Extras / 1

SERIES DE ALTERNOS DIGITALES DE *LAS MENINAS* ♣

En la década de 1970 llega el ordenador y cambia el cuadro de la lente... La manipulación por ordenador significa que ya no es posible creer que una fotografía representa un objeto específico en un lugar específico en un momento específico: creer que es objetivo y 'verdadero'. La posición especial, incluso la posición legal, que la fotografía tuvo una vez ha desaparecido. (Manipular: 'usar la mano'). La mano ha vuelto a las imágenes basadas en la lente. De nuevo el ordenador ha acercado más la fotografía al dibujo y la pintura. Su software *usa términos como 'paleta', 'cepillo', 'lápiz' y 'caja de pinturas'* [...] *La imagen hecha a mano es una visión humana. Hay un gran mundo hermoso ahí fuera, con nosotros en él. Ahora es posible, con ayuda del ordenador una nueva visión de él para destruir la tiranía de la lente. Algunos ya han señalado que el nuevo cine digital es un subgénero de la pintura. Emocionantes tiempos nos esperan.* (Hockney, 2001: 185, 198).

Al terminar el rodaje todo el equipo reconoció que había sido el trabajo más duro y a la vez más divertido que habían hecho en su vida. Cada uno había vivido su propia película. Un cámara que ha estado cuatro horas encerrado en un armario, sin duda ha vivido su propia película. Creo que nos va a quedar el making off *más divertido de la historia del cine.* (Antonio Saura, productor de *El Gran Marciano*, Notas de rodaje).

Desde el punto de vista de mi hipótesis sobre *Las Meninas*, el problema metodológico que plantea el uso como banco de pruebas de la película *El Gran Marciano: cómo puñetas lo hicimos* (Zebra Producciones, 2001) es que este filme no nos muestra imágenes ni sonido del comportamiento de los habitantes de la sala de mandos (los pintores de la broma) durante la filmación de la secuencia de revelación final de la broma. Tal y como ha sido editado como 'extra' promocional para la distribución comercial de versión en vídeo de la película *El Gran Marciano* (en adelante *GM*), el material del *Making Of* de esta broma de cámara oculta no nos proporciona el análogo videográfico preciso del famoso cuadro de Velázquez. Sin embargo, mediante el uso de tecnologías informáticas muy sencillas de edición y tratamiento de fotogramas de vídeo

es posible construir, recortando y pegando diferentes secciones de unos fotogramas sobre secciones de otros, una versión aproximada de ese análogo videográfico. A continuación se describen dos de estos ejercicios de 'collage videográfico' realizados con el fin de producir análogos videográficos del cuadro de Velázquez con material de fotogramas de *GM* y su '*making*'.

Sexo, mentiras y cintas de vídeo [*Sex, Lies and Videotapes*] es el título de una película dirigida en 1989 por el cineasta estadounidense Steven Soderbergh cuyo tema central es la, en aquellos momentos, creciente influencia de las cámaras de vídeo domésticas en la vida privada y las obsesiones sexuales de la clase media de las megaurbes americanas. La historia es a grandes rasgos la siguiente: la vida sexual del matrimonio de John (interpretado por Peter Gallagher), un abogado de éxito y hábil mentiroso, y Ann (Andie McDowell), su bienintencionada y mojigata esposa que intenta curar su insatisfacción vital con sesiones de terapia psicoanalítica, se ve perturbada por la relación oculta que John mantiene con Cynthia (Laura San Giacomo) la hermana 'extrovertida' de Ann. Pero el drama (Ann decide dejar a su marido tras saber de su relación con Cinthya) se desencadenará en realidad con la entrada en escena del extrañamente obsesivo Graham (James Spader), antiguo amigo de John, que se trata a si mismo de un brote de impotencia con un original método terapéutico: el visionado de cintas de video, grabadas por él mismo con una cámara portátil, en las que mujeres a las que conoce se prestan a una especie de entrevista en profundidad sobre los avatares de su biografía sexual.

