



▶ *Tres rostros para el miedo.*



Anatomía de un CINE: la CÁMARA- PROTESIS y la PANTALLA- PIEL

Vivimos tiempos hipermodernos, en los que, gracias a nuestras cámaras de video, tenemos la posibilidad de ser actores y directores de nuestra propia vida. ¿Hacia dónde se expande el cine con estas nuevas formas de percibir la realidad por medio de sustitutos técnicos? A continuación un análisis de ese fenómeno, a partir de la mirada de personajes que viven como si estuvieran fusionados a una cámara.

José Carlos Cabrejo

Un “ojo ciego”. Así califica Jean-Louis Comolli, en su texto “¿El porvenir del hombre? En torno a *L’homme à la caméra*, Dziga Vertov” de 1995, al ojo humano, a la luz de cómo la clásica película del teórico y realizador ruso muestra la reunión, gracias a la existencia del cine, de un globo ocular biológico con uno maquinal:

Construida por la puesta en escena y el montaje, la reunión del ojo humano y del ojo maquínico asegura la medida de la mirada, encuadra y domina el ojo del espectador [...]. Del escalamiento de la chimenea de una fábrica al hueco abierto bajo la vía ferroviaria, los lugares más acrobáticos, los espacios más impensables, los puntos de vista más peligrosos, son permitidos para el ojo de la cámara. Omnipotencia del cine-ojo, impotencia del ojo humano. Tal es la fábula que cuenta *L’Homme à la caméra*. Un ojo infalible se agrega al ojo ciego que es el nuestro y comienza a reemplazarlo. Sin ninguna duda (Comolli 2007: 238).

Para Dziga Vertov, el *cine-ojo* es uno mecánico y superior al ojo humano, veloz, ubicuo, y nada le impide recorrer el espacio que desee:

Soy cine-ojo. Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Ahora y siempre, me libero de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me acerco a los objetos, para después alejarme de éstos. Me arrastro por debajo de ellos, trepo hasta su cima. Acelero siguiendo el hocico de un caballo que galopa. Me precipito a toda velocidad en el seno de la muchedumbre (Vertov, citado por Stam 2001: 61).

Si en *El hombre de la cámara* (1929) expone la forma en que el ojo humano aprecia los más profundos e inimaginables rincones de la realidad a través del cine, muchos filmes contemporáneos revelan que nuestro ojo se ha vuelto incompleto ante el *cine-ojo*: se siente en la real capacidad de ver si lo acompaña el lente de la cámara. Numerosas películas en la actualidad están protagonizadas por personajes que sienten que ver el mundo solo es posible a través de su inseparable cámara, que la llevan en cualquiera de sus aventuras.

Ese “ojo ciego” que menciona Comolli hoy es más ciego que nunca. Por ello, necesita de una prótesis: la *cámara-prótesis*. El ser humano actual constantemente aprecia lo que lo rodea por medio de cámaras de video o foto, que están presentes en cualquiera de sus celulares o tabletas. Se ve en la necesidad de registrar digitalmente casi cualquier instante de su vida. Desde el más intrascendente hasta el más importante. En tanto Gilles Lipovetsky y Jean Serroy hablan de la llamada hipermodernidad, de un tiempo actual caracterizado por un régimen de pantallas (“pantallasfera”, “estado-pantalla”, “todopantalla” son algunos de los modos con que ambos autores califican el mundo actual [2007: 21-22]), hacen también referencia a un ser humano que percibe a la cámara como una extensión de su cuerpo, hasta tal punto de sentirse como un director y actor “de su propia película”:

Filmar, enfocar, visionar, registrar los movimientos de la vida y de mi vida: todos estamos a un paso de ser directores y actores de cine, casi a un nivel profesional. Lo banal, lo anecdótico, las grandes catástrofes, los conciertos, los actos de violencia son hoy filmados por los actores de su propia vida. Cuanto menos visita el público las salas oscuras, más deseos hay de filmar, más cinenarcisismo, pero también más expectativas de visualidad y de hipervisualidad, del mundo y de nosotros mismos. Ya no queremos ver sólo “grandes” películas, queremos ver también la película de los momentos de nuestra vida y de los que estamos viviendo. No retroceso del cine, sino expansión del espíritu del cine hasta alcanzar una *cinevisión* globalizada (Lipovetsky y Serroy 2007: 25).

