es el escenario de una progresiva pérdida de fe en la capacidad de mirar, en la capacidad de “leer” aquello que se miraba, que alcanzará su punto álgido en los albores del nuevo siglo. El clima social, científico e intelectual que se produjo a la luz de la rápida industrialización de finales del siglo XIX vendrían de la mano de una pérdida de la confianza en la veracidad de lo que transmitían los sentidos, una pérdida de la capacidad de discernir las claves de lo que se miraba.

Esta pérdida de fe en las impresiones no era, sin embargo, ninguna novedad, teniendo en cuenta que ya Descartes o Kant habían puesto en duda la veracidad de lo que sobre el mundo nos informaban los sentidos. Sin embargo, si para el racionalismo tanto cartesiano como kantiano las limitaciones perceptivas venían suplidas por una razón capaz de acceder al Conocimiento y las Verdades universales, en el ambiente finisecular aquella fe en el acceso a un *saber* universal mostraba ya importantes e irreversibles fisuras. En este contexto se sitúan los trabajos de Marey y el cinematógrafo de los hermanos Lumière, con su profunda fe en un medio mecánico que posibilitara la redención de una mirada maltrecha, un sueño que se prolonga hasta nuestros días a través de la tradición de rodar lo cotidiano.

Así pues, no se pretende aquí lanzar una tesis cerrada, sino más bien un planteamiento en forma de pregunta acerca de las circunstancias sociales, culturales y epistemológicas que fecundaron el camino hacia el advenimiento del nuevo *médium*.

2. La crisis de la mirada

No podemos, sin embargo, limitar la idea de la pérdida de la fe en la capacidad de mirar a unas pocas décadas en el entresiglos occidental. Es Richard Sennett (1991, 21) quien retrotrae el origen de la profunda escisión entre experiencia subjetiva, interior, y experiencia pública a los albores del cristianismo y a la oposición cristiana entre luz y sombra, entre lo espiritual y lo mundano, que emerge, por ejemplo, de los escritos de San Agustín. Así se da comienzo a una escisión secular entre el interior, como dimensión de lo ordenado, lo completo, lo unitario, y el exterior, como dimensión de la contingencia, la diversidad y la diferencia. Pero es en el siglo XIX cuando se produce la brecha definitiva en el observador/a y en su capacidad de mirar, al albor de la industrialización y la modernización. En el contexto de la nueva complejidad moderna en las calles se originó una constante evitación de los demás, un ballet del distanciamiento que tomaba forma a través de las coreografías cotidianas que regían una cierta ordenación de las relaciones en público, y que demandaban una implicación trabajosa y constante de los actores por mantener una conducta inteligible y plausible para los demás (Delgado 2007, 19, Cf. Goffman, 1974). Mirar resultaría un acto fundamental en este espacio visual en el que la mirada había devenido esencialmente móvil. Pasear por las calles implicaba someterse al entrecruzamiento de innumerables miradas, posibilitaba la libertad de moverse en ese medio denso y rodeado de misterio que era la exterioridad moderna, pasar desapercibido. Pero también ese paseo llevaba al viandante a sumergirse en un medio visual fragmentario, heterogéneo, disperso e “inauténtico”, cuyas claves de lectura se habían perdido irremediablemente.

Es Richard Sennett otra vez (2011, 413) quien apunta hacia una tiranía de lo íntimo que paulatinamente se va abriendo paso en la sociedad moderna. Los cambios económicos y sociales que se sucedieron a la sombra de la industrialización tuvieron, como decíamos, un papel decisivo en la metamorfosis de las grandes capitales industriales y su vida social, pero Sennett insiste en que creer que el capitalismo fue la causa única de la pérdida de una vida social rica y del retiro al interior del *yo* sería una simplificación difícilmente aceptable en un contexto en el que el propio sistema de creencias estaba cambiando (2011, 36). Efectivamente, durante el siglo XIX aparece una nueva forma de secularismo que implicaba una comprensión del mundo no ya en base a principios que trascendían los hechos, como lo había hecho el secularismo del siglo XVIII, sino en base a lo inmanente, al instante, a la contingencia. Las cosas ya no se comprendían en el orden de una naturaleza que trascendía los fenómenos, sino que cada sensación, cada acontecimiento, cada hecho particular poseía potencialmente un sentido propio en sí y por sí mismo (Sennett 2011, 38). Tal y como Baudelaire apuntaba, la modernización implicó el dominio de “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire 2005, 361), es decir, la movilización y el desarraigo de todo lo que estaba asentado, la intercambiabilidad y reproductibilidad de todo lo que era singular.

Esta movilización de toda materia y fuerza social, esta evanescencia y volatilidad de todo lo sólido a la que se refería Marx, implicaba aceptar un ineludible y abrumador dominio de la contingencia; el nuevo proceso de secularización al que se refiere Sennett erigió lo inmanente como único acceso al *saber*, pero ello supuso, asimismo, situar la contingencia en el centro epistemológico y representacional de

la época (Doane 2002, 224). En medio de esta nueva secularidad desmitificadora y sujeta como nunca a la casualidad y el azar, inevitablemente surgirían inquietudes y ansiedades ante la creciente sospecha de que no había manera de estructurar lo fortuito, lo que por naturaleza se resiste a la estructura, y todas estas ansiedades no podrían sino desembocar en la certeza de que ya no era posible el acceso al *saber*; sino simplemente al *conocer*.