Al comienzo del acto final de la historia, Ann, que ha encontrado un pendiente de su hermana mientras pasaba la aspiradora en su casa, ve confirmadas sus sospechas sobre

la infidelidad de su marido y decide visitar a Graham en la casa de éste. Tras una conversación sobre sus problemas Ann consigue que Graham se preste a grabarle una de sus entrevistas en vídeo. El director interrumpe la escena de la grabación para mostrar al espectador el contenido de la cinta grabada por Ann, pero a través de la expresión de los ojos de John, su marido, que, más tarde, la contempla desolado en el televisor de Graham, al que ha golpeado y expulsado de su propia casa. La historia llega a su clímax en la secuencia siguiente, el plano nuclear del filme, en la que la cámara, haciendo zoom sobre la imagen de la pantalla del televisor a la que mira Graham, retorna nuevamente a la escena de la grabación de la cinta: en mitad de la entrevista Ann comienza a indagar en la historia personal de Graham, obligándole poco a poco a pasar 'al otro lado' hasta acabar apoderándose de su cámara y grabándole en vídeo a él.

La sensación de estar 'retornando' por así decirlo a la escena *real*, o lo que es lo mismo la escena *original* dentro de la cual se fabricó la grabación videográfica que el espectador del filme estaba viendo un momento antes, la logra el director de la película mediante el uso de un sencillo recurso estético-técnico, el cambio de textura del 'grano catódico' del vídeo-televisión al 'grano de celuloide' de la 'película' de cine, que se ha convertido en una de las figuras retóricas más tópicas dentro de un nuevo género cinematográfico: las películas sobre 'la vida en vídeo'.[1] Hitos mayores de este género son el *Videodrome* de David Chronenberg [1983], así como la práctica totalidad de la filmografía de su compatriota Atom Egoyan (*Family Viewing* [1983], *Speaking Parts* [1985], *The Adjuster* [1989], *Ararat* [2002]). Pero el mayor éxito de taquilla de una obra de este género cinematográfico ha sido sin duda alguna la película *El Show de Truman* dirigida en 1997 por el cineasta australiano Peter Weir sobre un guión de Andrew Niccol para la Paramount Pictures.[2]

Ejemplo extremo de 'cine videográfico', la ciencia ficción social de *El Show de Truman*, en la que el héroe de la historia se afana en desvelar la oculta trastienda del montaje televisivo total en el que se desarrolla su vida, ofrece una bella y precisa plasmación cinematográfica *a contrario* de la locura del ingenioso hidalgo manchego creado por Miguel de Cervantes cuatro siglos atrás. Por cierto que la utopía científico-social de una broma de cámara oculta infinita es más fiel[3] al espíritu del *Quijote* que la conocida historia del 'viaje atrás en el tiempo', practicamente calcada de la conocida obra de Mark Twain *Un yankee de Connecticutt en la Corte del Rey Arturo*, que cuenta el guión del malogrado filme de Terry Gilliam *El hombre que mató a Don Quijote*: como consecuencia de un golpe fortuito ocurrido durante el rodaje de un anuncio televisivo que recrea la famosa escena del *Quijote* de la lucha contra los gigantes-molinos de viento, el creativo publicitario yanki que dirige el *spot* desaparece del estudio de grabación para aparecer realmente inmerso en el momento y el lugar históricos señalados en ese preciso lugar de la ficción novelesca de Don Miguel.[4]

En colaboración con el fotógrafo Ricardo Cases y la diseñadora gráfica Nerea García Pascual, hemos producido una 'prueba visual' de nuestra hipótesis literaria -que *Las Meninas* es el *Making Of* de una broma de *camara obscura*- inspirada en aquel recurso técnico-estético, la cual presentamos a continuación. Nuestra prueba visual consiste en lo siguiente: dos series de 'alternaciones digitales' del famoso cuadro de Velázquez elaboradas sobre el material de partida de la mirada de la Infanta Margarita en el cuadro de Velázquez y la mirada de María José, 'La Menina del vídeo', en la secuencia de revelación final de la broma del *GM*. La estética del *making of* se incorpora en ambas imágenes mediante el añadido de una textura de vídeo.

Esto se consigue de una forma muy sencilla: en el primer caso tomando una fotografía de una pantalla de ordenador donde se muestra una foto escaneada del cuadro de *Las Meninas*; y en el segundo tomando otra foto de la pantalla del televisor con el fotograma congelado de las víctimas de la broma del *GM* en el momento de revelación final en el que están 'mirando a la cámara sin saberlo'. Luego ambas fotografías se reducen de escala y se insertan dentro de secciones específicas de una tercera fotografía, que muestra a una persona trabajando en la sala de realización de *El Show de Truman* - extraída de una escena de la película del mismo nombre.