Todo es filmado de una manera u otra por el ser humano en tiempos hipermodernos. La ausencia del lente de video lo deja ante una nueva forma de ceguera, aquella que se resuelve con la *cámara-prótesis*. Con respecto a las prótesis, Paul Virilio llegó a afirmar que estas ya no solo son simples prolongaciones de los órganos humanos, sino también entidades características del periodo tecnocientífico, que hacen que el ser humano, sin ellas, se sienta inútil.

Según él, las prótesis se imponen y le quitan al hombre su posición de “centro de energía”:

Con la pérdida de la propiocepción energética del cuerpo, se desarrolla, en suma, un nuevo episodio de la historia de las prótesis, una historia que quita sustento (es el caso decirlo) a las teorías de un Leroi-Gourhan, según las cuales las herramientas, los instrumentos más diversos serían una prolongación de los órganos del hombre: el martillo perfecciona el puño, la tenaza perfecciona la mano, etcétera [...]. Prolongación “biomecánica”, por una parte; después ablación “energética” por otra: el individuo del periodo tecnocientífico pierde efectivamente la facultad de *sentirse* centro de energía, para volverse inútil y, pronto, completamente superfluo, frente a la *automación* de sus funciones productivas o selectivas (Virilio 1997: 147).

Por ello, Virilio se llegó a preguntar, ante los avances tecnológicos, si perderemos nuestra condición de “testigos oculares” de la realidad que percibimos a nuestro alrededor a favor de sustitutos técnicos:

[...] évamos a perder definitivamente nuestra condición de *testigo ocular* de la realidad sensible a favor de sustitutos técnicos, de prótesis de todo género, que harán de nosotros impedidos, incapacitados de la mirada...[que nos dejarán en una] especie de ceguera paradójica debida a la sobreexposición de lo visible [...] (Virilio 1997: 121).

Décadas después de *El hombre de la cámara*, existen cintas precursoras de esa visión de la cámara como prolongación constante del cuerpo. *Tres rostros para el miedo* (1960) de Michael Powell presenta un hombre que desea ver lo que le rodea a través de su máquina de filmar. Solo puede acercarse y alejarse de la vida cinematográficamente: se acerca hasta el punto de asesinar a mujeres registrándolas y a la vez incrustándoles el trípode de su cámara en el cuello, y se aleja introduciendo suicidamente el mismo objeto en su cuerpo, mientras mira en la cámara el reflejo de su agonía. La cámara le sirve fálicamente para penetrar el cuerpo femenino

Cloverfield. ◀



y también para alcanzar la muerte. El aparato cinematográfico es erótico y tánático a la vez.

Mientras que en aquella cinta la máquina pertenece a un psicópata (algo similar ocurre décadas después en *El video de Benny* [1992] de Michael Haneke, con un menor de edad que registra audiovisualmente cómo asesina a una amiga suya), en *Amator* (1979) de Krzysztof Kieślowski, un hombre compra una cámara y registra el nacimiento de su hijo, así como otras actividades en la localidad en la que vive. Su compañero tecnológico da lugar a que sea visto como un sujeto singular por su amor al acto de filmar, y también le trae algunos inconvenientes domésticos. *El proyecto de la bruja de Blair* (1999) muestra a personajes siempre unidos a la cámara, en la búsqueda de una supuesta bruja en un bosque. El empleo de ella se presenta con ambiciones documentales, pero también como un medio de expresar emociones, como en aquel encuadre en el que vemos los ojos de una chica que hace un “testamento audiovisual” ante la posible muerte de la que puede ser objeto.

