



# **Las Imágenes de la Vida y la Vida de las Imágenes:**

tres notas sobre el cine y la  
educación de la mirada.

**Jorge Larrosa**

*Si otro mundo nos es dable  
debe ser éste  
desde unos ojos  
que la diafanidad ha subyugado.*  
Rafael Cadenas.

En la primera nota<sup>1</sup> se tratará de un gesto, en la segunda de una fábula y, en la tercera, de una imagen. El gesto podría definirse como un gesto nietzscheano, de ese Nietzsche que nos enseñó que no existe diferencia entre el mundo verdadero y el mundo aparente, que sólo hay apariencias, que no existe diferencia entre los hechos y las interpretaciones, que sólo los hechos se nos dan en tanto que interpretados, pero que nos enseñó también que no todas las apariencias ni todas las interpretaciones valen lo mismo, y que para medir el valor de lo que hay y de lo que nos pasa, de lo que nos parece que hay y de lo que nos parece que nos pasa, de lo que nos dicen y nos decimos que hay y de lo que nos dicen y nos decimos que nos pasa, el único criterio es la vida. La fábula pertenece a Peter Handke, a ese escritor y viajero, lector y observador, explorador de nuevas formas de caminar, de mirar y de escribir y, sobre todo, aventurero de la relación entre las formas de la atención al mundo, las formas del relato y las formas de vida. La imagen será de Abbas Kiarostami, uno de esos cineastas comprometidos en la renovación del realismo, pero de un realismo que sabe de su carácter de artificio (no en vano la retrospectiva que organizó, aquí en Buenos Aires, el Malba, se titulaba *Una poética de lo real*<sup>2</sup>), y uno de esos cineastas también que intenta una auténtica depuración de la mirada a la que podría convenirle el nombre de “infancia” (la exposición de Víctor Erice y Abbas Kiarostami que tuvo lugar en Barcelona el año pasado fue introducida con el motivo de “la doble infancia del cine”<sup>3</sup>).

*La imagen que percibimos por primera vez la construimos inmediatamente apelando a nuestras antiguas experiencias, según el grado de nuestra sinceridad y de nuestro espíritu de justicia. No hay más experiencias vividas que las morales, sin exceptuar la esfera de la percepción sensible.*

Friedrich Nietzsche.

Para comenzar, el gesto. Precisamente en estos mismos días está teniendo lugar en Barcelona un Festival de Arte Sonoro acompañado de una Instalación que con el título de “Sorderas” intenta problematizar los ambientes acústicos que, de formas apenas perceptibles, van minando nuestra capacidad de escuchar. El texto de la convocatoria del Festival dice lo siguiente:

Nos gusta escuchar los ruidos y trabajar con ellos, pero sabemos también que estos ruidos a menudo inoculan una suerte de sordera mental. Queremos escuchar con todo nuestro cuerpo y por ello, os invitamos a reflexionar y a realizar piezas sonoras que atiendan al exceso de verborrea, imágenes y sonidos que bajo la cobertura de la llamada información inundan nuestros oídos; a ese rumor

incesante y repetitivo que las consignas políticas pretenden grabar en nuestras mentes y nuestros comportamientos; a los extraños sonidos que generan las grandes concentraciones de poder; al modo en que continuamente se nos insta por doquier a considerarnos clientes, consumidores y no ciudadanos... a todo ese ruido que nos deja sin sonidos propios. Por ello, queremos preguntarnos qué es realmente lo que podemos escuchar; qué mecanismos operan esta gran sordera mental y social que nos aqueja y, sobretodo, interrogar nuestras/vuestras creaciones en tanto dispositivos de una escucha que se alza contra todas esas sorderas que habitan nuestro tiempo.

Si en lugar de un Festival de Arte Sonoro imaginamos un Festival de Arte Visual, podríamos sustituir “sorderas” por “cegueras” y la cosa podría sonar así:

[...]hay imágenes que inoculan una suerte de ceguera mental. Queremos atender a ese exceso de imágenes que inundan nuestros ojos; a esa proliferación de imágenes, incesante y repetitiva, que pretende actuar sobre nuestras mentes y sobre nuestros comportamientos; a las extrañas imágenes que genera el poder y que se dirigen a nosotros como clientes, como consumidores... y que nos dejan sin imágenes propias. Queremos preguntarnos qué es realmente lo que podemos mirar; qué mecanismos operan esta gran ceguera mental y social que nos aqueja y, sobre todo, interrogar nuestras/vuestras creaciones en tanto dispositivos de una mirada que se alza contra todas esas cegueras que habitan nuestro tiempo.

La estrategia, a la vez teórica y práctica, es muy simple: hay sonidos que nos hacen sordos, y hay que resistir a ellos, con otros sonidos, los que agudizan el oído, los que nos permiten escuchar, los que nos enseñan a escuchar... y hay imágenes que nos hacen ciegos, y hay que resistir a ellas, con otras imágenes, las que agudizan la vista, las que nos permiten mirar, las que nos enseñan a mirar. Personalmente, ni el sonido ni la imagen han sido mis objetos fundamentales de estudio. Yo he dedicado buena parte de mi trabajo al lenguaje, a la palabra, sobre todo a la palabra escrita, a la escritura y a la lectura. Pero el gesto es el mismo. Transcribiré apenas dos citas. La primera de Antonio Gamoneda: “¿Quién habla aún al corazón abrasado cuando la cobardía ha puesto nombre a todas las cosas?”<sup>4</sup>. La segunda de Francis Ponge: “... nuestro primer móvil fue sin duda el asco por lo que se nos obliga a pensar y a decir, por aquello en lo cual nuestra naturaleza de hombres nos obliga a tomar parte”. Y un poco más adelante, el imperativo: “una sola salida: hablar contra las palabras”<sup>5</sup>.