Sennett apunta a que la obsesión por estructurar el mundo visible, el hecho de que todos y cada uno de los objetos que nos rodeaban fueran potencialmente legibles y potencialmente cargados de *sentido*, condujo a que éstos adquirieran cualidades psicológicas, a través de una fetichización de la mercancía que fue asimismo de la mano de una inevitable fetichización del *yo* - el *yo* como mercancía. Conocerse a sí mismo se había convertido en un fin en sí mismo en un momento en el que la psique se percibe como un mundo interior propio, con una más que precaria relación con el exterior (Sennett 2011, 16). Lo íntimo cada vez más se convirtió en una fuerza opresora que se erigía tanto sobre la vida privada como pública. Ya no se podían reconocer en el exterior las causas del dolor y las emociones, sino que había que buscarlas en lo más profundo de las entrañas; la iluminación nacería sólo de ese abismo desconocido y sombrío de nuestro interior. La obsesión por mantener la integridad del *yo*, opuesta a un mundo exterior que se percibía dominado por la contingencia, heterogéneo y desintegrado, la obsesión por devenir el ansiado *sujeto* -ese “sublime autoengaño” que “ha sido hasta ahora en la tierra el mejor dogma” (Nietzsche 1979, 53)- en el que se había embarcado el individuo no hacía sino cegar el ojo ante la angustiosa evidencia de una vida exterior que cada vez más se antojaba ininteligible a través de los sentidos.

La aparición de la psicología en general y el psicoanálisis en particular viene a corroborar este proceso. Su cometido principal era estructurar los resortes y las dinámicas internas del “yo” para, a partir de ellas, entender el comportamiento humano sin recurrir a ideas trascendentes acerca del demonio o del pecado. Tal y como argumenta Doane, quizá sea el de Freud uno de los proyectos que más fervientemente se avocó a la imposible empresa de someter lo contingente a una sintaxis (2002, 166); el psicoanalista era la contrapartida del detective en el mundo interior de la psique, empeñado en que todos, absolutamente todos los pormenores que rodeaban al sujeto “hablaran” de su interior. Nadie como Freud representa el triunfo de lo psicológico sobre lo político en el *fin de siècle* europeo (cf. Schorske, 1981)

Si la nueva secularidad desterró cualquier respuesta trascendente a los accidentes de la naturaleza y estableció lo inmanente, es decir, aquello que *estaba ahí*, como único acceso al conocimiento, no podía sino ir acompañada del desarrollo de una ciencia de lo inmanente. Pero el acceso a lo inmanente traería consigo de forma inevitable una complejidad sin precedentes, en parte porque los sentidos, atravesados por la sombra de la subjetividad, estarían en una posición delicada a la hora de ofrecer una vía válida para acceder a las *verdades* del *afuera*.

Resulta fundamental en este momento que atendamos a la figura del observador/a como elemento clave en los cambios epistemológicos que sacudieron el siglo XIX. Es Jonathan Crary quien ahonda en esta figura y sostiene que en el siglo XIX asistimos a una reorganización del observador/a que rompe con la metáfora de la

cámara oscura, que había dominado la reflexión sobre la visión y el observador/a en los siglos XVII y XVIII (2008). Si en los siglos XVII y XVIII se había procedido a una descorporeización de la visión que había reducido los sentidos a meros anexos de una mente racional que funcionaba como un Ojo Interior infalible, hacia la década de los años veinte del siglo XIX se produce un “desarraigo de la visión con respecto a las relaciones estables y fijas encarnadas por la cámara oscura” (Crary 2008, 32), es decir, se produce un proceso de autonomía de la visión que la volvería a situar en la corporeidad fisiológica y la alejaría de la idea de una exterioridad objetiva de relaciones estables y estancas, de la clara dicotomía entre exterior e interior que los siglos anteriores habían establecido. El centro de la visión estaba basculando del fuera al dentro, y la visión pronto sería extraída “de las relaciones incorpóreas de la cámara oscura y reubicada en el cuerpo humano” (2008, 35). Una visión no ya geométrica sino fisiológica centraría los debates tanto científicos como fisiológicos que conocerán una enorme expansión a partir de la tercera década del siglo XIX, una visión inseparablemente ligada al cuerpo, al ojo y su fisiología. Y ello, como hemos insinuado, no podía apelar sino a cambios epistemológicos fundamentales que volvían a localizar la capacidad de conocimiento humano en el cuerpo. Tal y como apunta Foucault, en este momento “se descubrió allí que el conocimiento tenía condiciones anatomofisiológicas” (Foucault 1998, 310) que dependían íntima e indiscutiblemente del conocimiento fisiológico del ojo y la visión (Crary 2008, 113).