Hombres máquina

Todas aquellas películas de una u otra manera prefiguraron el cine de la *cámara-prótesis*, que cruza casi cualquier género. Una de las películas que popularizó este modo de representación en el cine de inicios del nuevo siglo es *Cloverfield* (2008) de Matt Reeves, un falso documental basado en el *found footage* (metraje encontrado) de un video grabado por un sujeto que, mientras registraba cada instante de una fiesta, termina aferrándose al registro audiovisual del ataque de un animal gigantesco, al estilo *Godzilla*, en Nueva York. El personaje en cuestión en ningún momento se separa de la cámara, incluso hacia el final de la película, en la que se encuentra entre la vida y la muerte por la cercanía de aquella monstruosa criatura. Prefiere la posibilidad de morir y estar cerca a su cámara que la posibilidad de sobrevivir dejándola en el camino. Él solo le encuentra sentido a la vida si ve y graba con su *handy-cam*. Es mejor morir que dejar de ver, cuando justamente la cámara, siguiendo

las palabras de Virilio, es un nuevo “centro de energía” en su contacto con el ser humano.

Curiosamente, algo similar ocurre en el documental *5 broken cameras* (2011), que agrupa las grabaciones audiovisuales realizadas, durante varios años, por Emad Burnat (quien codirigió la película con Guy Davidi), un palestino que registró no solo sus vivencias familiares o comunales, sino también la toma ilegal de territorios por parte de colonos de Israel, la construcción de un muro de separación y la despiadada represión del ejército invasor. En una secuencia, la esposa de Emad se queja de los problemas que le genera a su familia el hecho de que él grabe absolutamente todo lo que ocurre, dado que ese acto es sancionado por las fuerzas israelíes. Sin embargo, su marido afirma que si tiene “5 cámaras rotas” es porque le salvaron la vida de agresiones armadas. Para Burnat, poseer una *cámara-prótesis* no solo consiste en “no dejar de ver”, sino también en “no dejar de vivir”. Sus aparatos tecnológicos son un escudo ante la muerte.

En otra vertiente, más próxima a *Cloverfield*, un falso documental como *Proyecto X* (2012) de Nima Nourizadeh también se construye con la mirada de un sujeto unido a su cámara de manera incesante, quien termina registrando una fiesta adolescente que alcanza, épica y cómicamente, niveles caóticos. Este curioso personaje, al igual que el camarógrafo casero de *Cloverfield*, es casi anónimo, y encuentra su razón de ser en el puro registro visual. Ambos “hombres de la cámara” son seres que se sienten íntegros, completos, totales, en su relación con el mundo solo a través de la tecnología de video.

