

# CAER O FLOTAR: UNA HISTORIA CINEMATOGRÁFICA DE LA DESAPARICIÓN DEL SUELO Y EL PARADIGMA DE LA ESTABILIDAD

LOLA MARTÍNEZ

«...pero qué ciegas son las criaturas  
que se apoyan en el suelo»<sup>1</sup>

«Falling men, floating feathers»  
(PETER GREENAWAY, 1997: 34)

## LA AVIACIÓN: ¿DIOS O ÍCARO?

El siglo XX arranca con varios instrumentos representativos que cambian radicalmente la concepción que tiene el ser humano de horizonte estable y de punto de vista. Dos de los más significativos serán la máquina cinematográfica y el avión, dos instrumentos que se pueden vincular por el deseo universal del ser humano de conquistar los cielos: la «nostalgia inexpiable de la altura»

(Bachelard, 1993: 120) [Imagen 1]. La relación entre la aviación y el cine data de los orígenes de ambas tecnologías, que aparecen relacionadas de manera recurrente en la historia del cine.

Edgar Morin le dedica específicamente el primer capítulo de su libro *El cine o el hombre imaginario*, donde comienza con el postulado de que «el agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas» (Morin, 2001: 13): el avión y la cámara cinematográfica. El avión, explica Morin, consigue el

Imagen 1. *Birdman* (Alejandro G. Iñárritu, 2014).





Imagen 2. Rompiendo las olas (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996); *Soy Cuba* (Mihail Kalatozov, 1964).

sueño del ser humano de «arrancarse de la tierra» (Morin, 2001: 13); mientras, la cámara cinematográfica, es destinada a su dominio del análisis científico, «el ojo objetivo [...] el ojo de laboratorio» (Morin, 2001: 14), ocupado en reflejar la realidad de la tierra y enfocado, sobre todo en un primer momento, a la descomposición del movimiento.

Esta relación entre cine y movimiento había jugado ya un papel primordial en un cambio de paradigma visual que arrancaba con la modernidad y la industrialización, y que era expresado a través de la aceleración y la velocidad. Sin embargo, es el avión el que proporciona además un cambio sustancial del punto de vista. Por un lado permite un cambio de escala radical —hasta entonces— al alejarse en vertical del plano de tierra, creando una crisis en el concepto de dimensión para el ser humano frente al territorio, y conquistando la «visión del ojo de Dios» (Steyerl, 2012: 80) [Imagen 2].

Por otro lado, y aún más significativo por su idiosincrasia, inaugurando la visión cenital, perpendicular al suelo: la visión cartográfica del mundo como mapa; una representación abstracta que «escapa la neutralización euclidiana»<sup>2</sup> (Virilio, 1984: 24), donde no hay ni arriba ni abajo.

Tanto el cinematógrafo como el avión comienzan su existencia como extravagante *hobby* de pio-



Imagen 3. *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987).

neros y experimentadores pudientes que financian de manera privada sus desarrollos, en busca de batir récords o por el placer de la investigación. Sin embargo, enseguida son asimilados para prácticas de industria. En concreto, en 1914 se realizan dos de los primeros vuelos que cambiarán el sentido de ambas máquinas: el primer vuelo comercial<sup>3</sup> y los primeros vuelos de reconocimiento y ataque al servicio de un ejército militar<sup>4</sup>. El espacio aéreo, finalmente, se ha «civilizado, nacionalizado, navegabilizado» (Morin, 2001: 14) [Imagen 3].

Pero son los vuelos de reconocimiento los que afianzan la combinación de ambos aparatos, instalando en el avión cámaras fotográficas y cinematográficas, con el objetivo de registrar, mapear, cartografiar. La visión se torna una «visión doblemente maquina» que combina el «yo veo» de la cámara con el «yo vuelo» del avión (Castro, 2013: 125)<sup>5</sup> —y que más tarde cambiará un «yo veo» por un «yo vigilo»—.

Además de esta doble visión en relación con los aparatos, se introduce a su vez un nuevo punto de vista en relación con el espectador —en este caso el aviador o el operario de cámara—, un cuerpo por primera vez ingravido, que desde la lejanía cambia la batalla por un nuevo «paisaje de inteligibilidad inesperada» (Jay, 2007: 164). El aviador, según

Martin Jay o Edgar Morin, representa el militar a salvo de la batalla, pero su caso es más particular de lo que en un primer momento puede parecer.

Paul Virilio hace un estudio quizás más exhaustivo de la experiencia de estos combatientes y camarógrafos del aire, en su obra *Guerre et cinéma: Logistique de la perception* (1984). El caso de los aviadores era particular, ya que no solo se elevaban «por encima de la confusión de los combatientes que luchaban en tierra» (Jay, 2007: 164), tomando una evidente distancia de seguridad con el combate cuerpo a cuerpo, como sugieren Jay y Morin, sino que además quedaban inmersos en una experiencia de «aislamiento» (Virilio, 1984: 31), inmersiva, debido a los algodones que introducían en sus oídos para soportar el ruido, las gafas protectoras a modo de pantalla contra el viento —algunas forzando un encuadre específico—, e incluso el casco protector. Su desapego sensorial con la batalla era casi completo, y sugiere un símil con una experiencia cuasi cinematográfica.

Virilio hace hincapié en que el aumento de la distancia no es solo físico sino psicológico; y se preocupa especialmente por su condición de espectáculo y de representación, tanto en la propia experiencia del aviador como a través de las imágenes tomadas desde el aire. El autor recuerda que, a través de una mirada basada en la distancia y la manipulación de las dimensiones espaciales, el combate se «estetiza» (Virilio, 1984: 26). Para ejemplificar este asunto, Virilio utiliza la anécdota del hijo de Mussolini, que rememora un bombardeo en Abisinia (1935-1936) y lo compara con la «apertura de una rosa» (Virilio, 1984: 26). El autor observa cómo el relato del hijo del dictador italiano es en sí mismo una construcción cinematográfica, posiblemente

condicionada por el recuerdo, la imaginación y la asimilación de la vista aérea desde la experiencia cinematográfica, que aún no existía en 1914.

