

La máquina de hacer imágenes

[Encuadre](#), 59, 23.

Existe en una ignota región de la Matemática (en la Matemática todo lo que es, existe) un singular objeto que se denomina [la máquina de Turing](#). Lejos de lo que sus resonancias semánticas le endilgan, la máquina de Turing no tiene nada de mecánico -en el sentido en que el término convoca la idea de algo tangible y de maquinal: la máquina de Turing es la máquina posible, un artefacto cuya funcionalidad teórica consiste en simular cualquier otro artefacto. Como las computadoras concretas, que no son sino aparatos sin identidad cuya única capacidad estriba en su poder de actuar como si fueran cualquier otro artilugio (máquinas de escribir o sumadoras, mesas de dibujo o teléfonos, aviones de combate o segadoras), la máquina de Turing, es una máquina que no saber hacer nada, sino simular. Modelo inalcanzable de la computabilidad, la máquina de Turing es una computadora infinita que reside en el mundo de la teoría como cota última de lo calculable. Puede teóricamente hacer lo mismo que cualquier máquina. Y no puede hacer más nada que eso. Como el cine.

Que el cine, en tanto estructura de posibilidades de lo que Christian Metz denominará lo cinematográfico, pueda homologarse a una máquina, es una idea muy vieja: está en el pensamiento de Eisenstein y antes que él, -aplicada a la globalidad de cualquier obra de arte- en las ideas de los positivistas franceses. Más recientemente -y no por casualidad- el escrutinio psicoanalítico, al indagar en el cine, ha insistido en referirse a las características del aparato, intentando explicar algunos aspectos intrínsecos (y "maquinales") de lo cinematográfico. Y la teoría de la enunciación, de raigambre lingüística (y, por ende antropoide, como diría Metz), no ha podido dejar de toparse esta evidencia ineludible: el cine es un aparato -extensión funcional de la funcionalidad humana, como afirma McLuhan de cualquier maquinaria- pero, en definitiva, no más que aparato. Maquinaria al servicio del hombre. De allí provienen la totalidad de su estructura, sus limitaciones y todos sus atributos⁽¹⁾.

Este carácter maquinal, esta maquinalidad propia del cine (de la cual no hay que asustarse, un piano es una máquina y mucho más primitiva: el hombre -el ejecutante- siempre está más acá de la máquina y, por eso, siempre obligadamente presente en el instante mismo en que el uso del aparato cobra un sentido), ha venido siendo remarcada, ocupada, por decirlo así, por la acometida tecnológica: la realidad que convoca el cine, es cada vez más, la realidad del aparato, un mundo en el que la forma no es más que funcionamiento maquinal. De allí el lugar que ocupan los efectos especiales. De allí la manifestación de la realidad virtual (la del cine, siempre lo ha sido, digámoslo de paso). De allí la maquinalidad desbordada, transmutada, proteica del cine. Maquinalidad, por cierto, que es cada vez más la del mundo en que vivimos.

También la teoría, como ya dijimos, ha tenido que reconocer y manejar la evidencia de esta maquinalidad del cine: lo que el filme muestra no es la mirada de nadie - porque las máquinas no miran-, ni la voz de nadie: lo que ejecuta el aparato es una efectiva simulación. Nuevos y más sofisticadas maquinarias hacen cada vez más compleja la relación humana con sus ingeniosas creaciones y la teoría instala cada vez más cerca sus constructos simulados al lado de las simulaciones que ella estudia⁽²⁾. Le cinéma attire à lui toutes les machines, parce qu'il en est une lui même⁽³⁾, dice Metz: el cine se hace largavistas, aeroplano y locomotora. Por supuesto, se hace hombre que mira, o mejor dicho, máquina visual: se hace ojo, aparato óptico. En este sentido el cine es máquina de Turing, posibilidad universal de simulación. Y, lo que es mejor, inclusive simulación del hombre: pieza clave, ausente en cuanto a sí y omnipresente en todo esto.

Entender la máquina, entonces, es entender al hombre. Es comprender la sintaxis materializada con que ha poblado su entorno, a su imagen y semejanza. Entender la máquina de sueños es entender al hombre que sueña con sus máquinas, porque no tiene más remedio que proyectarse en el mudo carácter maquinal que lo rodea y creer que también ella habla y sueña como, solitariamente, lo hace él.

Frank Baiz Quevedo.

Notas.