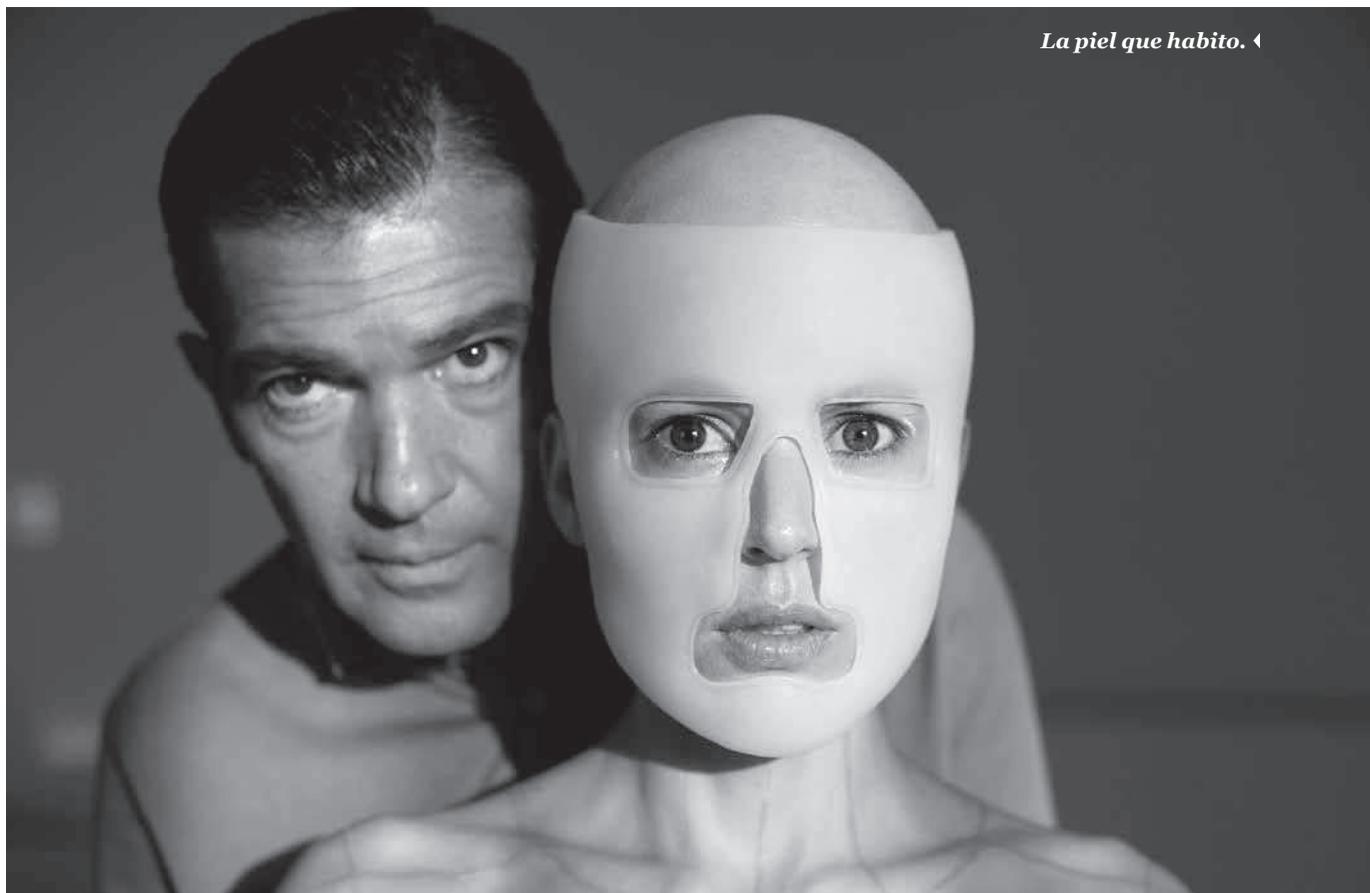
No obstante, a diferencia de lo que ocurre con los protagonistas de *Tres rostros para el miedo* y *Amator*, los camarógrafos de *Cloverfield* y *Proyecto X* no son vistos por quienes los rodean como seres excéntricos. Son absolutamente aceptados por los demás. Su voyeurismo no es señalado como un acto enfermizo, porque quienes son mirados por ellos esperan siempre ser mirados por la cámara-protesis.

El reino de la cámara-protesis es justamente aquel en el que el voyeurismo y el exhibicionismo son parte de la cotidianidad, que es la misma mecánica de otros ámbitos extracinematógráficos de la actualidad, como el de las redes sociales: ver y ser visto a través de videos y fotos. Así, volvemos, como en la ya referida cinta de Powell, al erotismo de la cámara, dado que los personajes que miran con ella en *Cloverfield* y *Proyecto X* lo hacen inicialmente con afán sexual: registrar a jóvenes besándose y tocándose, con la diferencia de que estos no oponen resistencia al lente videográfico. No son mirones execrables como el Norman Bates de *Psicosis* (1960) de Hitchcock. En *Clip* (2012), película serbia de Maja Milos, la protagonista, llamada Jasna (Isidora Simijonovic), es una adolescente que recorre y graba imágenes de su cuerpo con su iPod y así lo expone en su cuenta de Facebook. Cada vez que su novio se aproxima eróticamente, Jasna solicita que cada momento en que es penetrada sea registrado con su cámara. Su cuerpo es invadido fálica y videográficamente a la vez. Dicha cámara es una prolongación del miembro viril; por ello,