Una primera serie de imágenes se construye sustituyendo la imagen que aparece en la pantalla del monitor central del muro de pantallas de la sala de realización por la fotografía de *Las Meninas* con textura de vídeo. Esta primera serie muestra sucesivas ampliaciones del monitor de televisión con la imagen del cuadro de Velázquez. La última de estas ampliaciones es un primer plano de los ojos de la Infanta, dentro de la tele, que 'miran a la cámara sin saberlo'. La imagen final de esta serie (textura fotográfica) es la ampliación de la sección correspondiente dentro del cuadro de Velázquez. La segunda serie de imágenes se construye de manera análoga, pero empleando la imagen (textura de vídeo) de la secuencia de revelación final de *GM*. El zoom sobre los ojos de la víctima 'mirando a cámara sin saberlo' (textura vídeo) da paso aquí a la última imagen de la serie: el fotograma original de la peli (textura cine).

Ilustración 7: Secuencia de revelación final de *La Familia A: Menina* del cuadro 'mirando a la cámara sin saberlo'

Ilustración 8: Secuencia de revelación final de *La Familia B*: *Menina* del vídeo 'mirando a la cámara sin saberlo'

Ilustración 9: Sala de realización de *El Show de Truman*

SERIE DE ILUSTRACIONES 10: *Making Of* de una broma de *camara obscura* (secuencia de revelación)

10a: Ilustración 7 en monocromía verde montada sobre el monitor de la Ilustración 9

10b: Zoom sobre el monitor con la Ilustración 7.

10c: Más zoom (acercándose a la mirada 'enfocadamente desenfocada' de la Infanta)

10d: Ilustración 8 con textura original (fotografía digitalizada del óleo sobre lienzo).

SERIE DE ILUSTRACIONES 11: *Making Of* de una broma de cámara oculta (secuencia de revelación)

11a: Ilustración 8 en monocromía azul montada sobre el monitor de la Ilustración 9

11b: Zoom sobre el monitor con la Ilustración 8.

11c: Más zoom (acercándose a la mirada 'enfocadamente desenfocada' de la víctima)

11d: Ilustración 7 con textura original (textura de 'fotograma de cine')

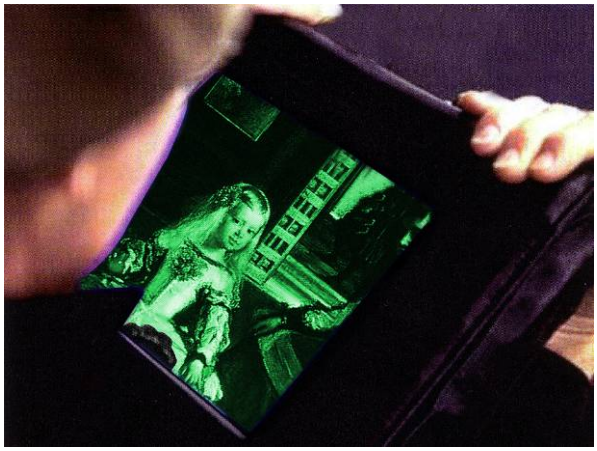
También llevamos a cabo un montaje sobre otro fotograma de la película *El Show de Truman* que muestra al demiúrgico realizador de televisión Christof, creador del programa de televisión que da título al filme. Verdadero 'replicante televisivo' de aquel otro demiurgo cinematográfico, Eldon Tyrell, el ingeniero genético de la Tyrell Corporation padre de los 'replicantes' protagonistas del *Blade Runner* de Ridley Scott (1982)[5], el Christof encarnado por el actor Ed Harris, aparece a la izquierda en la imagen, de espaldas al espectador con su sempiterna boina bohemia. El realizador-demiurgo acaricia tiernamente con su mirada la imagen en monocromía azul de un personaje sonriente en la pantalla de un monitor portátil. La cara sonriente que aparece en la pantalla es la de Truman Burbank, el 'hijo televisivo' de Christof, filmado por una cámara en el exterior en el momento en que está a punto de abandonar el gigantesco plató en el que ha vivido toda su vida y salir al 'mundo real'.

Ilustración 12: Christof como Demiurgo televisivo en *El Show de Truman*

Este ejercicio consistió en sustituir la imagen de Truman que aparece en la pantalla de vídeo la Ilustración 12 por detalles de las Ilustraciones 7 y 8, produciendo de este modo dos nuevas imágenes. En la Ilustración 13a, que hemos titulado 'Christof como Hernández' (por Antonio Hernández, el cineasta que dirigió el filme *El Gran Marciano*), aparece la llamada 'Menina del vídeo' en monocromía azul; y en la Ilustración 13b, titulada 'Christof como Velázquez', la 'Menina del cuadro' (en monocromía verde).