Así, podríamos insinuar que la reubicación de la visión en el cuerpo no podía sino ir de la mano de un escepticismo epistemológico que residía en la falta de fiabilidad de los sentidos en general, y muy especialmente en la incapacidad del ojo para “ver”. Pero si la modernidad decimonónica se avocó a reubicar las sensaciones en el *sujeto* y a admitir la posibilidad de una relación arbitraria entre estímulo y sensación -muy en concordancia con el proceso de psicologización al que se refería Sennett-, asimismo se enfrentaría a la paradójica empresa de afanarse en buscar regularidades en las sensaciones, de cuantificar y racionalizar aquello que parecía incuantificable. Los trabajos de Gustav Fechner, que buscaron hallar una correspondencia mensurable entre los estímulos del mundo exterior y la sensación, tornar matematizable y cuantificable la experiencia sensorial interior, dan fe de este afán de gobernar lo ingobernable. En esta empresa racionalizadora habría que situar asimismo los trabajos de Helmholtz en torno a la visión humana, íntimamente ligados a la termodinámica y a su concepción del cuerpo como máquina.

Tal y como Anson Rabinbach argumenta (1992, 3), el advenimiento de la termodinámica supuso un radical cambio de perspectiva no sólo en la ciencia, sino también en el pensamiento, de importantísimas implicaciones sociales y políticas. El primer principio de la termodinámica, que aunque descubierto casi simultáneamente por científicos de diferentes lugares como James Prescott Joule, Robert Mayer o Sadi Carnot fue definitivamente expuesto matemáticamente por el mismo Helmholtz en 1847, se refería a la conservación de la energía. Según esta primera ley, la energía no se creaba ni se destruía, sino que simplemente se transformaba. El cuerpo humano, bajo el prisma de la termodinámica, se concebía como el complejo engranaje de una máquina en la que se reproducían procesos análogos a los de las máquinas industriales; procesos, por lo tanto, mensurables y cuantificables. La segunda ley

de la termodinámica, desarrollada a raíz de los estudios de Helmholtz, Sir William Thomson o Rudolf Clausius, fue expuesta unos años más tarde, y establecía la inevitable pérdida y decadencia de la energía a través del proceso de la *entropía*, que en el universo tendía presumiblemente siempre al máximo. La aparición en la escena occidental del concepto de *entropía* introdujo la dimensión temporal en el centro mismo del pensamiento científico, una dimensión temporal irreversible que puso en evidencia la ingenuidad de la idea de un progreso infinito, y trajo consigo la obsesión del *fin de siècle* por la fatiga y la optimización de la fuerza de trabajo (Doane 2002, 115; Rabinbach 1992, 8).

Los descubrimientos de Darwin, por su parte, influenciados por las nuevas teorías científicas, pondrían en entredicho la teleología y el determinismo científicos, e implicarían profundos cambios epistemológicos que abrían la puerta a la contingencia, la casualidad y el azar.

La idea de una temporalidad determinista y estática ya no era un modelo válido; toda una corriente de pensamiento se movía en pos de una idea del tiempo inevitablemente sujeta a la contingencia.

Tal y como Mary Ann Doane argumenta, el desarrollo de la Estadística supuso uno de los signos más evidentes de que el siglo XIX, y más concretamente el *fin de siècle*, estuvo profundamente marcado por aquella abrumadora evidencia del dominio de lo arbitrario y azaroso en todas las facetas de la vida (2002, 16), pero a la vez empeñado en, insistimos, de una manera u otra, racionalizarlo. La propia termodinámica se presentaba como un campo evidentemente estadístico, que lidiaba más con la irregularidad que con la regularidad y la evidencia. La estadística, igual que Fechner o Helmholtz, se había embarcado en la empresa poco menos que paradójica de hallar regularidades en lo irregular y azaroso. Su razón de ser no era sino dar fe de un mundo dominado por individualidades, singularidades, casualidades; pero sólo a condición de someter la arbitrariedad y contingencia a cierta regularización y control. Ello indica que si bien el siglo XIX se doblegó a la evidencia de la psicologización y la contingencia en un mundo secularizado, el proceso no estuvo exento de inquietudes y ansiedades que forzaban siempre a la búsqueda de un camino alternativo hacia la regularidad y la legibilidad.

La abrumadora certeza de la contingencia, precisamente, era uno de los factores que impedían una correspondencia inequívoca entre un estímulo exterior y la experiencia sensorial interior. La fijación decimonónica por la imagen remanente y el discurso en boga de la permanencia de la visión redundaron en la certeza de que el ojo humano no podía captar de manera fidedigna la exterioridad. Las fuertes impresiones causadas por los estímulos externos -que Doane relaciona lúcidamente con la experiencia del *shock*- provocaban en la retina una imagen remanente que sólo podía ser borrada por otro estímulo consecutivo con su subsiguiente impronta (Doane 2002, 78). La fatiga, que inevitablemente afectaba también a la visión humana, parecía causar la presencia de imágenes aberrantes, estar en el origen de la vacilación e inexactitud de los sentidos. Entre estímulo y sensación siempre habría “ruido” e interferencias de la memoria y la psique, en sintonía, insistimos, con la creciente invasión del psicologismo a la que se refería Sennett a lo largo de su obra (2011). Los aparatos y juguetes ópticos de la década de los años treinta del siglo XIX, como el

fenaquistiscopio de Plateau o el *zootropo* de Horner son sintomáticos, como apunta Crary (2008, 148), de un nuevo tipo de observador/a sometido a los engaños de su propia vista, a la permanencia retiniana de la imagen, a la imposibilidad de acceder en tiempo real a aquello que acontecía delante de sus ojos.