De todas formas, tanto Jay como Virilio parecen construir una visión romántica<sup>6</sup> de la propia condición del piloto y, sobre todo, del operador de cámara. Es notable lo dificultoso que sería operar una cámara —en aquel momento de placas— por su significativo peso y su enorme fragilidad. A eso habría que añadir las bajas temperaturas debido a la altitud, que haría difícil operar los instrumentos con

las manos desnudas, obligando a perder destreza con el uso de los guantes; el viento provocado por la fricción del aire junto a la aceleración, suponiendo que hubiera condiciones climatológicas ideales; y, en esas condiciones, intentar conseguir elegir, mantener y enfocar un encuadre, además de conseguir una exposi-

ción lo suficientemente rápida para que la placa tuviera foco y no trepidación —al fin y al cabo el objeto del material era la información sobre el enemigo, por lo que el detalle y el encuadre eran de suma importancia—. Todo ello, probablemente, entre intervalos de fuego abierto enemigo.

En estas condiciones de aviación propias de 1914, presuponer que la batalla aérea sería una experiencia agradable y estética por la lejanía con la batalla de tierra, una idea sugerida por ambos autores, es cuanto menos incompleta. Recuerda más bien al propio tono de ironía que utilizó precisamente Stanley Kubrick en el final de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Dr. Strangelove, Stanley Kubrick, 1964) mientras se escucha la canción *We'll meet again*. Sin embargo, más que la dimensión estética, es la dimensión de espectáculo abstracto, desconocido hasta entonces, la que sí quedará impregnada en un nuevo régimen escópico sin precedentes.

---

**DE TODAS FORMAS, TANTO JAY COMO VIRILIO PARECEN CONSTRUIR UNA VISIÓN ROMÁNTICA DE LA PROPIA CONDICIÓN DEL PILOTO Y, SOBRE TODO, DEL OPERADOR DE CÁMARA. ES NOTABLE LO DIFÍCIL QUE SERÍA OPERAR UNA CÁMARA —EN AQUEL MOMENTO DE PLACAS— POR SU SIGNIFICATIVO PESO Y SU ENORME FRAGILIDAD**

---

Si para Jay, Morin o incluso Virilio la conquista vertical encarnaba por un lado, el «mito de la libertad Icaria» (Jay, 2007: 164), también era precedente para la representación de un mundo abstracto, plano, regido por ciertos códigos que muchos tienen que aprender por primera vez tras la aparición de esas primeras placas fotográficas. La dimensión fotográfica en planta del territorio era un código visual que pocos habían visto hasta entonces, y en muchos casos se desconocía cómo leer la información que suministraban estas placas<sup>7</sup>.

La visión cenital —no así la oblicua— permite una representación planimétrica del territorio pero «enmascara la topografía» (Robic, 2013: 182), elimina la heterogeneidad del relieve, y convierte «el laberinto de las trincheras en una alfombra estampada» (Jay, 2007: 164) y el combate en un espectáculo —que más tarde se convertirá casi en videojuego [Imagen 4]<sup>8</sup>—. Ese mapa abstracto quedará fundamentado en gran medida por dos elementos de desestabilización en lo que respecta al encuadre cinematográfico y fotográfico: la desaparición del horizonte —antes siempre representado entre un paralelismo entre la línea de tierra y el segmento inferior del encuadre— y, por tanto, la resignificación del suelo como superficie de apoyo —que queda desde entonces, a través de su dimensión fotográfica, construido en coordenadas de norte, sur, este y oeste, pero no arriba y abajo.

El segundo factor de desestabilización será la desaparición del cuerpo humano como referencia de escala, reducida —si es que no desaparecida— a una nube de puntos estocástica. Solo después de la aparición de la cámara infrarroja se volverá a tener una percepción algo más humanizada de estos *targets* en pantalla o película.

## LA DESAPARICIÓN DEL CUERPO EN LA SUPERFICIE DE TIERRA

El cuerpo queda engullido por la escala del territorio o desaparecido en la batalla. Según Jay es quizás aquí donde reside el aumento del interés por



Imagen 4. Fotografías aéreas de la Primera Guerra Mundial dispuestas a modo de mapa, © IWM (Q 8533); fotografía aérea de un bombardeo de aviones ingleses en la Primera Guerra Mundial, © IWM (O 27521); experimentos de fotografía aérea realizados por Samuel F. Perkins atando un fotógrafo a varias cometas, crédito: Leslie Jones/Boston Public Library); escuela de fotografía aérea en EE. UU. (1918).

la visión aérea. En sus palabras, podría deberse a una «exaltación compensatoria [...] pues solo así el ojo podrá sobrevivir al desmembramiento del cuerpo» (Jay, 2007: 164)<sup>9</sup>.

La imagen bélica desde el aire construye un *no man's land*, un territorio que engulle a los cuerpos; y la asimilación de estos códigos trasciende los años bélicos y se inserta en el periodo de entreguerras, de la mano de documentalistas como Jean Vigo. De hecho, durante el periodo de entreguerras es sintomático cómo proliferan los films con tomas de vistas aéreas.

En EE.UU., lejos de los desastres bélicos de Europa, se centran en la conquista vertical a través de la arquitectura, la exaltación de sus ciudades-monolitos como grandes logros de la tecnología y representación del crecimiento económico y el poder del capital. *Manhatta* (Paul Strand y Charles Sheeler, 1921), *Twenty-Four-Dollar Island* (Robert J. Flaherty, 1927) o la extravagante *Broadway* (Paul Fejos, 1929) son algunos de los ejemplos, todos con la ciudad de Nueva York como escenario<sup>10</sup>.