Ilustración 13a: Christof como Hernández

Ilustración 13b: Christof como Velázquez

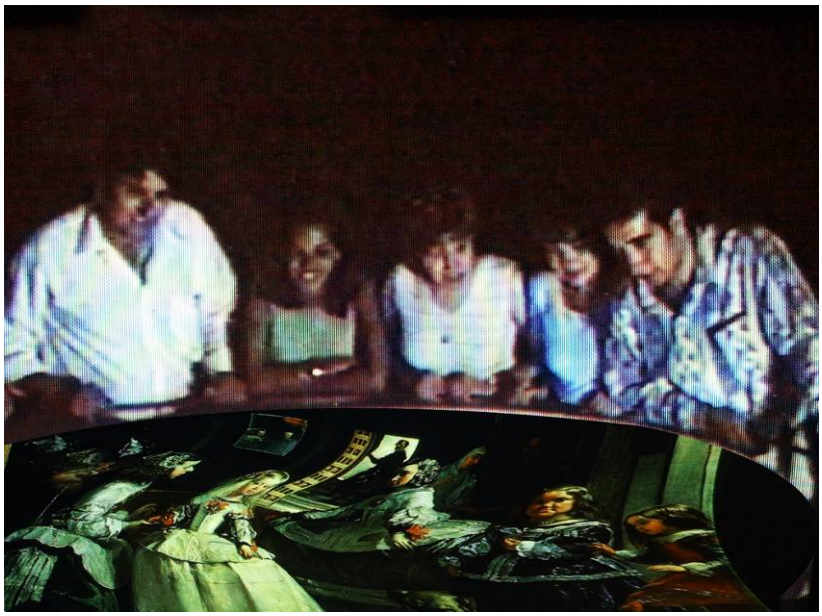


Otro ejercicio visual posible podría consistir en una especie de 'inverso' del procedimiento anterior: sobreponer un plano reducido de la Ilustración 9 sobre la parte izquierda de la FIGURA 1. Así, del mismo modo que, como parecen indicar las pruebas radiográficas del lienzo llevadas a cabo a principios de los 90 por un equipo de restauradores del Museo del Prado, Diego de Silva Velázquez se pintó a sí mismo (junto a un lienzo vuelto en el que se supone está pintando *Las Meninas*) sobre una figura previamente existente, el realizador de la vídeo-imagen quedaría sobreimpreso sobre uno de los personajes de la misma. Pero aunque, por una parte, podría considerarse una réplica video-fotográfica bastante exacta de *Las Meninas*, el virtual resultado de este ejercicio, no acaba, por otro lado, de ser convincente desde un punto de vista estético. Entre otras cosas, porque la visibilidad del muro de monitores dentro de la sala de mandos muestra justamente aquello que Velázquez se cuidó muy mucho de ocultar.

Un ejercicio 'literal' alternativo de composición visual a partir de algún detalle relevante del cuadro de Velázquez sería el de tratar de construir la imagen pictórica en cuestión para que el eventual espectador la viese como el resultado de una proyección de cámara oscura. Esto podría hacerse del modo siguiente: montando la imagen pictórica de la Infanta Margarita 'mirando a la cámara sin saberlo' sobre imágenes fotográfico-videográficas de una proyección real de cámara oscura.

Ilustración 13: Cámara oscura de la Torre Tavira (Cádiz)

Ilustración 14: Las meninas como proyección de *camara obscura*



La Ilustración 13 muestra un fotograma extraído de un vídeo promocional donde se muestran escenas de una las sesiones de proyección de panorámicas aéreas urbanas de la ciudad de Cádiz que tienen lugar, diariamente desde el año 1993, en la sala de cámara oscura de la Torre Tavira, situada en el centro del casco histórico de la ciudad y elevada 45 metros sobre el nivel del mar. Se trata de una de las muchas -llegaron a haber 160 de las que actualmente se conservan 126- torres-mirador construidas por los grandes comerciantes y armadores de la marina mercante en la parte del casco histórico de la ciudad más cercana al puerto. La mayor parte de estas torres-mirador fueron erigidas durante los siglos XVII y XVIII, cuando Cádiz era el principal puerto de entrada para las mercaderías importadas de las colonias de América, con el doble propósito de "servir de lugar de recreo y reunión, luminoso y al abrigo de los vientos", pero sobre todo de observatorio privilegiado para obtener información en avance de la llegada a puerto de navíos de la flota comercial de ultramar.[6]