Será Bergson quien se ocupe de este asunto específicamente en su pensamiento y se haga eco de los hallazgos y teorías en materia de la fisiología del ojo y la visión. Bergson hará hincapié en la imposibilidad de los sentidos de acceder a la verdad del *ahí fuera*, ya que “no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos (...). Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales”, y de allí nacen “las ilusiones de todo género” (Bergson 2006, 51), aunque ciertamente no niega la existencia de una verdad exterior al ser humano. La percepción de lo real, sin embargo, sólo era posible en el plano teórico, puesto que el aparato perceptivo humano era incapaz de escapar a la subjetividad y la interferencia de la memoria.

No podemos tender aquí a imponer una sistematización ni a trazar una compartimentación temporal estanca y rígida del pensamiento científico de finales del siglo XIX, porque la ciencia ha tenido hasta hace relativamente poco tiempo una distribución espacial y temporal difusa, lo que nos sitúa ante un panorama francamente complejo en el que conviven y se solapan diferentes corrientes y tendencias. Pero sí que quizá podemos referirnos a cierta crisis epistemológica que acompañaría el clima intelectual del *fin de siècle*; una crisis que Musil encarnaría en el personaje de Ulrich, para quien la actividad intelectual no podía enlazarse ya con palabras vagas como “hipótesis”, sino “con el particular concepto de “ensayo”” (Musil, 2010, 257).

El pensamiento científico del XIX, y muy especialmente en el *fin de siècle*, tendía cada vez más a romper con el monopolio cognitivo del positivismo y su afán en la búsqueda de leyes generales tanto para la naturaleza como para la sociedad, en un ambiente en el que cada vez más los sentidos no podían ya, insistimos, asegurar el acceso al *saber*, sino simplemente al *conocer*. No es casualidad que en este momento proliferen espectáculos como la linterna mágica y, directamente vinculado a esta tradición, una cultura de la ilusión y el truco.

La modernidad cultural, así, inmersa en un proceso hacia la tiranía de lo íntimo y la inmersión en lo psicológico, definida por un observador/a que no podía ya acceder a la simultaneidad de los acontecimientos, podemos pensar que a la vez que se propuso mensurar y racionalizar al *sujeto* y sus procesos interiores, se afanó también en la búsqueda de nuevas maneras de mirar que permitieran volver a *ver* aquello que se resistía al ojo, de una manera objetiva y liberada de la carga subjetiva y las limitaciones de la mirada humana. La idea de la especificidad y autonomía de la percepción implicaba un nuevo tipo de observador/a íntimamente ligado a sus propios procesos psíquicos y fisiológicos, un ojo encarnado, como apunta Jay (2007, 68), pero al mismo tiempo albergaba también la posibilidad de una nueva respuesta al problema de Molyneux, a la que Ruskin se refería así:

Toda fuerza técnica de la pintura depende de que podamos recuperar lo que podría llamarse la inocencia del ojo, es decir, una suerte de percepción infantil de estas manchas lisas de color, tal como son, sin conciencia de lo que significan, como las vería un hombre ciego que de pronto recobrara la vista (Ruskin en Crary 2008, 130).

El modelo de visión cuantificable de Helmholtz, ese “campo visual de superficies coloreadas”, le serviría a Ruskin para proponer la posibilidad de una visión subjetiva purificada (Crary 2008, 131), desprovista de cualquier influencia o bagaje cultural o personal, la paradoja de un ojo encarnado y desencarnado al mismo tiempo. Pero ¿no era acaso pedir un imposible al ojo humano? Las limitaciones fisiológicas del ojo y la irrupción de los procesos psicológicos en la visión, ¿acaso no anulaban la posibilidad de esa mirada “purificada”? Sea como fuere, en esa búsqueda se afanaría un gran sector de la modernidad cultural de finales de siglo.

En este contexto del *fin de siècle*, en el que acaso podríamos hablar de la búsqueda de una nueva forma de mirar, es donde habría que entender los trabajos de una de las figuras clave en el debate sobre las limitaciones de la visión humana: Etienne Jules Marey (Cf. Braun, 1994; Gubern, 1998).