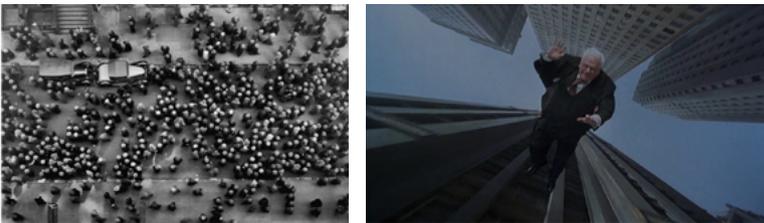


Imagen 5. *Hats in the Garment District*, Nueva York, 1930. Margaret Bourke-White, © Time Inc./Courtesy Monroe Gallery of Photography; *El gran salto* (*The Hudsucker Proxy*, Joel y Ethan Cohen, 1994).

En los primeros minutos de la obra de Flaherty, los intertítulos ya presentan un estado de la cuestión que sigue afectando a la representación de los cuerpos desde las alturas, pero con otro énfasis, el del capital: «Nueva York, símbolo de una impresionante industria, finanzas y poder, donde los hombres se hacen enanos frente a la inmensidad que ellos mismos han concebido —máquinas, rascacielos—, montañas de acero y piedra». Una exaltación del poder económico desde las alturas que se verá truncada tras el *crack* de 1929 [Imagen 5].

En Europa, dejando aún reservado el punto de vista de los campanarios al clérigo, el avión sigue siendo el instrumento para describir y cartografiar, ya no campos de batalla, sino las recién reconstruidas ciudades. *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Berlin - Die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927), *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (*Vieux Port*) (László Moholy-Nagy, 1929) o *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1930), entre otras.

Sin embargo, esta nueva cartografía de ciudades continúa ciertos códigos adquiridos en su periodo de nacimiento, el territorio como mapa

(repetido tanto en la obra de Vigo como en la de Moholy-Nagy), así como la desaparición del cuerpo en el territorio.

En sus notas previas al rodaje, Vigo escribe: «En la totalidad de la primera parte, es absolutamente importante que de ninguna manera la presencia del ser humano y su obra sean revelados. El maravilloso país estaba allí, entregado por la naturaleza. El país está bajo la tutela del cielo y la influencia del mar. La pantalla se abre en el cielo» (Vigo, 1929)<sup>41</sup>. Aquí Vigo habla del maravilloso país, quizás apelando a la imagen de la naturaleza antes del ser humano, en contraposición al paisaje de destrucción que había dejado este tras su «obra» bélica.

La visión aérea aquí deja de lado su condición de arma bélica pero no la de espía, reconocimiento y catalogación, con un sentido político. Desde la distancia el ser humano desaparece o, como muestra el propio Vigo casi en un tono de ironía, se reduce a la dimensión de maqueta [Imagen 6]. Los únicos cuerpos que se reconocen son los de los aviadores, que aparecen individualizados contra las masas de tierra. El ser humano es ahora reconocible en tanto en cuanto está desafiando la gravedad y sobrevolando en las alturas. Sin embargo, esta seguridad, adquirida por la distancia física con la batalla, no es solo ilusoria, sino transitoria, ya que en la mayoría de los casos terminaría inevitablemente en la caída.

## EL MITO DE ÍCARO: CAER O FLOTAR

Con la aparición de la aviación y la conquista vertical del espacio, «las oportunidades de caer, bajar en picado y chocar, aumentan» (Steyerl, 2012: 87).

Imagen 6. *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1930); frame del metraje, retratando al piloto Jaques Trolley de Prévaux, que realizó un vuelo de reconocimiento sobre Ypres en 1919 para documentar el aspecto de la ciudad tras la guerra.



En el documental de la BBC *The First World War From Above* (Mark Radice, 2010), el periodista Fergal Keane describe cómo, en realidad, la expectativa de vida de los pilotos era menor que la de las tropas de tierra, y relata cómo durante el conflicto de la Primera Guerra Mundial, la mayoría de los aviadores ni siquiera llegaban a la batalla, sino que morían en las maniobras de entrenamiento, especialmente durante el despegue.

Martin Jay, a su vez, recuerda que a finales de la Primera Guerra Mundial habían muerto unos cincuenta mil aeronautas, en su mayoría derribados o estrellados (Jay, 2007: 164), lo que, en palabras del autor, enfatiza el paralelismo con el destino de Ícaro [Imagen 7].

El mito de Ícaro, utilizado en la historia de la representación en numerosas ocasiones, funciona en cierta manera como moraleja de este «fracaso ubicuo y definitivo del sueño imposible de volar» (Greenaway, 1997: 101). Como dirá años más tarde Peter Greenaway en una exposición dedicada específicamente a la investigación sobre esta contradictoria figura<sup>12</sup>: ¿un héroe o un inconsciente?

La moraleja es clara, «la gravedad ha conformado nuestra anatomía para que tengamos los pies anclados en el suelo» (Greenaway, 1997: 100);

**Imagen 7.** El diario italiano *La Domenica* ilustra en 1908 el fracaso de Orville Wright y de Thomas Selfridge en unos de sus experimentos (el primer accidente mortal de aviación); *La caída de Ícaro*, Jacob Peeter Gowy (1636-38).



**Imagen 8.** *Ícaro*, Henri Matisse (1947); *Olimpiada* (Olympia), Leni Riefenstahl, 1936).



por lo tanto, hay un cierto desafío arrogante a las leyes de la naturaleza y, tanto en el contexto de Ícaro como en el de la mitología, avisa de los peligros de intentar alcanzar el lugar destinado a los dioses.