La apuesta es clara: lo que hay es un lenguaje dado y obligatorio, un lenguaje que se impone masivamente, un lenguaje en el que todo está nombrado, algo así como lo que todo el mundo dice, como lo que todo el mundo debe decir, algo así como el lenguaje de las convenciones, de los estereotipos y de las ideas comunes, ese lenguaje que nos da todo dicho, todo pensado, todo sabido, ese lenguaje que nos separa de lo real, que hace imposible la experiencia, que escamotea la vida a golpe de clichés y de lugares comunes, ese lenguaje que acalla o asimila

toda palabra disidente, ese lenguaje cobarde, podrido, impronunciable e inaudible, que da asco, frente al que sólo cabe un rechazo airado, un gesto de rebeldía marcado, en una primera instancia, por la negación: hay que negarse a hablar de ciertas maneras, a pensar de ciertas maneras, pero también hay que hablar a la contra, pensar a la contra, y también, por último, hablar de otro modo, leer de otro modo, escribir de otro modo, pensar de otro modo, buscar una zona de ruptura con ese discurso violento y totalizador, buscar una salida, un afuera, un exterior, y buscarlo, además, de la única manera posible: con palabras.

Sonidos contra sonidos, imágenes contra imágenes, palabras contra palabras. Si esto es así, educar el oído es trabajar a la contra de la sordera, pero no de esa sordera en la que nada se oye, esa sordera que es simple ausencia de sonidos, sino contra esa otra sordera inoculada imperceptiblemente por los ruidos y por los productos sonoros del poder, esa sordera que es física pero también y sobre todo mental, esa sordera que es una sordera del pensamiento, y eso sólo puede hacerse produciendo otros sonidos, atendiendo a otros sonidos, y a otra relación entre lo sonoro y el pensamiento. Si esto es así, educar la palabra, la lengua, el lenguaje, no es otra cosa que buscar brechas en esa lengua totalitaria y totalizante, en esa verborrea inacabable y omnipresente en la que nada se nos dice y en la que nada podemos decir, y eso solo puede hacerse con la palabra, con la lengua, con una cierta palabra, con una cierta lengua, explorando también la relación entre palabra y pensamiento. Si esto es así, educar la mirada es luchar contra la ceguera, pero no contra esa ceguera que es simple ausencia de imágenes, incapacidad o imposibilidad de ver, sino contra esa ceguera que nos imponen las imágenes masivas del poder, esa ceguera que es también y sobre todo mental, y eso solo puede hacerse produciendo otras imágenes, atendiendo a otras imágenes, produciendo otra relación entre las imágenes y el pensamiento.

Vivimos en un mundo de sonidos, pero no todos los sonidos valen lo mismo. Vivimos en un mundo de palabras, somos palabras, estamos hechos de palabras, hay una soldadura casi perfecta entre lo que somos y las palabras que decimos y que nos dicen, pero no todas las palabras valen lo mismo. Vivimos en un mundo de imágenes, las imágenes fabricadas configuran cada vez más nuestras relaciones con lo real y con nosotros mismos, pero no todas las imágenes valen lo mismo. La cuestión es, naturalmente, qué significa aquí “valor”, cuál es la diferencia de valor entre los sonidos de la sordera y los otros, los de la escucha, cuál es la diferencia entre las palabras que nadie dice y que no dicen nada y las otras, aquellas que nos permiten decir y decirnos, escuchar y escucharnos, cuál es la diferencia, por último, entre las imágenes de la ceguera y las otras, las que nos enseñan a mirar. Y, si no todo vale lo mismo, la cuestión también es en qué medida y hasta qué punto somos responsables de lo que oímos, de lo que leemos, de lo que vemos. Hasta qué punto y en qué medida lo que vemos no tiene que ver con lo que somos, con lo que pensamos, con lo que hacemos, con nuestra forma de vida. Hasta qué punto y en qué medida oír otras cosas y escuchar de otro modo, inventar nuevas formas de escuchar, leer otras cosas y

leer de otro modo, practicar nuevas formas de leer, mirar otras cosas y mirar de otro modo, construir otras formas de mirar, no supone esencialmente inventar, practicar o construir otras formas de vida, otras formas de relación con el mundo, con los otros y con nosotros mismos.

El aforismo de Nietzsche con el que he encabezado este epígrafe sugiere que la experiencia es una cuestión de moral y que eso incluye también la esfera de lo sensible<sup>6</sup>. Ustedes recordarán la célebre hipótesis crítica de Godard que dice que *“el travelling es una cuestión de moral”*. Y conocerán también el famoso texto de Jacques Rivette en el que analiza moralmente un plano de la película *Kapo*, de Gilles Pontecorvo, que muestra a un prisionero que acaba de suicidarse arrojándose a una alambrada electrificada<sup>7</sup>. O el modo como Serge Daney convierte la crítica moral de Rivette a la abyección del plano de Pontecorvo en una especie de *“dogma portátil”*<sup>8</sup>, punto de partida para innumerables variaciones y expansiones, con el que construirá su ética del cine, una ética, desde luego, con profundas implicaciones políticas. O la manera en la que un Wenders todavía comprometido critica gran parte de las imágenes de nuestro mundo diciendo que se confunden con la publicidad en el sentido de que todas ellas pretenden vendernos algo<sup>9</sup>. Aunque quizá fuera suficiente con la definición del realismo que hizo Rossellini en una entrevista: *“Para mí es sobre todo una postura moral desde la que se observa el mundo. Después se convierte en una postura estética, pero el punto de partida es moral”*<sup>10</sup>. La educación de la mirada, por tanto, esa que tendría que ver con luchar con imágenes videntes contra las imágenes ciegas, es, naturalmente, una cuestión de moral, o una cuestión de política o, si hacemos caso a Agamben cuando dice que *“el concepto guía y el centro unitario de la política que viene”*<sup>11</sup> no es otro que el de “forma de vida”, la educación de la mirada es también, indisociablemente, una cuestión que compromete al modo en que vivimos y al modo en que queremos vivir.