Los trabajos de Marey seguirían, según la historiografía tradicional, la misma senda emprendida por Muybridge. Sin embargo, como advierte Marta Braun (1994, xvi), existe una enorme brecha que separa a aquellos dos pioneros de la cronofotografía, y que nos llevaría a considerar, en última instancia, que lo que ambos tenían en común fue poco más que sus iniciales; mientras que las fotografías de Muybridge no habían sido motivadas por un interés científico, sería imposible entender las de Marey sin encuadrarlas dentro de sus investigaciones en el área de la fisiología. Lo que lo había conducido hacia la exploración fotográfica había sido una cuestión específicamente científica: la exploración del movimiento de los seres vivos. Esta concretísima búsqueda puso las bases de toda su actividad fotográfica, hasta el punto que podría decirse que las fotografías de Marey no son sino datos científicos en bruto, aunque quien hoy las mira pueda sentir una marcada emoción estética. (Braun 1994, xvii). La intención principal de Marey era hacer el mundo visible, desvelar aquello que el ojo no alcanzaba a ver. Sólo entonces podría ser medido, y sólo a través de la medida, de su racionalización, podría el ser humano llegar a aprehenderlo de manera objetiva. El universo de Marey era el mundo del movimiento en todas sus vertientes, el mundo de la contingencia; su paradójica meta, una vez más, era hallar regularidades cuantificables en ese *acontecer*.

Para Marey, la sucesión de fotografías instantáneas era una manera objetiva de capturar el movimiento. Marey estaba convencido de que los sentidos no podían ofrecer una imagen veraz de las cosas, ya que a éstos se les escapaba un mundo de objetos “demasiado pequeños, demasiado cercanos o demasiado remotos, así como de movimientos demasiado lentos o demasiado rápidos” (Marey 1867, 286). Esta falta de fe en los sentidos lo distancia del positivismo de las generaciones anteriores de científicos y lo sitúa de pleno en el seno de la crisis epistemológica de la modernidad. Como Proust en literatura y Bergson en filosofía, el interés de Marey residía en aquellas dimensiones del movimiento y el tiempo inaccesibles al ojo y la conciencia humana, aquel “lenguaje desconocido” que no requería tanto aprehenderlo como descifrarlo. El método gráfico y la cronofotografía proporcionaban una mirada más veraz, ya que “allá donde los sentidos parecen decepcionarnos, estos instrumentos trabajan como un nuevo sentido de extraordinaria precisión” (Marey 1878, 108).

Aunque por una parte estuviera empeñado en minimizar los intersticios ciegos en la linealidad temporal que la cronofotografía no podía evitar, Marey, paradójicamente,

estaba convencido de que el tiempo era infinitamente divisible. Tal y como apunta Rabinbach, esto lo sitúa en una situación opuesta a Bergson (1992, 113), aunque ambos estuvieran convencidos de la poca fiabilidad que ofrecían los sentidos. Para Bergson, la cronofotografía se convierte en metáfora de nuestra construcción del conocimiento: el mecanismo de nuestro conocimiento ordinario es de tipo cinematográfico (1963, 672), aunque Marey, precisamente, insistía en la diferencia entre su cronofotografía y el cinematógrafo Lumière. Marey nunca tuvo la intención de llegar a la síntesis de movimiento a la que habían llegado los Lumière, puesto que ésta no hacía, según él, sino perpetuar los defectos de la visión natural. El cinematógrafo constituía una continuidad mecánica de la percepción de los sentidos, una imitación mecánica del funcionamiento del ojo. La cronofotografía, sin embargo, explotaba las posibilidades antiilusionistas del medio; buscaba el análisis del movimiento, desmenuzarlo hasta lo ínfimo, diseccionarlo al máximo. La intención de Marey no podía ser imitar la visión, puesto que ésta era defectiva e imprecisa, sino hallar un medio mecánico que fuese capaz de superar los límites fisiológicos de los sentidos y permitir un acceso más objetivo al mundo visible.

El cinematógrafo Lumière tenía su atractivo en aquello que tecnológicamente el aparato cronofotográfico de Marey no había llegado a desarrollar: el arrastre en intervalos regulares de la película perforada delante del obturador, que permitía una proyección de imágenes satisfactoria para un público amplio. Ello alejaba el cinematógrafo del específico cometido científico que había tenido la cronofotografía de Marey, y de su función fundamental: el análisis del movimiento. Pero tampoco podemos olvidar lo que el cinematógrafo debe a la tecnología cronofotográfica, ni que ambos, al final, eran fruto de la obsesión finisecular por capturar y re-presentar el tiempo. El cinematógrafo se reveló como una tecnología que albergaba la posibilidad de acceder al presente desde, literalmente, una óptica nueva, puesto que poseía la capacidad de subrayar lo contingente, hacerlo visible y protagonista. Tal y como Doane apunta refiriéndose a la cinefilia, ésta,

es una relación que puede definirse sólo de forma negativa, es decir, como una relación opuesta a la sistematización, a la racionalización, al programa y estandarización. Es la fuga del sistema, que lo puede conducir a su ruina. Mirar cine, desde esta perspectiva, implica cognición, pero no es ésta la cognición de los estudios cognitivos, que afianza su explicación de los procesos universales de razonamiento y percepción en el visionado de películas. Más bien se trata de un conocimiento a través del cine, que depende de la efectividad en la contingencia (2002, 229).