La representación más singular de este mito es quizás la realizada por Henri Matisse en 1947. En oposición a la manera clásica de representar a Ícaro boca abajo —respetando los códigos clásicos de representación gravitatoria—, Matisse deslocaliza la caída del héroe, presentado un Ícaro cabeza-arriba y eliminando toda referencia a un elemento de estabilidad, el suelo. Más que caer, el Ícaro de Matisse parece flotar suspendido en un cielo estrellado [Imagen 8]. La idiosincrasia de la caída es que, en definitiva, es «relacional» (Steyerl, 2012: 78), por lo que una representación que elimina la línea de horizonte en el encuadre, o referencia alguna a un suelo estable, deja la caída en un estado de suspensión, que recuerda a las famosas imágenes de los saltadores de *Olimpiada* (Olympia, Leni Riefenstahl, 1938) realizadas por la directora alemana para los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936.

Es difícil poder concebir estas imágenes de Riefensthal sin pensar en la influencia que tuvo que tener en ella la imagen de los primeros aviadores alemanes y de los aparatos vistos desde tierra, asemejando pájaros en vuelo. Ella misma comenta en una conocida entrevista, en el documental *El poder de las imágenes* (Die macht der bilder: Leni Rie-



Imagen 9. *Hell's Angels* (Howard Hughes, Edmund Goulding, 1930); *Olimpiada* (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936).

fenstahl, Ray Müller, 1993), cómo su mandato a los operadores de cámara de *Olimpiada* era conseguir en imágenes que los saltadores se convirtieran en verdaderos pájaros [Imagen 9].

Es importante recordar que la innovación tecnológica de una cámara subacuática para poder rodar estas escenas de *Olimpiada* se atribuye a su operador de cámara, Hans Ertl<sup>13</sup>. En su estudio *Leni Riefenstahl and Olympia* (1986), Graham Cooper recoge las necesidades técnicas que Ertl tuvo que realizar para perseguir con la cámara la continuidad del salto y la caída, describiendo cómo Ertl comenzaba a rodar el salto exterior al agua y se sumergía simultáneamente con el nadador para capturar la trayectoria completa del salto (Riefenstahl, 1969: 465)<sup>14</sup>. Enfatizaba además la reacción de los cuerpos a la caída rodando en muchos casos a cámara lenta —32 y 48 *frames* por segundo— para poder capturar con precisión los movimientos del cuerpo (Graham, 1986: 115), técnica que Ertl había desarrollado rodando escenas de saltos de esquí para los Juegos Olímpicos de invierno de 1936 y que él mismo denominó *Drehschwenk*<sup>15</sup> (Graham, 1986: 116). Esta técnica presentaba una imagen desorientadora, ya que «el espectador no conseguía establecer su posición en relación al saltador» (Graham, 1986: 116). En palabras de Ertl, se conseguía trasladar el «deseo de volar, a un código visual» (Graham, 1986: 117), convirtiendo a los saltadores en pájaros, como le había pedido Riefenstahl. Si bien los primeros saltos exploran esta multiplicidad de puntos de vis-

ta arriesgados, Ertl persigue con la cámara la trayectoria natural de la caída, terminando siempre el salto en su colisión contra el agua. Sin embargo, hacia el final de la escena, Riefenstahl, durante la labor de edición, invierte la secuencia temporal de uno de los saltos, empezando por la caída y terminando en el trampolín. Esta inversión transforma la caída en vuelo y, a partir de entonces, continua mostrando los saltos a través de un punto de vista inferior que recorta las figuras sobre el cielo —aumentando la sensación de flotación— y cortando el plano antes de que se produzca la referencia a la línea de tierra o, en este caso, la colisión con el agua. El resultado es una serie de figuras que vuelan sin posibilidad de caer. La caída es sustituida por un falso vuelo suspendido, en continua caída y en continua flotación.

Este estado de suspensión forzada por la desaparición absoluta del suelo es lo que años más tarde, según Steyerl (2012: 78), crea la «estasis<sup>16</sup> perfecta», de tal manera que «sociedades enteras podrían estar cayendo a nuestro alrededor, igual que nosotros» (Steyerl, 2012: 78), sin que el espectador sea consciente.

De entre los muchos aspectos controvertidos de esta cineasta, se ha criticado cómo ese espectáculo de vuelos, belleza y superación enmascaró con un espíritu de conciliación las estrategias bélicas que ya estaban en marcha en ese momento<sup>17</sup>. Y, con relación a lo formal, Bordwell recuerda cómo «también los patrones de encuadre y montaje convierten a los atletas en seres sobrehumanos que transmiten elementos de la mitología nazi» (Bordwell, 1995: 348). Así como Riefenstahl consiguió distraer al público con la suspensión híbrida de un ser humano-pájaro, dejó oficializado un paradigma visual de un ser humano sin suelo. Solo al final de su vida se puede vislumbrar en las palabras de la cineasta alemana esta profunda contradicción entre sus saltadores-pájaro y lo que realmente acontecía fuera de sus películas, definiendo, irónicamente, esta época como «una caída vertiginosa»<sup>18</sup> [Imagen 10].

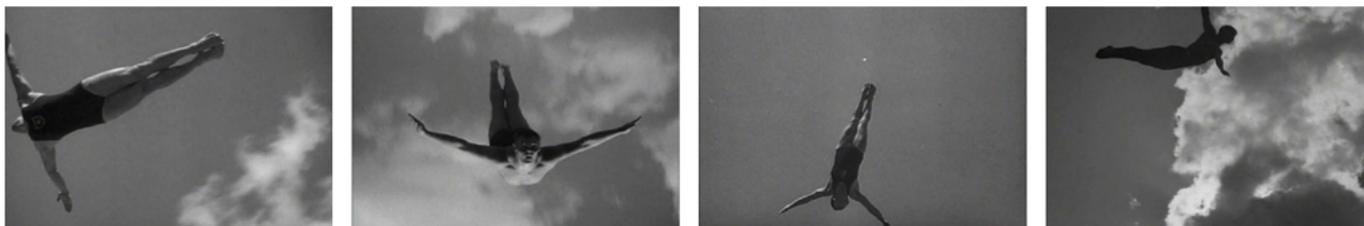


Imagen 10. Olimpiada (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936).