Finalmente, podría fotocomponerse el detalle de la Infanta Margarita María 'mirando a la cámara sin saberlo' sobre la fotografía digitalizada de un apunte tomado durante una sesión de trabajo de campo antropológico en un plató de televisión [véase *infra*, 'EXTRAS / 4', § 2.3, Dibujo 1]. El dibujo muestra a un operador de cámara que trabaja tomando un plano frontal de un comediante mientras recita un monólogo de *stand-up comedy*. El lugar de trabajo del cámara es el llamado 'pasillo de cámaras' o 'pasillo oscuro' del plató, heredero directo del ambiente arquitectónico de una cámara oscura, pues en él el pintor electrónico se oculta, tras las cortinas-paredes de un decorado de pega, de las miradas de los habitantes de la parte iluminada del plató, que son a su vez el objeto de su mirada plasmadora.

Post-Scriptum

La que tal vez sea la evidencia más feliz en favor de mi hipótesis sobre la estética radicalmente praxeológica de *Las Meninas* de Velázquez llegó a mi conocimiento al poco de publicarse mi libro. En su intento de plasmar cinematográficamente el aire retórico, tan elaborado e inquietante ("grotesco de cámara" lo llamaba Bakhtin), que rezuma el clásico novelesco *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne -el 'Quijote irlandés' como se lo conoce popularmente-, cierto cineasta británico, famoso por sus habilidades compositivas, decidió incorporar, dentro de la ficción fílmica *Tristram Shandy. A Cock and Bull Story* (Michael Winterbootom, 2005)... (la ficción de) su *making off*.

NOTAS

* Manuscrito original inédito. Versión final de mayo de 2004. Para Emilio Jericó, el hijo del copista.

[1] "[Antonio Hernández y Antonio Saura, el director y el productor del filme *El Gran Marciano*] coinciden en destacar la importancia de haber contado con catorce testigos de excepción, imprescindibles para el éxito de la película: Ismael, Iván, Silvia, Israel, Ania, Mabel, Mónica, Marina, Íñigo, Koldo, Jorge, María José, Vanessa y Nacho [los concusantes de la primera edición del concurso de telerrealidad *El Gran Hermano*]. Su experiencia reciente en el popular concurso, y su actitud desenvuelta ante lo que les ocurre cuando están juntos, han jugado como un elemento más en el desarrollo argumental. [...] Durante los noventa minutos de la película, ellos se dirigen instintivamente al cámara que les acompaña (camuflado por la productora como operador contratado por el hotel para realizar el videorreportaje de la presentación a los medios), y le van relatando sus sensaciones ante los hechos. Sólo este detalle, que una persona que no se dedica al periodismo se atreva a hacer esto ante un objetivo en momentos de especial intensidad y hasta de desconcierto, marca un antes y un después en la evolución del medio." ("Informe general sobre el Gran Marciano. Notas de rodaje", nota de prensa promocional del filme, Zebra Producciones, 2001, disponible en: http://www.portalmix.com/foros/foro.php?pag=search&f=6&t=0&a=0&collapse=0&sort=0&l=1&search=gran+lector&fldauthor=1&match=3&date=0; visitado: 21 de marzo de 2006).

[2] El filme *Ed TV*, de Ron Howard (1999), es una interesante 'réplica' a *El show de Truman* en la que el protagonista es un programa de telerrealidad filmada con cámaras a la vista en vez de con cámaras ocultas. *Ed TV* presenta además el interés añadido de hacer evidente, a través de un ensayo cinematográfico secundario sobre el cine porno como origen primordial de todo formato de telerrealidad, el hecho de que la pornografía es la forma *natural* de análisis cinemático de las convenciones simbólicas y técnicas del arte cinematográfico. Y por ende, como pretendían mostrar las primeras películas de Egoyan y el *Sexo, mentiras y cintas de video* de Soderbergh, que el cine porno es la

forma natural de experimentación cinemática con las convenciones sociales específicas de la *institución sexual de la organización familiar*.