El cinematógrafo Lumière inauguraba una nueva manera de mirar el mundo que implicaba una cognición fundamentada en la contingencia, en ese acaecer que atravesaba la cotidianeidad moderna. Es importante detenernos un momento en el hecho de que, en un principio, los pioneros del cine buscaron básicamente mostrar el mundo. Aunque las películas de trucos y efectos especiales como las de Mèliès, que continuaban la tradición del ilusionismo óptico, constituyen una parte importante del primer cine, los primeros años del medio estuvieron claramente marcados por una tendencia hacia las películas de actualidades, es decir, por un afán por rodar cualquier acontecimiento, cualquier cosa -ese mismo “cualquier cosa” que décadas

más tarde Jonas Mekas buscaría captar con su cámara por las calles de Manhattan. Evidentemente ese “rodar cualquier cosa” no significaba dejar a la cámara rodar sola, tal y como Wenders soñaría años más tarde; significaba ejercer un cierto control sobre lo ingobernable, posicionar la cámara, limitar el tiempo de rodaje -ya sea por el propio límite que fijaba la película como por decisión del camarógrafo-, decidir qué filmar y qué no filmar. El primer cine lidió con la paradójica empresa de representar lo espontáneo, pero esta aparente contradicción no restó fuerza al anhelo de captar aquello que acontecía ahí fuera, aquello que habíamos dejado de ver cuando mirábamos. Y podemos sospechar que un medio capaz de volver a hacer visible lo ordinario albergaría, para muchos, la promesa de aquella primera y prístina mirada a la que se había referido Ruskin.

Si Crary apuntaba al surgimiento de un nuevo tipo de observador/a hacia la década de los años veinte que podríamos ligar a aparatos como el zootropo o el fenaquistiscopio, es presumible pensar que hacia finales de siglo, aunque substancialmente siguiera siendo la misma, la condición del observador/a variase en sus matices. Tal y como apunta Jay -citando, a su vez a Bryson-, “la cámara [fotográfica] ayudó a restaurar los derechos de la ojeada encarnada sobre la mirada desencarnada, reintroduciendo una conciencia de la temporalidad deíctica inherente a todo acto de ver” (Jay 2007, 107). Tanto Kern (2003) como Doane (2002) ligan el nacimiento del cine con el debate del *fin de siècle* acerca de la dimensión temporal, con el proceso de abstracción de ésta que tuvo lugar con el desarrollo de la modernidad industrial; con la idea de un tiempo alienado de la experiencia a través de su reificación, racionalización, estandarización y universalización, contrapuesto a un tiempo subjetivo e interior. El cine encarnaba ese deseo de aprehender, racionalizar y preservar ese proceso lineal irreversible que parecía ser el tiempo mediante una fórmula paradójica: la de estructurar la temporalidad a través de un medio que, sin embargo, tenía inherentemente una natural alianza con lo que escapa a la estructura y la sintaxis (Doane, 2002: 221). Esa afinidad por la contingencia no podría ser sino aquello a lo que Roland Barthes se refería como *punctum* (2009), y que Jean Rouch describía como un milagro que “sólo se puede producir en el cine”, y ante el cual “sólo los genios, los locos y los niños se atreven a presionar los botones prohibidos” (Rouch 1995, 103-104).

Doane se pregunta qué era lo que realmente se estaba preservando, archivando, en un filme como *La sortie des usines Lumière*, una vista cotidiana de un acontecimiento banal que parece huir de cualquier intento de estructura o narratividad, y concluye que un filme como *La sortie des usines Lumière* no podía responder sino al deseo de conservar el tiempo a través de la presencia indéxica de un “aquí y ahora” que, al ser proyectado una y otra vez, “resucita”, “revive” ese momento efímero ya pasado (2002, 223). Pero no podemos dejar de pensar que, al mismo tiempo, ese deseo de preservar el tiempo respondía también a la pulsión de revertir la irreversibilidad del tiempo y volver a ver ese instante ya pasado con un ojo mecánico, es decir, con un ojo no humano, y por lo tanto no sujeto a las carencias y distorsiones de la visión humana. El cine, como el trapero benjaminiano, al proyectar ese “aquí y ahora” ya pasado descontextualizaba el acontecimiento, lo extraía de la irreversibilidad del paso del tiempo, lo arrancaba del acontecer de los hechos para proyectarlo como una temporalidad autónoma que permitiría mirarlo con ojos nuevos y descubrir las

infinitas variaciones de ese ballet cotidiano al que se refería Jane Jacobs (2011, 80). El contenido de aquella cinta sólo podía ser “la exhaustiva enumeración de todo lo que en la imagen se ve” (Burch 1987, 34).

Es bien conocida la ya clásica anécdota de la ansiosa reacción que la audiencia del cinematógrafo Lumière experimentó ante la escena de un tren que aparentemente se les echaba encima (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895). Stanley Reed documenta una reacción similar en un grupo de espectadores de la vista *Barque sortant su port* (1895?), quienes tras la proyección se levantarían maravillados a tocar con sus bastones la pantalla, convencidos de que había un tanque con agua detrás de ella (citado en Vaughan 1990, 63). Tal y como apunta Dai Vaughan, es improbable que aquella audiencia creyese posible que hubiese semejante truco tras la pantalla; más bien lo que aquellos atónitos espectadores querían “verificar” era que no estuviese el mismísimo mar allá, delante de ellos, en la sala. Aquello a lo que sus ojos no alcanzaban a dar crédito era la irrupción en la sala de algo que trascendía el cómodo mundo del ilusionismo (1990, 64). Era la irrupción del azar lo que maravillaba a los primeros espectadores cinematográficos, la irrupción de lo cotidiano en una pieza que, no lo olvidemos, estaba siendo proyectada para exhibir no sólo las imágenes, sino también la maestría técnica y el control del medio por parte del operador del cinematógrafo. El cine parecía escapar a las leyes de la comunicación controlada, estructurada, y dejar a la vida “colarse” en la pantalla en toda su espontaneidad. El cine, con su ojo mecánico, prometía captar la vida de improviso, *in fraganti*. Prometía romper con los códigos, las aberraciones y la psicologización a la que inevitablemente el escrutinio de la mirada desnuda sometía al mundo.