## EL PLANO INCLINADO: DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN A LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

[...] un nuevo sistema que condensó la solución a la totalidad de síntomas diferenciales que apuntaba la sociedad moderna, en una única forma; más aún, en una única línea: la oblicua.

(FULLAONDO, 2012: 21)

[Imagen 11]. Si en las vistas aéreas de la Primera Guerra Mundial el suelo se resignificaba haciendo desaparecer sus coordenadas de arriba y abajo —cambiadas por norte, sur, este y oeste—, ya en la Segunda Guerra Mundial desaparecía, oficializando un mundo de cuerpos ingravidos y en *stasis*. Sin embargo, entre el vuelo de la Primera Guerra Mundial y la *stasis* de la Segunda, en la Alemania a nivel de tierra se presentaba un espectáculo bien distinto.

Como recuerda Kracauer —en un ensayo notablemente crítico con su propio pueblo—, la Alemania de entreguerras es la de un pueblo desorientado, pero con una marcada «excitación intelectual» (Kracauer, 1985: 43) que de alguna manera quería compensar los sentimientos de derrota, castigo e introspección general que marcaban la época.

Los jóvenes, de vuelta de las trincheras, más que ocuparse de la reconstrucción física del país, parecían ilusionados con la reconstrucción de la moral y la identidad alemanas. La República de Weimar ilustraba este espíritu, pero su proclamación fue «repentina e improvisada», según Kracauer (1985: 47). La realidad del país era el

hambre, la desocupación y una situación general de inestabilidad latente en la que «la crisis económica mundial había desvanecido el espejismo de estabilización» (Kracauer, 1985: 18). Sin embargo, es precisamente en este contexto donde el cine alemán se conforma definitivamente y comienza una época de apogeo. Hay un rasgo formal sintomático de esta época que prolifera precisamente entre las producciones alemanas, englobadas en el denominado expresionismo alemán: el plano holandés. Parece ser que precisamente su propia denominación es una traducción errónea de *Deutsch* y *Dutch*, por el continuado uso que se hizo tanto de la inclinación de la línea de horizonte con respecto al encuadre como de los propios paisajes in-

Imagen 11. Una semana (One week, Buster Keaton, 1920).



ventados, donde toda arquitectura se construía a través de diagonales.

*El gabinete del doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) es uno de los más significativos ejemplos de esta tendencia a la representación de un suelo inestable, y es, según el estudio de Kracauer, una metáfora de cómo el estado alemán manipuló al pueblo, generando el caldo de cultivo que daría pie al ascenso del partido nacionalsocialista al poder.

Esta inclinación del horizonte no es nueva. La diagonal ha estado siempre asociada a periodos de inestabilidad en toda la Historia del Arte —el período helenístico de Laocoonte, el Barroco de Ribera, o el Manierismo de El Greco, entre otros—.

Pero en el periodo de entreguerras había un especial énfasis en la representación de un suelo inconsistente, reminiscente quizás de las trincheras, más concretamente del desequilibrio provocado cuando colisionaban las bombas en tierra, y la vibración del suelo que se tornaba semejante a un terremoto.

Un ejemplo muy acertado que emula esta sensación es el memorial a las víctimas del Holocausto de Peter Eisenman en Berlín, donde el arquitecto usa como idea central la alteración constante del terreno, para reproducir una sensación de inestabilidad y falta de orientación al que pasea por él; posiblemente la misma sensación que Hermann Warm, Walter Rohrig y Walter Reimann, como directores de arte, quisieron conseguir en la película de Wiene.

Ha habido otros casos significativos como *El tercer hombre* (The Third Man, Carol Reed, 1949), precisamente en el contexto posterior de la Guerra Fría; y más tarde *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) o *Haz lo que debes* (Do the Right Thing, Spike Lee, 1989). Sin embargo, uno de los casos más particulares de esta situación es el del cineasta italiano Michelangelo Antonioni, a través del personaje de Giuliana, en su película *El desierto rojo* (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964). Giuliana personifica el producto de esa construcción pau-

---

## ESTA INCLINACIÓN DEL HORIZONTE NO ES NUEVA. LA DIAGONAL HA ESTADO SIEMPRE ASOCIADA A PERIODOS DE INESTABILIDAD EN TODA LA HISTORIA DEL ARTE

---

latina de la desaparición de suelo estable: sabe qué le falta pero no sabe por qué.

Desaparecidas las guerras y las trincheras, parece que el mundo se sumerge en una aparente época de calma, propicia para el progreso. El enemigo ahora es un fantasma, la neurosis, propiciada por el progreso de un mundo cada vez más industrializado —que además, en palabras del autor, se adelanta a la discusión sobre el «problema ecológico» (Antonioni, 2002: 267)—, y la velocidad, que no permite a la protagonista adaptarse a estos nuevos cambios.

Durante una conversación con un hombre al que acaba de conocer, Giuliana intenta explicar el vértigo que le supone el futuro: «Le faltaba la tierra, tenía la impresión de *deslizarse sobre un plano inclinado*, de estar siempre a punto de ahogarse, y de no tener nada». Durante una entrevista realizada por Jean-Luc Godard para el número 160 de *Cahiers du cinéma*, Antonioni expone que la crisis que representa Giuliana no es solo el problema de la adaptación, sino también el de un «sistema de valores —educación, moral y fe— que ya no vale, no la sostiene» (Antonioni, 1971: 27). Ese sistema, que se había desmoronado tras las dos grandes guerras de la primera mitad del siglo y la posterior Guerra Fría, continúa intentando reinterpretarse hacia los años sesenta en toda Europa.