Tengo la sensación de que las imágenes con las que hay que luchar, las imágenes que nos hacen ciegos, son las imágenes falsas, mentirosas. Son esas imágenes, además, que producen una extraña sensación de irrealidad o, dicho de otro modo, imágenes que no nos conectan con el mundo, con lo real, sino que nos desconectan del mundo. También son las imágenes agresivas, violentas con aquello que muestran, es decir, que no pueden mostrar nada sin hacerle violencia, y violentas con nosotros, con los espectadores, como si se nos echaran encima, como si no nos dejaran respirar. Son también las imágenes que no nos dejan pensar, o que no nos hacen pensar, que no se dirigen a nosotros como seres pensantes, o pensativos. Y son las imágenes, por último, que no pueden integrarse en la vida, que no establecen ninguna relación con la vida, con la nuestra y la de los otros, que nos desconectan de nuestra vida, de nosotros mismos, y nos desconectan también de los otros, de la vida de los otros.

Sé que no es mucho, sé también que no es muy claro, pero lo que de momento puedo decirles es que, para mí, el valor de las imágenes está en su relación con la verdad (nada que tenga que ver, desde luego, con la equívoca distinción entre documental y ficción), en su relación con el mundo (nada que tenga que ver,

desde luego, con las “retóricas del realismo”), en su relación con la violencia (nada que tenga que ver, desde luego, con que muestren o no golpes y crímenes), en su relación con el pensamiento (nada que tenga que ver, desde luego, con el cine didáctico o de tesis), y en su relación con la vida.

Es desde estos puntos de vista, creo, que podríamos plantear la tarea de aprender a mirar, de educar la mirada, de tratar, tal vez, de emprender una especie de terapia de la mirada que nos permitiera curarla y curarnos a nosotros mismos de todas las cegueras (también mentales y morales) que la acechan por todas partes.

*Como si uno tuviera que recuperar de la información absoluta todos los ámbitos de la vida. Cada detalle parece ya “esclarecido” para la opinión, parece haberse convertido en una mancha blanca. Cada vez más ámbitos del universo se han convertido, por pura información, opinión, noticia, nuevamente en manchas blancas.*

**Peter Handke.**

Vamos ahora con la fábula. Hay un libro de Peter Handke que se titula *La pérdida de la imagen, o por la sierra de Gredos* en el que la protagonista, una viajera venida del norte, de un puerto fluvial de Alemania, encuentra un lugar llamado La Hondareda, una especie de hondonada, o de valle alto, en medio de la cordillera, en el macizo central de la Sierra de Gredos, una especie de claro hundido y rodeado por un círculo de coníferas, algo así como una hoya, o una depresión, o un circo, un sitio llamado también La Majada Honda, o la Bella Cerca, o La Hondonada, o El Claro de las Tinieblas, o El Bello Coto, en el que habita una extraña comunidad de refugiados, o de fugitivos, o de supervivientes, o de emigrantes, o de personas venidas de otro lugar (por eso La Hondareda es para todos ellos, no un país, o un Estado, o una patria, sino La Colonia, o El País Extranjero), una especie de pioneros, o de fundadores, o de aventureros, o de nuevos robinsones que persigue experimentar allí nuevas formas de vida, nuevas formas de relación con el mundo, con los otros, y con uno mismo, orientadas por lo que podríamos llamar un anhelo de realidad.

Para ello, los colonos de Hondareda han comenzado a construir una especie de mundo loco, o de mundo nuevo, o de mundo al revés en el que experimentan nuevas formas de vivir el tiempo y el espacio, nuevas formas de trabajar y de intercambiar, nuevas formas de nombrar y de relatar, nuevas formas de aislarse y de juntarse, nuevas formas también de usar los sentidos y, en especial, al menos para lo que aquí nos interesa, nuevas formas de ejercitar la mirada<sup>12</sup>.

Los habitantes de Hondareda, por ejemplo, han abolido las medidas del tiempo en días, horas o minutos, han abolido el cronómetro como instrumento privilegiado para sentir y para dar cuenta del tiempo que pasa, y han comenzado a usar expresiones como “una ráfaga de viento más tarde”, “tres o cuatro círculos de águila después”, “algunas lunas antes” o “a la caída de rocío siguiente”. Tienen una preferencia especial por la expresión “durante” y gustan