⁽¹⁾ Los límites de su uso, son otra cosa. La invención y la creación están del lado del hombre; el funcionamiento, del lado del aparato. Cuando el hombre se supera a sí mismo en la invención, modifica o

crea un nuevo aparato. El hombre existe en esa plusvalía sobre el aparato, en ese exceso que uno identifica como creación, como sustancia del arte.

⁽²⁾ Un Narrador, por ejemplo, es en la teoría, un abstracto artefacto enunciativo que duplica otro constructor que también es aparato en el mundo de la práctica. Un Observador es un constructo para entender otro constructo. Como en el mundo de la virtualidad informática, el juego se juega entre delegaciones: aquí, en el pensamiento, entre aparatos teóricos, y allá (o aquí), entre máquinas que ejecutan sus simulaciones. El sujeto -espectador y demiurgo- solo vive el juego por interposición.

⁽³⁾ L' Enonciation impersonnelle ou le site du film. Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie. París, 1991.

Del voyeurismo] / [Encuadre](#) N° 41, 6.

El paraíso del mirón es la inmovilidad: mirar es no cerrar los ojos y, por ende, sentir por mampuesto. El mirar constituye un acto de delegación instantánea y en el momento que miro, dejo de residir en mi piel para transportarme imaginariamente a la piel de otro. Por eso Metz y tantos más han visto en el cine ese templo del acecho: porque en la oscuridad de la sala nadie perturba al *voyeur* de su dedicado abandono de sí mismo. Como aquel héroe de Bataille, el espectador de cine se hace perverso chupador de sentidos, insaciablemente devorado por su ojo.

El cine es esa criba inmensa en que se disuelve el sujeto mientras ejecuta la contemplación. Cuando miro, ya no soy, sino en relación a lo que miro, que se hace uno solo conmigo en mi cabeza. Y así como en el amor no es posible mirar y entregarse en un acto mismo, en el cine toda fantasía se encuentra sobredeterminada por la imagen de ese Otro que gobierna la mirada (En el filme **Muerte en Venecia**, Aschenbach sólo se entrega al amor de Tadziu cuando ya no mira). El amor del cinéfilo -lo dijo Barthes- es un amor perverso: inconmensurable y limitado, extático y doloroso. El mirar siempre es incompleto porque nos separa del objeto contemplado y nos niega, en principio, la fantasía de la fusión.

Cuando miro, siempre, estoy excluido: de esa distancia nace la eficacia misma del cine. El buen cine, siempre, abre ese espacio imposible que no puedo habitar nunca: cualquier rostro conocido, cualquier calle, al hacerse imagen se hace mirada pura y nace a la imposibilidad. El placer de la mirada es ese: no estar ahí, sino para constatar que no se está y desearse estando.

De allí quizás, que el cine erótico, sea la ilustración de lo que de erótico⁽¹⁾ tiene todo el cine: mirada siempre corta, siempre negada. El deseo⁽²⁾ surca de lo visible a lo imposible y esa tensión, entre lo mostrado y lo mostrable, alberga toda la dialéctica que mantiene cautivo al espectador.

El trabajo del mirón siempre es colmado fuera de sí mismo: es la labor del cineasta (del exhibicionista). De ahí el poder del montaje (y del vestido). Mostrar es esconder siempre un poco, y postergarse: hacerse imagen deseable. Y además, reservarse el poder. Entre la voluntad que regula y el ojo que aguarda, se establece una intangible sumisión.

De este simulacro sado-masoquista, renace siempre el *voyeur* -el cinéfilo- incompleto, es decir, vivo, siempre deseante. Espera el próximo rostro de la actriz, el próximo show del director: incompletitud que insufla bríos para seguir mirando, motor de ese rito inacabable que quiere colmarse siempre en la siguiente mirada y que, secretamente, sabe que mirar es apenas colocarse a un lado del camino, para que el otro, eternamente distante, disponga de su imagen, como de un tesoro inalcanzable.

Notas

(1) Inclusive, el cine pornográfico. Henry Paris, uno de sus cultores, lo sabe tanto, que ensambló algunos de sus mejores filmes, con retazos dejados a la imaginación, cortando las escenas más eróticas en pleno desarrollo.

(2) Entre los venezolanos, Rocco Mangieri, (*El Saber del texto*. Ed. Fundalara /Fundacultura /Conac. Barquisimeto, 1992.) se ha dedicado a las consideraciones semióticas de esta pulsión escópica que nos hace esclavos de la imagen.