Los crecientes movimientos juveniles de carácter izquierdista —con escenarios tan notables como la revolución de Hungría o Mayo del 68—, o la revolución sexual de una generación que no acepta el nihilismo existencialista como respuesta, constituyen notables intentos de superación que no llegan a consolidar una nueva estabilidad [Imagen 12].

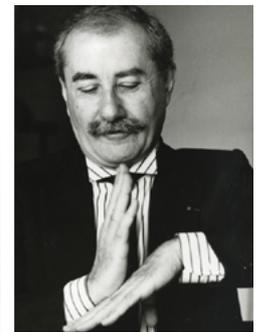


Imagen 12. *El desierto rojo* (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964); Grupo E.A.T., Experiments in Art and Technology, años 70 en el Pepsi-Cola Pavillion Project, Osaka, 1970.

Esta desaparición de los sistemas de referencia convencionales, utilizando el plano inclinado como elemento generador de nuevas formas de relación del cuerpo con el terreno, no pertenecen ya ni al vuelo ni a la *stasis*, sino que afectan directa y constantemente al problema esencial de la estabilidad mencionada, recuperando en cierta manera el diálogo entre cuerpo y gravedad.

Otras corrientes, sin embargo, abrazan la inestabilidad, intentado integrarla como una propuesta de futuro. En el mismo año en el que se estrena *El desierto rojo* de Antonioni, 1964, Claude Parent y Paul Virilio enuncian la hipótesis de la *Function oblique* que «preconiza la fijación de la vida de los hombres sobre planos inclinados» (Parent, 1970: 5)<sup>19</sup>, y que dos años más tarde se formaliza en el primer número de la revista-manifiesto *Architecture principe* (1966). El manifiesto defiende «el final de la vertical como eje de elevación y el final de la horizontal como plano permanente, en beneficio del eje oblicuo y el plano inclinado» (Virilio y Parent, 1964)<sup>20</sup>, e incide en la necesidad de aumentar la relación física del cuerpo y el suelo, haciéndolo participar activamente de la sensación de gravedad, utilizando el peso del cuerpo «en el sentido de una pérdida de equilibrio constante controlada» (Parent, 2009: 21), que defiende el desvanecimiento definitivo de la «idea de confort» (Parent, 2009: 33) —un precepto más que discutible, fuera de lo estrictamente teórico, y cuyas consecuencias anunciaba Giuliana en el film de Antonioni [Imagen 13].

Entre los años sesenta y setenta hay también una proliferación de obras que harán referencia a este tema, con Bas Jan Ander como uno de sus máximos exponentes, ejemplificando perfectamente el sentimiento de Giuliana en su pieza audiovisual (1971). A este respecto será René Daadler —artista holandés y contemporáneo a Bas Jan Ander— el que se preocupará de recoger todas ellas en una exposición denominada *Gravity Art* y presentada en Los Ángeles (2008), que reunió 30 películas con esta temática realizadas en la segunda mitad del siglo XX. ¿Estamos, quizás, ante una generación que clama por recuperar el suelo? ¿El suyo propio?

El caso de la película *Gregory's Girl* (Bill Forsyth, 1981), aunque posterior, es muy representativo. En una sencilla escena en tono de comedia, el protagonista explica a la chica, que tiene recostada a su lado, cómo los seres humanos están sujetos «únicamente por una fuerza misteriosa llamada gravedad»; y continua explicando que mucha gen-

Imagen 13. *El Gabinete del doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920); Pabellón de la Bienal de Venecia 1970, de Claude Parent.





Imagen 14. *Gregory's Girl* (Bill Forsyth, 1981).

te entra en pánico cuando se hace consciente de ello y se siente como si cayera fuera.

Mientras el protagonista explica esta condición de gravitación, la cámara va girando suavemente, inclinando el suelo hasta quedar prácticamente vertical, dando la sensación de que los personajes pueden caer en el abismo, en este caso fuera del encuadre, que hasta entonces tenía como labor «contener y sostener» (Derrida, 2001: 89)<sup>21</sup> una representación que ahora comienza a desbordarse [Imagen 14].

En el caso de *Gregory's Girl* vemos ya inaugurando el aviso de Antonioni y el estado de la cuestión para lo que, hoy en día, artistas como Hito Steyerl consideran el paradigma del ser humano «en caída libre» (Steyerl, 2012: 78) y que, paradójicamente, usa el plano inclinado para demostrarse.

## DEL AVIÓN HASTA EL SATÉLITE: EL TIEMPO PRESENTE

Hacia los años noventa, la preocupación en relación a las imágenes aéreas adquirirá un nuevo sentido. La alfombra estampada de los aviones de la Primera Guerra Mundial, o los encuadres sin líneas de horizonte, esos paisajes ininteligibles, quedan ahora eclipsados por una nueva tipología de imagen: la imagen informática. El mapa de coordenadas es sustituido por el mapa de bits, otro cambio



sustancial en la forma de construir imágenes y un paso más hacia la desmaterialización del suelo [Imagen 15].

Uno de los casos más representativos de estas nuevas investigaciones es la obra teórica y cinematográfica de Harun Farocki, de nuevo reflexionando sobre los cambios de régimen escópico que producen los conflictos bélicos, esta vez en las dos invasiones de Irak en 1991 y 2003. A finales de los ochenta, Farocki estudia la trayectoria histórica de estas imágenes aéreas, añadiendo nuevos conceptos como *tracking*, *phantomimage* o el término acuñado por él mismo, la imagen operativa<sup>22</sup>; pero sobre todo se preocupa de la producción de información —propaganda, en términos de la Segunda Guerra Mundial—.