de decir cosas como “*durante las zarzamoras*” o “*durante el libro*” o “*durante mi hermano*” o “*durante un grano de arroz*” o “*durante tus labios*” o “*durante el viento de la noche*”. Cuando experimentan la duración, esa forma de tiempo que no se superpone a la vida sino que se corresponde de modo estricto con ella, como si el tiempo se confundiera con la existencia misma, con la vida misma en tanto que duración, en tanto que vida temporal o tiempo vivido, los hondureños usan expresiones gloriosas en las que el tiempo se hace cosa y, por lo tanto, se sustantiviza, forma parte de los sustantivos, expresiones como “*el-tiempo-de-la-arena-en-las-vías-del-tranvía*”, “*el-tiempo-del-cielo-sobre-las-copas-de-los-árboles*”, “*el-tiempo-del-andar-por-la-estepa*” o “*el-tiempo-de-empujar-el-cochecito-del-niño*”. En lugar de dinero, usan cosas como trozos de mica, bolas de excremento de gamo, nueces y castañas secas. Sus unidades para medir cantidades son “*dos puñados*” o “*tres palmos*” o “*cuatro bolsillos llenos*” o “*varias veces lo que puedo llevar en la espalda*”. Se comunican por carta y sólo en casos urgentes por teléfono o de viva voz. Se asombran por cosas que a los demás les parecen nada o, mejor aún, nada de nada. Cultivan con esmero el arte de las distancias y protegen estrictamente su soledad y la de los otros hasta el punto de que a los de fuera les parecen hoscos e inabordables. No les entusiasman los logros, sino los desengaños, que siempre les llenan de una extraña alegría. Sus calles y callejuelas obligan a dar rodeos completamente innecesarios. Caminan frecuentemente hacia atrás, o en cuclillas. No aceptan que se les pregunte, las preguntas les producen una intensa incomodidad y nunca responden a ellas, pero se comunican gustosamente cuando alguien los conduce o los lleva amistosamente al habla. Es común ver a un hondareño que habla solo o consigo mismo. Intentan que su hacer no tenga nunca la forma del trabajo, así como que su dejar de hacer no tenga la forma del descanso o del ocio, al menos de ese descanso y de ese ocio que sólo pueden pensarse en relación al trabajo. Rechazan cualquier oficio especializado. Nunca hacen planes ni preparativos. Antes de leer, exponen los libros a la intemperie, a la lluvia, al viento, al rocío, al granizo y a la nieve. Dibujan en el aire los perfiles de las cosas, recorren los contornos con las yemas de los dedos, y han inventado un culto y una ciencia completamente gratuitos, el culto y la ciencia del rocío. Escriben voluminosos tratados tan hermosos e inútiles como:

De la forma que toman las gotas de rocío sobre la hierba en comparación con la que toman sobre piedras, sobre arena, sobre cascotes y sobre vidrio”, o “De las múltiples formaciones de rocío sobre superficies lisas de granito como consecuencia de la mayor irradiación de calor solar en las noches de alta montaña”, o “Distintos fenómenos de rocío en las hojas de los robles, en las pinochas de los alerces, en las plumas de las aves –en especial las grajillas, los urogallos y los halcones comunes-, además de en las cerdas del jabalí, en los cabellos de los seres humanos y en las pieles de los animales, con especial atención a los llamados remolinos o espirales de rocío sobre las vacas, las cabras y los perros pastores”, o “el enigma del rocío negro: intento de explicación.

Inventan liturgias al rocío en las que pronuncias letanías que dicen cosas como

¡Oh rocío de la luna nueva! ¡Oh rocío del equinoccio! ¡Oh rocío sobre la manzana de la montaña! ¡Oh rocío sobre mis zapatos! ¡Oh rocío sobre la lápida de la tumba de mi madre! ¡Oh rocío bebido de los labios de mi amada! ¡Oh rocío sobre el celofán de la cajetilla de tabaco arrugada![....]

Es como si los hondareños hubieran perdido el tiempo, o el sentido del tiempo, y trataran de recuperarlo. Para ellos, la manera crónica o cronológica, o mecánica, o aritmética o, simplemente, práctica de medir y de vivir el tiempo, no sólo lo deshonra, o lo profana, o lo corrompe o le quita realidad, sino que produce una relación con el tiempo en la que las personas quedan como esclavizadas a él en lugar de dejar que el tiempo actúe en la vida y, como ellos dicen, le dé vida a la vida. Y para eso tratan de inventar un sistema temporal o, si se quiere, una forma-de-tiempo, una gramática-de-tiempo, una forma de hablar y de pensar y de sentir y de vivir el tiempo, una relación con el tiempo, una experiencia temporal en suma, que ya no tendrá que ver con el cómputo o la contabilidad de la vida y en la que, por tanto, el tiempo no será ya un enemigo de la vida, sino que será una experiencia temporal en la que el tiempo volverá a amistarse con la vida, acompañándola, escoltándola e iluminándola, y dándose a ella, una experiencia que evite darle la vida al tiempo y trate de darle tiempo a la vida. Lo que está en juego, obviamente, es la relación entre el tiempo y la vida:

¿No se ha estado insultando a sí mismo y no ha estado lamentándose de sí mismo cada uno de los de la depresión de Hondareda, arañándose la cara y mordiéndose las manos, cada vez que, al pensar en su vida, la presente, la pasada y la futura, las normas establecidas del tiempo del reloj y del calendario le han arrebatado lo vivido, lo de ahora y lo que tiene que vivir, llevándolo a un mero cómputo del antes, del ahora y del después? Incluso lo más sustancioso de las imágenes de la vida lo aguaron con un pensamiento que contiene un pronombre numeral; el tesoro del ¡ahora! cubierto con una capa de óxido; con el metrónomo le han quitado también el cuerpo y el alma al anhelo de que llegue el día o de que llegue la noche.

De un modo parecido, es como si los colonos de Hondareda hubieran perdido también el espacio, o el sentido del espacio, y trataran de recuperarlo, elaborando de otro modo la relación del espacio con el cuerpo, con la vida, como si hubieran perdido el tacto, o el gusto, o el olfato, o el oído, o la vista, y trataran de recuperarlos, ejercitando de otro modo los sentidos, como si hubieran perdido la soledad, o el sentido de la soledad, y la convivencia, o el sentido de la convivencia, y trataran de recuperarlos, como si hubieran perdido el habla, o el relato, o el sentido del habla y del relato, y trataran de recuperarlos, como si hubieran perdido lo importante, o el sentido de lo importante, y trataran de recuperarlo, como si hubieran perdido el mundo, o el sentido del mundo, y la vida, o el sentido de la vida, y trataran de recuperarlos, como si se hubieran perdido a sí



mismos, o al sentido de sí mismos, y trataran de recuperarse. Al hilo de la cita de Handke con la que he encabezado esta sección, es como si todo, en tanto que esclarecido, se les hubiera convertido en una mancha blanca y tuvieran que recuperarlo para la vida, para poder sentirse vivos<sup>13</sup>.