este personaje femenino se vincula a su dispositivo móvil, al igual que los “mirones” de algunas películas antes mencionadas, como si estuviera unida a una carnalidad técnica: una *tecnocarne* (Cabrejo 2008: 143).

La cámara-protesis es la última visión que tiene el cine de su propio fundamento: el placer de mirar, o, como decía Freud, la “escopofilia”. Christian Metz asociaba las múltiples posibilidades visuales del séptimo arte con la inmovilidad del espectador: “El dispositivo cinematográfico combina, para Metz, la hiperpercepción visual con la mínima movilidad física; necesita de un espectador secreto e inmóvil que lo absorbe todo a través de sus ojos” (Stam 2001: 200).

Pero quien ahora carga la cámara-protesis también es un espectador, solo que alejado de cualquier situación inmóvil: camina, corre o salta con ella. Miramos con placer lo que él mira, en su constante dinamismo. En el *remake* de la cinta de explotación *I spit on your grave* (1978) de Meir Zarchi, llamada en el mercado latinoamericano *Dulce venganza*,



La piel que habito. ◀

y dirigida por Steven Monroe en el 2010, se manifiesta aquello que Lipovetsky y Serroy denominan como *imagen-distancia*:

La distancia es aquí el replanteamiento del sentido del relato, la reinterpretación a la luz del presente, tan fuerte que el original ya no puede verse con la mirada inocente de antes.

Punto último de esta reinterpretación, el *remake* puede concebirse desde la perspectiva radical de una creación cuya originalidad depende precisamente de que a primera vista parezca un clon del modelo (Lipovetsky y Serroy 2007: 128).

La *imagen-distancia* caracteriza a *Dulce venganza* precisamente porque reformula con la sensibilidad del presente el material que encuentra en aquella cinta de fines de los setenta, en la que un grupo de hombres ultrajan a una mujer, quien finalmente cobra venganza con suma crueldad. Ese replanteamiento se vincula con la inclusión de una *cámara-prótesis*: aparecen también varios personajes que violan salvajemente a una chica, con la diferencia de que uno de ellos la ataca con su *handy-cam*, que graba cada momento de la vejación. Una acción muy similar ocurre en *Apariciones extrañas* (2009) de Sean McConville, una de las últimas cintas protagonizadas por la fallecida Brittany Murphy. Se va descubriendo en esta película a un criminal caracterizado por grabar cada uno de sus crímenes, razón por la cual estamos ante un personaje al que no le importa dejar rastros de sus asesinatos, porque de lo que se trata es que cada acto se convierta en presencia de video.

Algo semejante ocurre con el personaje fisgón de *Dulce venganza*, solo que en él se marca aún más la connotación de la *cámara-prótesis* como un falo destinado a agredir a su víctima femenina. Eso explica que ella, una vez que logra capturarlo y atarlo para vengarse, lo castre visualmente: deja sus ojos tan abiertos como el Alex de *La naranja mecánica* (1971), y así permite que sean picoteados por unos cuervos. Los globos oculares son vistos con la *cámara-prótesis* como la extensión del miembro viril, como sucedía en *Tres rostros para el miedo*, pero también en las películas *hardcore* de John Stagliano, quien

utilizando los recursos del falso documental, encarnaba sobre todo a lo largo de los años noventa a “Buttman”, un sujeto que se lanzaba a las calles con una cámara videográfica a conocer mujeres, para posteriormente, en compañía de algún otro hombre, llevarlas a una habitación para grabar en planos secuencia sus relaciones sexuales. Aquel personaje tenía sexo con las chicas no con su falo sino con su cámara.