La visión aérea ya se había popularizado a través de la experiencia cinematográfica —como se ha visto en el caso de Jean Vigo, entre muchos otros—, pero no su utilización en reconocimiento

Imagen 15. *Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Harun Farocki, 1989); *Reconocer y perseguir* (*Erkennen und verfolgen*, Harun Farocki, 2003).



militar, que quedaba aún bajo la etiqueta de *clasificado*.

Sin embargo, a partir de los años noventa, las supuestas maniobras militares ya no quedan reservadas a los servicios de inteligencia de uno u otro bando, sino que se tornan espectáculo, donde el ciudadano de *a pie* se identifica con el militar-aviador en misión. Utilizando su carácter tecnológico para dar una pretendida objetividad, se integra al ciudadano en el conflicto bélico y, en términos de Farocki, se aprovecha para alardear y publicitar las innovaciones armamentísticas de uno y otro bando. Una «nueva estrategia de propaganda» (Farocki, 2015: 169).

El territorio bélico se convierte en un espacio de representación —en términos de Virilio— como escenografía donde promocionar el producto.

La visión militar se democratiza y se liberaliza. El mundo en planta, avistado por el aviador, es ahora compartido global y simultáneamente por cada ciudadano en la seguridad de su casa.

Farocki comienza a hablar de las imágenes operativas a raíz de la Guerra del Golfo de 1991, el primer conflicto denominado «guerra mediática», y pone como ejemplo la desaparición deliberada de toda huella de seres humanos en las imágenes que se hacen públicas, para conseguir una sensación aséptica, de «guerra limpia» (Farocki, 2015: 157) [Imagen 16]<sup>23</sup>.

Ahora bien, la transformación estética ahora no solo requiere de codificación de los elementos en planta, como ya pasó en la Primera Guerra Mundial, sino familiarizarse con un, hasta ahora, desconocido verde de visión nocturna, el negativo de las pantallas infrarrojas, los datos yuxtapuestos a la imagen al más puro estilo *Terminator* (James Cameron, 1984), el blanco y negro de baja resolución, el paisaje sintético, la mirilla en el centro y la mancha: una abstracción en movimiento, reformulada como *target*, que es el ser humano.

Además de esto hay una estrategia de desterritorialización. El suelo no queda ya transformado por el punto de vista, sino producido. Pasa de

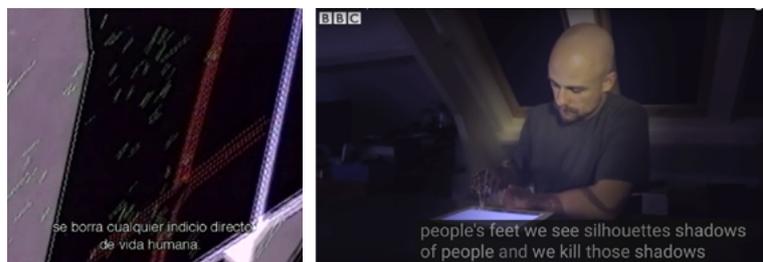


Imagen 16. Reconocer y perseguir (Erkennen und verfolgen, Harun Farocki, 2003); «The drone operator who said no», BBC News, 21 de enero de 2015 (frame de una entrevista realizada por la BBC a un operador de drones).

imagen informática a imagen infográfica incluso. La imagen digital permite esa nueva idiosincrasia, no depende de las apariencias de lo real. El paisaje sintético —usando el término de Farocki— es un territorio más parecido a *Tron* (Steven Lisberger, 1982) que a la realidad: «La gran novedad cultural de la imagen digital radica en que no es una tecnología de la reproducción, sino de la producción» (Gubern, 1999: 147).

Por otra parte, el mapa no es ya solo la alfombra estampada que preocupaba a Martin Jay, sino una pieza recortada flotando sobre el espacio indiferenciado. Este ejercicio de encuadre hace imposible localizar el país en relación con los otros, y lo convierte en una entelequia —un recurso muy utilizado en los informativos para hablar de Oriente Medio, especialmente después de 2011—. Una reinterpretación del primer plano cinematográfico, que «es terrorista porque violenta el espacio indiferenciado» (Bonitzer, 2007: 91) [Imagen 17].

Se ha hablado en múltiples ocasiones de la guerra como videojuego o de la batalla como campo de percepción en términos de Virilio, pero ¿cuán fácil es bombardear un suelo cuando se tienen 100 años de preparación paulatina para deslocalizarlo, deshacerlo, deshumanizarlo? En el documental *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017) —presentado en el festival Documenta Madrid 2017— ciertos operadores de drones estadounidenses, asignados a operaciones en zonas de Oriente Medio, utilizan una elocuente metáfora para describir esta problemática: «¿Ha

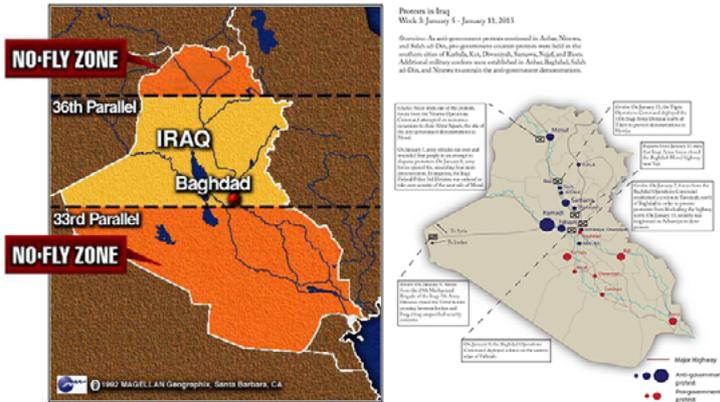


Imagen 17. Mapa utilizado por CNN en enero de 1999; Mapa utilizado por The Institute for the Study of War en enero de 2013.

pisado alguna vez un hormiguero y no le ha vuelto a dar ni un segundo más de su pensamiento? Ese era nuestro trabajo»<sup>24</sup>.