Por eso son supervivientes, porque todos ellos han sufrido una enfermedad mortal, la enfermedad de la pérdida del sentido, por eso arrastran consigo una especie de muerte. Por eso son torpes, o parecen torpes, al menos a los que nunca han sufrido una enfermedad como esa, a los que están instalados perfectamente en ese tiempo y en ese mundo y en esa vida que a ellos se les ha corrompido irremediablemente. A esos, a los que nunca han estado enfermos de sentido, los colonos de Hondareda les parecen feos, o toscos, o huraños, o infantiles, o enfermos, o primitivos, o idiotas. Simplemente porque están recuperándose a sí mismos poco a poco, y con un gran esfuerzo, en una manera otra de sentir, de hablar, de trabajar, y de convivir.

Algunos hondareños le cuentan a la viajera el porqué de su emigración a Hondareda. Uno de ellos le dice que fue por aburrimiento, pero no por aburrimiento de esto o de aquello, tampoco por ese aburrimiento que tiene que ver con la falta de diversión o de entretenimiento, ni siquiera por ese aburrimiento que tiene que ver con que el tiempo se hace largo, sino una especie de enfermedad sin nombre en la que algo se iba colando, como una niebla, entre él y lo que ocurría, entre él y las personas, las cosas y los lugares. Otro, que antes de trasladarse a Hondareda era buscador, buscador de tesoros o de cualquier otra cosa, le dice que vino a Hondareda porque aquí, donde no hay nada que buscar, podía liberarse de esa mirada de buscador, una mirada encogida y que le encogía a él mismo, y simplemente empezar a mirar libremente. Otro, que había viajado mucho, le dice que ha venido a Hondareda porque esta es una región en la que lo que se muestra, lo hace de un modo verdadero. Otro le dice que Hondareda es el único lugar en el que puede tener sueños amplios y abiertos al mundo, sueños en los que no es protagonista sino mero espectador, sueños que siguen actuando en la vigilia dándole una maravillosa sensación de estar despierto y de actuar despierto. Otro, un antiguo juez, le dice que tuvo la sensación de que el tiempo de los jueces se había acabado y que ahora la condición de juez, del que pronuncia sentencias y condena, no sólo estaba dominada por el miedo y orientada a aniquilar la existencia de los otros, sino que cada hombre se erigía en juez, se entrometía en todos y en todo, en un despotismo ilimitado y arbitrario, como si fuese el soberano del mundo. Otro, que había sido rey o emperador y que estaba enfermo de muerte, le dice que ha emigrado a Hondareda porque su reinar le había escindido de sí mismo, porque quiere atenderse a sí mismo y ser rey-de-sí-mismo, porque sólo aquí puede morir como él desea o imagina o quiere su muerte. Otro le dice que ha ido a Hondareda por la luz. Otro que porque ahí, en Hondareda, no entiende una palabra. Otro porque su país, que había sido angosto y carente de significado, se ha hecho demasiado importante. Otro, al que la viajera había conocido como “*el loco de las afueras de la ciudad*”, porque su condición de loco se acomodaba perfectamente al modo de vida de los

hondareños e, incluso, allí, podía florecer. Otro, que había sido soldado en varias guerras y que tenía el matar “*en los brazos y en las puntas de los dedos*”, porque un día había visto la muerte de otro modo y, como él mismo dice, repentinamente, había abierto los ojos, había abierto del todo los ojos, se le habían abierto completamente los ojos, y así, por la visión, se había liberado del pensamiento de matar seres humanos.

Como ven, muchos de los hondareños están ahí porque no soportan cierto tipo de miradas, las miradas, podríamos decir, que se han hecho corrientes en el mundo de hoy. Está el que no soporta la mirada del aburrimiento, esa que separa de las cosas, de las personas y de los acontecimientos. Está el que no soporta la mirada del buscador, el que no soporta la mirada del protagonista, el que no soporta la mirada del juez, el que no soporta la mirada del soberano, el que no soporta la mirada del que comprende, el que no soporta la mirada del que se sabe importante, el que no soporta la mirada del asesino. Todos ellos, de distintas maneras, quieren liberar la mirada, curar la mirada, aprender a mirar de nuevo.

Tal vez por eso, lo más interesante y lo que, en definitiva, quería contarles, es lo que les ocurre a los hondareños en la relación entre la imagen y la mirada. Todos ellos son resistentes a la imagen, como si hubieran renegado de las imágenes, de un cierto tipo de imágenes. Saben que “*las imágenes son necesarias para la vida*”, para el sentimiento de la vida, para poder sentir y palpar y saborear la vida, para que la vida se haga sensible. Saben que “*sin ellas no se puede transmitir el mundo*”. Pero, al mismo tiempo, saben también que

[...] en los últimos siglos se ha hecho una explotación de las imágenes como todavía no se había hecho nunca. Y de ese modo el mundo de las imágenes se ha agotado –convertido todo él sin excepción en algo ciego, sordo y sin sabor-, y no hay ya ninguna ciencia que pueda reactivarlo. Y por ello ahora, en este tiempo, lo único que importa es la mirada, dentro de la cual, por lo demás, está comprendida toda la ciencia y desde la cual ésta tiene que desarrollarse paso a paso.

