

Sobre Bonitzer, Pascal. *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.

Elina Tranchini¹



Desencuadres. Cine y pintura, del filósofo, crítico y cineasta francés Pascal Bonitzer (Paris, 1946) fue publicado por vez primera en 1987, y junto a *El ojo interminable. Cine y pintura*, de Jacques Aumont, y al capítulo "Cine y pintura", en *Qué es el cine* de André Bazin, constituye una suerte de canon del pensamiento francés sobre las relaciones entre pintura y cine. Guionista favorito de Jacques Rivette, Raoul Ruiz y André Téchiné, realizador de *Encore* (1996), *Rien sur Robert* (1999), *Petites coupures* (2002), *Je pense à vous* (2006), y *Le grand alibi* (2008), los films de Bonitzer giran en torno a los conflictos existenciales y tensiones privadas del escritor y el intelectual. Redactor en *Cahiers du Cinéma* entre 1969 y 1989; autor de varios ensayos sobre cine como *Le regard et la voix*, *Eric Rohmer (Cahiers du Cinéma)*, y *Le champ aveugle*, el pensamiento de Bonitzer abona en autores clásicos de la filosofía de la percepción y de la teoría del cine como Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes, André Bazin, Edgard Morin y Gilles Deleuze.

En este libro Bonitzer propone una filosofía de la imagen que parte del análisis del plano como recurso de expresión y que identifica al cine en relación con la imagen fija y a la pintura en relación al movimiento. Siguiendo a Deleuze, para Bonitzer, "el plano representa la conciencia del cine". Y esto porque "la conciencia es movimiento", y "el plano es la imagen-movimiento" (p.29). En el prólogo, Bonitzer expone su tesis principal, la de que la relación entre el cine y la pintura es, sino evidente, por lo menos "lábil y secreta", una relación que antes de basarse en la "confrontación directa", la elude. Ambos

comparten ciertos problemas artísticos y utilizan para sus fines efectos similares aunque de diferente modo. Estos efectos similares refieren a una característica que Bonitzer sitúa como análoga al cine y a la pintura. Para Bonitzer, una pintura y un film constituyen cada uno una operación de despliegue semiótico y narrativo, un entramado de signos en que el artista pone en juego el devenir del sentido, y en el que la pantalla (o lienzo) juega en el plano como “superficie de registro”, y el tiempo y el espacio son mundos trucados, zonas de sentido que constituyen “un tejido de apariencias engañosas”. “Reproducir el espacio tal como lo capta nuestra visión, implica inscribir en él una subjetividad virtual, para la cual, el espacio, la realidad, constituirá virtualmente una trampa” (p.13).

Bonitzer describe a la representación como poseedora de una “duplicidad intrínseca”, operando en dos sentidos contradictorios: en el sentido de la cosa, y en el sentido de su ausencia, “a través del espejismo, del artificio que ella constituye” (p.71). Retoma recursos ópticos como el *trompe l’oeil*, la anamorfosis, el *décadage*, y los convierte en instrumentos metodológicos para reflexionar en torno a cuestiones atinentes a la representación tanto pictórica como cinematográfica. La distorsión que instala el *trompe l’oeil*, tanto en el cine como en la pintura, tiene que ver con el carácter figurativo de la imagen cinematográfica y pictórica, verdaderas máquinas de producción de ilusiones, con su capacidad para recrear verosimilitud mediante la impresión de realidad, o para trastornar esa verosimilitud representando en dos tiempos la ilusión de un espectáculo real y la ilusión de la realidad. Al mismo tiempo, el *trompe l’oeil* cinematográfico necesita de la cámara como “ojo móvil”, con una movilidad que es “factor de verdad y desmentida” (p.34). En el *trompe l’oeil* la representación “se desdobra o desgarrar”, y entonces, se pone en escena a si misma como “realidad trucada” (p.72).

Lo mismo sucede en la anamorfosis. Por definición tanto la pintura como el cine enfatizan el plano como espacio, en términos bazinianos, orientado hacia adentro, contemplativo, limitado por márgenes que constituyen el marco que remite siempre al fuera de campo. Con el Renacimiento se creyó disponer de una medida “objetiva, eterna, de lo cercano y lo lejano: la de la visión” (p.48), y el cine nació preservando los cánones compositivos de la pintura renacentista, el uso de la perspectiva y la anamorfosis cuyo efecto de deformación de la imagen, que remite a una falsa medida, a la distorsión del

plano cartesiano, lleva al espectador a concentrarse en un punto de fuga, en un determinado punto de vista que el artista se propone privilegiar y que por eso enfatiza y resignifica a través de la desfiguración y la oblicuidad. Con la pintura renacentista “el cuadro no podrá ser confundido con una superficie, pues el ojo se adentra en la profundidad imaginaria, hacia la escena del fondo” (p.50).

Bonitzer está fascinado ante las posibilidades del cine para mostrar una realidad recortada y sugerente, para situar el *punctum* barthesiano por afuera del marco, para señalar el vacío, “la terra incognita”, “la parte oculta de la representación”, para recrear esa tensión siempre centrífuga entre lo que está en la imagen y lo que queda fuera de ella. El desencuadre es pensado como una representación excéntrica, como el “*fading* de la representación”, como un punto de vista investido de extrañeza, que trastorna y descentra la mirada del espectador. En el *décadage*, el *punctum* surge desde afuera del marco. Como en Barthes es a menudo innumerable, pero a diferencia del *punctum* barthesiano es siempre invisible. En la historia de las formas de la representación el *décadage* y el fuera de campo subvierten las formas de la representación clásica y su apuesta anamórfica por la oblicuidad.

El valor de este trabajo reside en que actualiza no solamente la reflexión de la teoría cinematográfica sobre la relación de analogía o confrontación entre cine y pintura, sino también en torno a las polémicas que suscitan las críticas al modelo de la representación. Es por eso que su publicación en castellano constituye un interesante aporte filosófico y teórico y una refrescante inspiración para los estudiosos de la imagen tanto pictórica como fílmica.

¹ Socióloga (UNLP), MS Ciencias Sociales y Sociología (FLACSO). MS Análisis Cultural y Sociología de la Cultura (IDAES UNSAM), Dra. en Historia (UNLP), es profesora en la Universidad Nacional de La Plata donde dicta Sociología del Cine y Semiología e Investigación de las Producciones Culturales. Ha publicado trabajos sobre cine e historia en journals y otras publicaciones colectivas. Entre otros, “*El imaginario literario argentino sobre el mítico Sur en el road movie patagónico*”. *Romance Quarterly*. Vol 57, n°4 (en prensa); “*Hollywood y Eisenstein filman multitudes: Representaciones cinematográficas de la conciencia social y la experiencia de clase*”, *Sociohistórica*.15/1; “*Imágenes rurales y nuevas identidades en el cine argentino*

reciente”: AAVV, Ensayos 2001. Corregidor. 2003; “*El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista*”: AAVV, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. Premios José Hernández 1998*. Buenos Aires. 1999. E-mail: emtranchini@cpsarg.com