La *cámara-prótesis* también aparece en películas de otra naturaleza. *127 horas* (2010) de Danny Boyle recrea una historia de la vida real. Vemos al personaje de James Franco con uno de sus brazos atascado con una roca al interior de una montaña, lo que supuestamente lo condena a una muerte solitaria y certera. A pesar de que él se las ingenia para poder sobrevivir a una situación límite como esa, siempre tiene prendida su cámara de video, convertida en un diario de su trágica situación. Su lucha por la vida está íntimamente ligada al registro audiovisual. Cintas de terror como *Rec* (2007) de Jaume Balagueró y Paco Plaza o *El último exorcismo* (2010) de Daniel Stamm muestran a camarógrafos que no se desprenden de su instrumento tecnológico hasta en situaciones extremas, en las que registran zombis de hambre visceral o espíritus diabólicos. No hay que dejar de ver incluso ante la cercanía de la muerte: esa es una práctica común en las cintas que representan la *cámara-prótesis*. Directores como Alain Cavalier o Naomi Kawase, en documentales como *Filmador* (2005) o *Tarachime* (2006), respectivamente, no se separan de ella y registran hasta sus vivencias más íntimas.

Tocar con los ojos

Algunos filmes parecen anteceder la sensibilidad de la pantalla táctil que existe en la actualidad, o, como lo diría el ya citado Virilio: “[...] la *perspectiva táctil* del supuesto “tocar a distancia”, que hoy viene a completar las perspectivas clásicas de la visión y la audición” (Virilio 1997: 139). En una escena de *Los carabineros* (1963) de Jean-Luc Godard, un personaje ve a una mujer reflejada en una pantalla de cine, y la acaricia, como si estuviera tocando una fémina de carne y hueso. Una de las secuencias de *El*

Quijote, largometraje inacabado de Orson Welles, representa al hidalgo caballero atacando una pantalla de cine, atravesándola con su espada y pensando así que hiere a algunos jinetes malhechores, proyectados en dicha superficie.

Esas secuencias de las películas de Godard y Welles conciben la pantalla como receptáculo táctil, como superficie sensible. Si avanzamos varias décadas hasta nuestros tiempos hipermodernos, notamos que las últimas películas de Pedro Almodóvar, *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011), implican su transición de un cine íntegramente posmoderno a un hipermoderno justamente por ese aspecto, por la visión que prevalece hoy de la pantalla sensible: la *pantalla-piel*.

En *Los abrazos rotos*, Harry Caine (Lluís Homar), un guionista ciego y director de una película inconclusa, logra “tocar” dicha cinta: coloca sus manos sobre la pantalla que proyecta alguna de sus imágenes. El protagonista del filme puede experimentar la película solo con el tacto. Lo mismo ocurre con el Robert Ledgard (Antonio Banderas) de *La piel que habito*: encierra a la manera de un *mad doctor* a su víctima en su casa, y la puede observar a través de pantallas de vigilancia. Mientras la mira, toca las superficies videográficas, como si estuviera acariciando a ese ser que es el nuevo reflejo quirúrgico de su hija fallecida. El cine de Almodóvar sigue manteniendo sus rasgos posmodernos por su reciclaje y multirreferencialidad cinéfilos, pero su entendimiento de la pantalla como fenómeno táctil nos hace esperar otras visiones del cine como piel erotizante, tanto de él como de otros realizadores. ◻

Bibliografía

- Cabrejo, José Carlos (2008). “Del mito de Orfeo a *Videodrome*: cosmovisiones de la mujer y del descenso a los infiernos”. *Tópicos del seminario* 20. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Comolli, Jean-Louis (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2007). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Virilio, Paul (1997). *La velocidad de la liberación*. Buenos Aires: Manantial.