Renegar de las imágenes porque ahora, cuando todas las imágenes se han agotado, lo único que importa es la mirada. No está mal. Los colonos de Hondareda repiten una y otra vez ese motivo. Cada hondareño sostiene que

[...] para este tiempo intermedio no está vigente ya ninguna imagen, ni una sola, y esto de un modo general y no sólo para ellos. Lo que para él, en cambio, ahora, en este tiempo intermedio, se plantea, es mirar. Que lo que él perdió viviendo allí, en el lugar desde donde ha emigrado hasta aquí, no son las imágenes, que son siempre del mismo tipo, las naturales o las hechas por el hombre, las soñadas o las vividas, las exteriores o las interiores. Que lo que él perdió, o por lo menos lo que para él está amenazado, es la posibilidad de mirar. Que la falta que para él es más dolorosa en el mundo y en este mundo, es la mirada. Y que recuperar la mirada es lo que le empuja aquí (...), en la Bella Cerca o en la Majada Honda, y esto no por mor de esta o de aquella imagen, no, sólo por mor de la mirada, de la mirada que ilumina la disensión, que fundamenta la existencia, que termina el mundo, que dignifica, que renueva, que vincula.

Ya he dicho que, debido a la torpeza que se deriva de sus pérdidas, los hondareños son vistos como enfermos, como primitivos, como idiotas, como niños y, a veces, como enemigos, como si fueran una banda de conspiradores. Por eso, para poner coto a la amenaza que supone su particular forma de vida, se ha enviado a Hondareda a una serie de observadores cuya tarea es vigilarlos, estudiarlos y, si es posible, curarlos. Los observadores creen que los colonos han sido atacados por una epidemia que les ha hecho perder las imágenes y por eso creen que su tarea debe ser suministrar imágenes:

[...]llevamos un año o más esforzándonos por devolver a estos tenebrosos a las aguas claras del mundo de las imágenes, por taponar el agujero de imágenes (...). Para empezar hemos electrificado el enclave de hondareda, hemos llenado de cables su subsuelo, lo hemos rodeado de reflectores y lo hemos provisto por todas partes de aparatos que suministran imágenes, en un número superior entre diez y cuarenta veces al de los semáforos de Frankfurt, París, Nueva York o Hong Kong: aparatos que no sólo reproducen imágenes de fuera o de más allá de sus fronteras, de la civilización, sino sobre todo imágenes de los hondareños que llegan al ámbito de recepción y emisión de éstas, imágenes del interior de sus cuerpos; en esta esquina de roca la región del corazón del que pasa por ahí, en la siguiente el interior de la cabeza, en la otra la zona del sexo y del bajo vientre.

Sin embargo, los hondareños ni siquiera tienen que volver la vista, sino que simplemente no ven esas imágenes y se deslizan entre ellas sin prestarles la más mínima atención, ignorándolas, comportándose como si no existieran:

[...]hay que señalar, por ejemplo, que nuestras instalaciones de proyección de imágenes, que apenas les dejan la posibilidad de mirar a otros lugares que no sean los que nosotros hemos provisto de imágenes, no han sido atacadas ni dañadas ni una sola vez. Es sólo como si sus ojos, pasando por paredes de imágenes levantadas por todos lados, anduvieran, más aún, se pasearan por estrechas sendas sin imágenes en dirección al horizonte, como antaño los israelitas, saliendo de su cautiverio en Egipto, pasaron por el mar Muerto, no, el mar Rojo, que, a izquierda y derecha, les abría un vado.

Los habitantes de Hondareda no ven las imágenes suministradas simplemente porque no dejan que esas imágenes sean imágenes:

[...]hasta los jóvenes, a los que normalmente un pequeño lunar en la cara de otro o una mancha de color por diminuta que sea, en una gota de rocío, les distrae, en cambio, no dejan que las imágenes sean imágenes (...); lo cual significa que no dejan, no y no y no y no, que las imágenes, sean ellas cuales fueren, les abran el acceso al mundo de hoy y, en lugar de seguir en la situación de rehenes de sus padres y abuelos, les vinculen a gente como ellos, de donde sea, de más allá de las montañas, da igual donde, de todas partes.

*Dos cuadernos de cien hojas  
un lápiz con la punta afilada  
una mochila de consejos  
un niño en el camino.*  
**Abbas Kiarostami.**

Hasta aquí un gesto y una fábula. El gesto consiste en hacer trabajar las imágenes contra las imágenes. Y espero haber mostrado que no es un gesto circular o retórico o vacío en tanto que se asienta sobre una determinada sensibilidad para captar el valor de las imágenes en relación a la verdad, al mundo, al pensamiento y a la vida. La fábula nos habla de rechazar las imágenes para poder ejercitar la mirada, para aprender a mirar de nuevo. Sin duda, otra versión del mito del nuevo comienzo. Pero entre el gesto y la fábula palpita, me parece, un aliento utópico en absoluto desdeñable: un anhelo de realidad, un deseo de vida.

Tal vez podamos derivar de ese gesto y de esa fábula un cierto modo de atender a las imágenes menos agresivo que la negación total que constituye la terapia radical de Hondareda. Las fábulas son eso, fábulas, y las que hablan de un mundo nuevo, o de un mundo otro, las fábulas que construyen utopías o heterotopías, lo que pretenden es hacer brechas en este mundo que es, en definitiva, el único que hay, y abrir la posibilidad, en este mundo, de nuevas formas de vida. Como dice Rafael Cadenas en el poema con el que he encabezado este texto<sup>14</sup>, no hay otro mundo que este mundo, y lo único que podemos hacer es tratar de mirarlo con ojos subyugados por la diafanidad. Tal vez no todas las imágenes estén gastadas. Tal vez nos interese todavía el cine. Tal vez en el cine, en cierto tipo de cine, podamos encontrar esa atención a la mirada, ese “*por mor de la mirada*”, que es el sello distintivo de la actitud de los hondureños. Tal vez todavía existan imágenes que den vida a nuestra mirada.