[3] Casi tan fiel, de hecho, como el *Un-Making Of* del filme en cuestión, el largometraje documental *Lost In La Mancha* (Louis Pepe y Keith Fulton, 2001) que cuenta la patética historia real de un director de cine empeñado en hacer una película sobre *Don Quijote* y derrotado por una cadena inaudita de desastres de producción. (La filmación de *Perdido en la Mancha* fue, de hecho, preventivamente solicitada por el propio Gilliam como medida protectora, pues quería disponer de pruebas para su defensa legal en caso de potenciales pleitos por negligencia profesional iniciados contra él por los productores del filme matriz. Una vez que la temida debacle de producción se convirtió en un hecho consumado, el guión de *El hombre que mató a Don Quijote* fue requisado por la compañía aseguradora que cubría a los productores del filme contra potenciales perdidas financieras derivadas del hecho de que Gilliam fuese incapaz de completar el rodaje en los plazos establecidos).

[4] Una interesante variante posterior del género cinematográfico que tiene en *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* y *El Show de Truman* dos de sus elementos canónicos, ha consistido en importar justamente esta clase de elementos argumentales característicos de la literatura y el cine de ciencia ficción clásicos, como son los 'viajes al cerebro' (*Viaje alucinante al fondo de la mente*) y los 'viajes en el tiempo' (*Viaje al planeta de los simios*, *Desafío total*, *Atrapado en el tiempo*, *Doce monos*), directamente al corazón del cine romántico. Me estoy refiriendo a las películas *Cómo ser John Malkovich* (1999, dirigida por Spike Jonze) y *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* / *¡Olvídate de mi!* (2004, dirigida por Michel Gondry), ambas sobre guiones del escritor Charlie Kauffman. (En particular *¡Olvidaté de mi!* parece querer profundizar la inquietante senda de espiritualismo cinemático-sentimental abierta por el pionero *Atrapado en el tiempo / Groundhog Day*, filme de 1993 escrito por Danny Rubin y dirigido por Harold Ramis). Filtrada primero por el talmúdico tamiz de la 'novela familiar' freudiana y lanzada luego al acelerador de partículas digitales por las anticonvenciones narrativas de la publicidad auto-irónica y la vorágine temporal del video clip tecno, la trama clásica de la batalla de los sexos se libra en estas pelis a una serie de locas 'de-secuenciaciones' de la mezcla inextricable de sexo y fama que, en la ribera oeste del Mediterráneo, se

defiende con (la palabra) *honor* y se ataca con su antónimo: *humillación*. Lo que este espectador percibe en este cine es, pues, una forma original de 'análisis cinemático' de la experiencia cotidiana del amor de pareja, plena de sinsabor y éxtasis. Cabría encuadrar los guiones de Kauffman dentro del género literario que los críticos académicos han bautizado con etiquetas como 'pos-posmodernismo', 'hiperrealismo' o 'narrativa de la imagen' y definido, por ejemplo, como un "cuestionar la frontera entre hechos y ficción en presencia del fenómeno de la fama." (Michael Martone, *Fort Wayne Is Seventh on Hitler's List*, Indiana University Press, 1990, ix, cit. en David Foster Wallace, *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 2001, 67). Al haber sido plasmadas de vuelta en imágenes y sonidos por los geniecillos de los anuncios televisivos y los video-clip musicales más rabiosamente jóvenes (Jonze, Gondry), las delirantes ocurrencias escriturales de este especimen paradigmático de la hiperjudeidad estadounidense del siglo XXI, constituyen también, a mi modesto entender, otras tantas aportaciones científicas a la controversia entre psicoanálisis y neurociencias sobre el síndrome de la 'memoria sintética' -sueños como recuerdos implantados- y el complejo de la personalidad múltiple (véanse Richard Ofshe y Ethan Watters, *Making Monsters. False Memories' Psychotherapy and Sexual Hysteria*, Nueva York, Scribner's, 1994; Ian Hacking, *Rewritting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995).

[5] Cf. Paul Edwards, *The Closed World*, Cambridge, MA, MIT Press, 1996, 344-345 sobre la escena de la conversación en la cumbre entre Tyrell y su 'criatura', el replicante Batti (Roy), en *Blade Runner*. Esta escena es semejante en su estructura de detalles (ya que no en los detalles de su estructura) a la del diálogo final entre Christof y Truman en *El Show de Truman*.

[6] De la información contenida en el folleto *Torre Tavira. Un paseo por Cádiz* (Cádiz, Imprenta Sur, 1997).