Creo que no tenemos que insistir demasiado en el hecho de que, como no deja de observar Vaughan, detrás de toda escena hay siempre una serie de decisiones que la condicionan y, de alguna manera, le confieren una cierta estructura. No vamos a caer aquí en la trampa ya clásica de considerar el primer cine una mirada inocente y virgen sobre la realidad, aquella mirada de niño, hoy perdida, que Ruskin anhelaba. Es André Gaudreault (2010, 68-75) quien ahonda en la idea de estructura en el cine, y defiende que todo cine tiene en cada toma un micro-nivel narrativo. Este micro-nivel narrativo, presente en todo ejercicio filmico, es discernible de un segundo nivel narrativo que se alcanza a través de la articulación de las tomas mediante el montaje, y que implica ya la presencia de un *narrador* filmico detrás del proceso. El primer cine, aquellos breves filmes de toma única, por lo tanto, poseían un cierto grado de narratividad, sí, pero detrás de aquella narratividad no habría un narrador, sino un “mostrador” que simplemente hacía de intermediario (Gaudreault 1990, 71). Gaudreault, sin embargo, parece olvidar que en los cimientos del cine opera también una relación indéxica, cuando apunta que “La primera narrativa filmica está ligada, por lo tanto, sola e indisolublemente a la *mimesis*, en el sentido platónico del término” (1990, 73). La naturaleza en buena parte indéxica del cine hacía que una parte de los elementos que aparecían en escena escaparan al control de ese “mostrador” al que se refería Gaudreault. Los operadores Lumière no habían previsto la irrupción de una ola desestabilizadora e inquietante en la escena, ni seguramente lo habían deseado. Aquella audiencia no podía sino quedarse boquiabierta ante la maravilla.

Hay que apuntar, asimismo, que la primera motivación que había llevado al desarrollo de la tecnología de rodaje y proyección había sido principalmente científica,

y es presumible que durante un breve período de tiempo el cine interés económico. Sólo cuando el cinematógrafo demostró su atractivo a grandes y muy diversas audiencias se empezaría a explotar su potencial comercial. Sin embargo, no podemos empeñarnos en buscar una explicación exclusivamente ideológica al advenimiento del cinematógrafo; ello supondría ignorar toda las complejidades que sin duda lo rodean. Pero el objeto de este artículo es precisamente situar el nacimiento del cine en este momento y no en otro, en el seno de una sociedad que acaso pudiéramos considerar obsesionada con mirar y escudriñar la realidad, y un ambiente intelectual inmerso en intensos debates sobre la mirada, lo cual directa o indirectamente estaría contribuyendo a crear un clima social e intelectual muy atento al acto de mirar. Y ello nos lleva, de alguna manera, a justificar la existencia de un sueño que sobrevolaría las reflexiones sobre el acto de mirar, y que se prolonga hasta nuestros días; un sueño que veía en el cine la posibilidad de mirar como mira un niño.

Y quizá una de las figuras que mejor encarnaría esta esperanza redentora que el cine albergaba será Vertov y su cine-ojo, ya en la tercera década del nuevo siglo. Si Marey se había afanado en la búsqueda de un aparato que permitiera ver al ser humano más y mejor, Vertov se volcaría en reivindicar la cámara cinematográfica no ya como un aparato al servicio del ser humano, sino como una máquina dotada de una conciencia superior, que permitía no sólo ver más y mejor, sino captar la vida en toda su espontaneidad y contingencia, captar la vida de improviso, e impulsar así una nueva forma de cognición. “El cine-ojo vive y se mueve en el tiempo y en el espacio y recoge y fija las impresiones de una forma totalmente distinta a la del ojo humano [...] No podemos convertir nuestros ojos en mejores de tal y como han sido hechos, pero la cámara, por su parte, puede ser perfeccionada infinitamente” (Vertov 1974, 24). Es el poder de la cámara lo que, según Vertov, la coloca en una situación privilegiada, en la primera fila de la batalla para una decodificación renovada del mundo y la construcción de una sociedad nueva. Vertov no es el único teórico que atribuye al aparato cinematográfico un poder revolucionario o de renovación; otros autores como Béla Bálázs o Jean Epstein se sumaban a la fe en el poder de redención del medio, aunque desde perspectivas diferentes. Todos ellos tienden a mantener que la cámara “puede” ver más y mejor, en lugar de afirmar que la cámara “permite” al ser humano ver más y mejor. Desde este punto de vista, y profundamente enraizada en la imagen del ser humano como motor que había arraigado a finales del siglo XIX, la “cámara-ojo” de Vertov puede ser entendida como expresión de una mucho más profunda creencia en la afinidad entre ser humano y cámara, mucho más profunda que una simple relación de parecido morfológico entre ambos. La cámara-ojo implicaba un deseo de síntesis, de armonía mutua entre ser humano y máquina (Turvey, 1999, 10), que al fin y al cabo es la utopía a la que la metáfora finisecular del motor humano parecía querer llegar.