Estos días ha salido finalmente aquí, en Buenos Aires, un libro sobre cine e infancia que coordiné con algunos amigos brasileños<sup>15</sup>. Para la presentación del libro utilicé partes del texto que leí hace dos años en este mismo encuentro. Y algunas frases de esa presentación figuran en la contraportada. Concretamente las siguientes:

El cine mira a la infancia. Y nos enseña a mirarla. El cine trata de acercarse a una mirada infantil, da a ver el mundo con los ojos de un niño, con esa mirada libre, indisciplinada, quizás inocente, quizás salvaje, que aún es capaz de sorprender a los ojos. En el cine, la mirada de un niño también nos mira, nos enfrenta, se dirige a nosotros para interrogarnos, interpelarnos, pedirnos una respuesta. Nada más difícil que mirar a un niño. Nada más difícil que mirar con ojos de niño. Nada más difícil que sostener la mirada de un niño.

Yo creo que Kiarostami es uno de los grandes poetas de la infancia, uno de esos cineastas que nos enseñan a mirar la infancia, la singularidad de la infancia, sin estereotipos ni clichés. Es también de esos cineastas que tratan de mirar con ojos de niño, que tratan de purificar su mirada de prejuicios, de interpretaciones, de conclusiones. Y es también de esos cineastas que nos pone cara a cara con las miradas de los niños, sin moralismos<sup>16</sup>. Por eso voy a cerrar mi intervención con dos piezas de Kiarostami<sup>17</sup>.

Se trata de dos piezas en las que Kiarostami pone en juego uno de los dispositivos centrales de su cine, el agenciamiento, dispositivo que introduciré citando las cuatro características que lo definen, según un magnífico texto de Alain Bergala que merece ser traducido en su totalidad:

Primera característica: un agenciamiento es un par de fuerzas puramente mecánicas. Un ser inmovilizado puede romper la inercia y ponerse otra vez en movimiento si consigue agenciarse a un objeto, un animal o una persona, ellos mismos en movimiento. Es una oportunidad que se captura en el instante en que se entra en una sincronía rítmica que libera del bloqueo. Segunda característica: un agenciamiento no pide ninguna connivencia entre las dos figuras, no es una alianza (que requeriría un mínimo de intersubjetividad), aunque pueda llegarlo a ser, sino una pura cuestión de dinámica. Se comprende por qué el viejo de “El pan y el callejón” debe ser sordo: no sabrá nunca que ha servido de fuerza motriz en un agenciamiento aleatorio ni que ha ayudado al chico a resolver provisionalmente una situación de bloqueo que era suya. Uno puede agenciarse, entonces, a no importa qué y a no importa quién (...). Tercera característica: el agenciamiento, en Kiarostami, es cuestión de ritmo, de musicalidad, de fluidez, de felicidad en la forma, de puro cine en definitiva. El agenciamiento, para Kiarostami, es siempre algo muy cinematográfico, una sincronización de dos ritmos que permite avanzar. En general, en sus películas, cuando un agenciamiento se pone en marcha, comienza la música y se crea la armonía. Sucede como si, para entrar en un agenciamiento, se estuviera guiado por la música de las esferas y, de un golpe, aunque se esté en territorio enemigo, o desconocido, se está protegido, provisionalmente salvado, protegido por la música y por el mismo agenciamiento. Cuarta característica: el agenciamiento es reversible. Lo agenciado puede devenir agenciador. En ese par de fuerzas dinámicas que lo constituyen, las posiciones son intercambiables<sup>18</sup> (Bergala, 2004).

Les invito a ver dos escenas de agenciamiento. En ambas es un niño el que coloca sus pasos al amparo de una fuerza ajena para poder seguir caminando pese a la fatiga, pese a lo avanzado de la noche, pese al miedo, pese a la incertidumbre de estar atravesando un territorio desconocido. Les invito a captar su mecánica, su dinámica, su musicalidad, su ambivalencia. Les invito a sopesar si no hay ahí un valioso pensamiento de la educación, específicamente cinematográfico, en el que se pone en juego, otra vez, el sentido griego de la palabra “pedagogía”, esa que no se refería al enseñar, al intercambio de los saberes, sino que nombraba el acompañar a un niño, el hacer camino con él, atravesando un mundo que, en sí mismo, es el único que verdaderamente enseña.

Sólo que en Kiarostami la soledad y la separación de los niños siempre está salvaguardada. Los niños de Kiarostami están siempre en camino, pero en su propio camino. Ponen en juego su voluntad, su fuerza, su valor, su perseverancia. Muchas veces se cansan, se pierden, no saben cómo seguir, tienen miedo. Pero son capaces de utilizar en su beneficio las fuerzas que les salen al paso. Los niños de Kiarostami no caminan con los adultos sino junto a ellos, tratando de acompañar los pasos, los ritmos. Entre los niños y los adultos siempre hay una distancia infinita, no sólo física, sino también intelectual, emocional, existencial. Habitan espacios distintos, tiempos distintos, ocupaciones y preocupaciones distintas. No están los unos por los otros, o los unos con los otros, sino que cada uno “está en lo suyo”. Los niños de Kiarostami, quizá como todos los niños, están en lo suyo y siempre están solos. Entre los niños y los adultos no hay mediación, o comunicación, sino agenciamientos. Y son los niños, y no los adultos, los que los necesitan y, por tanto, los que los producen y los utilizan.

Tal vez podamos ver ahí una imagen otra de la infancia. No las imágenes moralistas y moralizadoras de la infancia que producen las ideologías pedagógicas, esas que siempre están queriendo conocer, comprender y ayudar a los niños, esas que nos invitan constantemente a “ponernos en su lugar”. Tampoco las imágenes policíacas y controladoras que producen los dispositivos pedagógicos, esos que someten a los niños a una permanente vigilancia y, como Foucault nos enseñó, a una permanente normalización. Ni siquiera las imágenes arrogantes que producen las prácticas pedagógicas, esas que pretende enseñar a los niños lo que estos no saben (no sólo “saberes” en sentido estricto, sino también normas, actitudes, valores, formas de relación y de convivencia). Todas esas imágenes disminuyen a los niños con el pretexto de que los aman, o los protegen, o los educan.

Mirar a los niños no es fácil. Y no sólo por la fuerza abrumadora de esas imágenes pedagógicas a las que me refería antes. Tenemos también el uso y el abuso publicitario de la infancia, de cierto tipo de imágenes de la infancia, y no me refiero sólo a aquellas que han sido objeto de debate por sus reales o pretendidas connotaciones sexuales. Por otra parte, las imágenes de la información oscilan entre la utilización masiva de ciertos estereotipos infantiles para apelar con ellos a una sensibilidad embotada, y el hábito, crecientemente asumido, de usar caretas o difuminados para ocultar los rostros de los niños y, según se dice, defender su derecho a la privacidad. Además, las cámaras de video-vigilancia son crecientemente utilizadas en los lugares frecuentados por niños y especialmente en las escuelas. También el cine utiliza constantemente imágenes de infancia con propósitos descarados de identificación o de proyección emocional. Las imágenes de la infancia no representan a los niños, sino a nosotros mismos.

Quizá no sea exagerado decir que las imágenes masivas de la infancia que producimos y consumimos nos impiden mirar a los niños, nos hacen ciegos para los niños. Quizá deberíamos aprender a mirar de nuevo y, como los habitantes de Hondareda, inventar ejercicios de mirar. Tal vez cineastas como Kiarostami puedan

ayudarnos a educar la mirada. Y eso no con la intención de que otras imágenes se integren pacíficamente en nuestras formas establecidas de vida, incluyendo nuestra relación con la infancia, sino con el anhelo de organizar, con ellas y a partir de ellas, una nueva forma de vida.

### Notas

1. Conferencia de clausura del seminario *Educación la mirada*, organizado por FLACSO-Argentina, en Buenos Aires, en septiembre de 2007.
2. Abbas Kiarostami. *Una poética de lo real*. Buenos Aires. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) 2006.
3. Erice-Kiarostami. *Correspondencias*. Barcelona. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona 2006.
4. Antonio Gamoneda, "Lápidas" en *Esta luz (poesía reunida)*. Barcelona. Círculo de Lectores 2004. Pág. 293.
5. Francis Ponge, "Razones para escribir" en *De parte de las cosas (proemios)*. Caracas. Monte Ávila 1968. Págs. 165-170.
6. Friedrich Nietzsche, *La Gaya Ciencia*. Aforismo 114. Palma de Mallorca. Olañeta 1979. Pág. 108.
7. "Obsérvese el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquél que decide, en ese momento, hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio". Jacques Rivette, "De la abyección" en Antoine de Baecque (Comp.), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona. Paidós 2005. Pág. 37.
8. La expresión es de David Ouviaña y puede encontrarse en "Serge Daney: sismógrafo del cine", Introducción a Serge Daney, *Cine, arte del presente*. Buenos Aires. Santiago Arcos editor 2004. Pág. 9.
9. La idea es casi un leit-motiv para Wenders. La pronuncia, por ejemplo, el protagonista de *Alicia en las ciudades*, y la dice el mismo Wenders ese magnífico documental sobre la mirada dirigido por Joao Jardim y Walter Carvalho y titulado *Janelas da alma*.
10. Roberto Rossellini, *El cine revelado*. Barcelona. Paidós 2000. Pág. 61.
11. Giorgio Agamben, "Forma-de-vida" en *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia. Pre.textos 2001. Pág. 20.
12. Peter Handke, *La pérdida de la imagen, o por la sierra de Gredos*. Madrid. Alianza 2003. Todas las citas son de los capítulos 28 y siguientes, páginas 400-562.
13. La cita pertenece a la *Historia del lápiz*. Barcelona. Península 1991. Pág. 57.
14. El poema pertenece al libro "Presencias" y está en Rafael Cadenas, *Obra entera*, México. Fondo de Cultura Económica 2000. Pág. 258.
15. Jorge Larrosa, Inês A. de Castro Teixeira y José de Sousa Miguel Lopes (compiladores), *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Buenos Aires. Miño y Dávila 2007.
16. Una muestra es el poema breve que he colocado en el encabezamiento de esta sección y que pertenece a Abbas Kiarostami, *Compañero del viento*. Madrid. Ediciones del Oriente y del Mediterráneo 2006.

17. Se trata de *El pan y el callejón*, de 1970, el primer corto que Kiarostami filmó para el *Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Jóvenes* en el que trabajó durante cinco años, y del final de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, de 1987, su primer largo.

18. Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*. Paris. Cahiers de Cinéma 2004.

Jorge Larossa é professor da Universidade de Barcelona, Espanha.

Endereço para correspondência:

jlarrosa@ub.edu