La cámara-ojo de Vertov no hace sino reivindicar la posibilidad que el cine albergaba de hallar una mirada más certera y aguda sobre la realidad, una mirada mecánica liberada de las limitaciones a la que la mirada humana estaba irremediamente sujeta. Y lo hacía desde una profunda fe en la tecnología y en la armonía entre operador y cámara, ser humano y tecnología. La actitud de Vertov no estaría sino perpetuando una profunda fe, que podemos pensar que en el fondo estuvo siempre

gravitando en lo más profundo del desarrollo del cine, en la capacidad del medio de proporcionar aquella mirada prístina sobre la realidad con la que tanto Ruskin como la vanguardia intelectual y artística del entresiglos soñaba.

3. Conclusiones

La redención de la mirada; esa era, quizá, la más anhelada quimera que el advenimiento del cine parecía prometer, al menos durante aquel breve período en el que parecía libre “no sólo de sus propias connotaciones, sino de la amenaza de su absorción en el sentido más allá de él” (Vaughan 1990, 67). El cinematógrafo, con su afinidad con el movimiento y la obsesión de la lente por aquello que acontecía por azar, con su mirada, en definitiva, absolutamente *moderna*, albergaba la posibilidad quimérica de una mirada virgen e iluminadora sobre la realidad, una mirada desprovista de la carga subjetiva de ese *sujeto* decimonónico y las limitaciones fisiológicas del ojo humano. Y aunque estas mismas características lo convirtieran en un medio idóneo para situarse en la tradición del espectáculo popular y un negocio potencialmente prometedor, podemos pensar que el sueño de la redención de la mirada perseveraría como un bajo continuo, con mayor o menor entusiasmo, sobre este ojo mecánico del entresiglos europeo y americano.

Referencias

- Ardévol, E., & PérezTolón, L. (Eds.). (1995). *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación provincial de Granada.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bergson, H. (1963). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía [sic] del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Delgado, M. (1999). *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Doane, M. A. (2002). *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Early cinema: space, frame, narrative. (1990). London: BFI Pub.
- Foucault, M. (1998). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Gaudreault, A. (1990). *Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers*. En *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI Pub.
- Goffman, E. (1971). *Relaciones en público: Microestudios de orden público*. Madrid: Alianza.

- Gubern, R. (1998). El nacimiento del cine. En *Historia del cine* (Ramón Miquel i Planas.). Barcelona: Lumen.
- Gunning, T. (1990a). «Primitive» Cinema: A Frame-Up? Or The Trick's on Us? En *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI Pub.
- Gunning, T. (1990b). The Cinema of Attractions: Early film, Its Spectator and the Avant-Garde. En *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI Pub.
- Jacobs, J. (2011). Muerte y vida de las grandes ciudades. Salamanca: Capitán Swing.
- Jay, M. (2007). Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Kern, S. (2003). The culture of time and space, 1880-1918: with a new preface. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Marey, E. J. (1867). Natural History of Organized Bodies. Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution, 277-304.
- Marey, E. J. (1868). Du mouvement dans les fonctions de la vie: Leçons faites au Collège de France. Paris: Baillière. Recuperado a partir de <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/references?id=lit4270&page=a0005>
- Marey, E. J. (1878). Le méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine. París: Masson. Recuperado a partir de <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/references?id=lit29362&page=p0133>
- Musil, R. (2010). El hombre sin atributos. Barcelona: Seix Barral.
- Nietzsche, F. (1979). La genealogía de la moral. Madrid: Alianza.
- Rabinbach, A. (1992). The human motor: energy, fatigue, and the origins of modernity. Berkeley: University of California Press.
- Rouch, J. (1995). El hombre y la cámara (pp. 95-122). Granada: Diputación provincial de Granada.
- Sennett, R. (2011). El declive del hombre público. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (1991). La conciencia del ojo. Barcelona: Versal.
- Serres, M. (1975). Feux et signaux de brume, Zola. Paris: Grasset.
- Turvey, M. (1999). Can the Camera See? Mimesis in «Man with a Movie Camera». *October*, (89), 1-13.
- Vaughan, D. (1990). Let There Be Lumière. En *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI Pub.
- Vertov, D. (1974). Cine-ojo: [textos y manifiestos]. Madrid: Fundamentos.

Filmografía

- Loumiere, L. (1895a). Barque sortant su port.
- Loumiere, L. (1895b). L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat.
- Loumiere, L. (1895c). La sortie des usines Lumière.
- Vertov, D. (1929). Chelovek s kino-apparatom.