El documental combina imágenes rodadas a través de un dron con testimonios —a veces reales y otras inspirados— de varios ex-militares del ejército de EE.UU. El encuadre, aunque abierto, es, en cierta manera, claustrofóbico. El punto de vista cenital, con un movimiento maquínico —legado de Michael Snow— y en rotación constante, hace verdaderamente irritante sostener la mirada en la imagen, queriendo emular la experiencia que relatan los propios militares: «La mayoría del tiempo solo veíamos los edificios girando en nuestras pantallas. Suficiente para volverte loco»<sup>25</sup> [Imagen 18].

La sensación de espectáculo ahora trasciende la del espectador, y es percibida en la distancia por el propio operador de dron, que ya no sobrevuela el campo de batalla, sino que trabaja en un puesto

de oficina en su país, completamente desapegado del conflicto, en la distancia. El propio lenguaje es ya explícito a este respecto: «Solía empezar por Afganistán y quedarme ahí unas cuatro horas. Luego podrían trasladarme a otra *caja* en un *teatro* diferente, quizás Yemen o Somalia, donde quiera que nos enviaran»<sup>26</sup>.

Los primeros casos de estrés postraumático de los operadores de drones se dieron a conocer en prensa en el año 2015<sup>27</sup>. Ahí se estudia el desapego como construcción psicológica para poder sobrevivir, no ya al desmembramiento del cuerpo, como decía Jay sobre la Primera Guerra Mundial, sino a la destrucción del ciudadano desconocido, en masa y desde casa. Entre las declaraciones se encuentran también confesiones sobre cómo se ha demostrado que muchos de estos operadores estaban bajo los efectos del alcohol o drogas mientras realizaban las misiones; llegando a formular —como Virilio y Farocki denunciaban— que finalmente es como jugar a los videojuegos, algo que también destaca el documental de Cruiziat y Zhluktenko: «Ves un pequeño recuadro emergente en la pantalla, y lo fijas en el tipo, en esos *específicos píxeles*. Preparas el láser, el piloto libera el misil, y yo lo guío hasta su *objetivo*»<sup>28</sup>. El problema ya no es la vieja discusión sobre la identificación de la ficción como realidad, sino tratar la realidad como un elemento de ficción, creer que ese paisaje sintético es una imagen virtual, gracias a la mediación de la pantalla. En palabras de Slavoj Žižek el logro definitivo del arte cinematográfico ha sido

Imagen 18. *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017).





Imagen 19. *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987).

hacernos experimentar la realidad misma como una ficción (Žižek, 2001: 77)<sup>29</sup>.

Salvo algunas particulares escenas de playas, donde las formas y colores dan un ritmo a la imagen, en el resto de los encuadres del documental la sensación general es terreno, en el más vasto sentido de la palabra, indiferenciado, plano, y escaneado con un movimiento cinegético. Nada en el encuadre permite al espectador descansar, en continua espera de bajar a tierra. Un ejemplo perfecto de lo que Hito Steyerl denomina un «sujeto en caída libre» (2012: 17).

Steyerl afirma que «muchos filósofos contemporáneos han señalado que el momento actual se distingue por una condición dominante de falta de suelo» (2012: 78) y apunta al efecto desorientador de manejar imágenes en caída libre: «Imagine que está cayendo pero no hay suelo» (Steyerl, 2012: 78). En *Find, Fix Finish* ya no hace falta imaginar, asistimos a la «normalización de la visión desarraigada traída por la descentralización moderna del sujeto paralela a nuestra exposición a imágenes aéreas —por ejemplo, Google Earth—» (Emmelhainz, 2015).

Emmelhainz, contemporánea de Steyerl, estudia a su vez la condición de desarraigo y visualidad en la era del Antropoceno<sup>30</sup>, describiendo la mirada de hoy en día como «empoderada, inestable y en caída libre: una visión flotante de pájaro sin coordenadas dadas a priori y que refleja la ubicuidad de un presente desarraigado de la temporalidad»<sup>31</sup> (Emmelhainz, 2015).

Si, por un lado, la visión cenital desde el avión convertía las trincheras en un paisaje ininteligible, por otro, vinculaba todavía la representación a la realidad —aunque solo fuera por la posibilidad de caer a tierra en cualquier momento—. El satélite y el dron, sin embargo, amplían la distancia sobre las bases de construir un espacio de seguridad. Un vuelo donde Ícaro no pueda caer, consiguiendo la disociación definitiva entre representación y realidad, y dejando el suelo absolutamente desmaterializado y el cuerpo para siempre ingravido [Imagen 19].

## ¿SEGURIDAD PRIMERO?

[Imagen 20]<sup>32</sup>. Es difícil poder comprender la construcción del paradigma de inestabilidad sin citar los resultados provocados: la pérdida de libertades a favor de una promesa de seguridad. El sentimiento de falta de suelo, de inestabilidad —latente repetidamente en el imaginario colectivo desde 1914 hasta nuestros días y, por tanto, en la construcción de sus imágenes—, ha ido cambiando en su representación de forma, de punto de vista, de horizonte o de encuadre, trazando un lento camino hacia la desaparición del suelo y la creación de la distancia en términos absolutos del cuerpo y el suelo. Pero esta distancia, mediada por la pantalla, permite una unidad de medida fija a la que sostenerse. Una forma estable que no cambia —«a saber, que todo está en el encuadre, que el único espacio

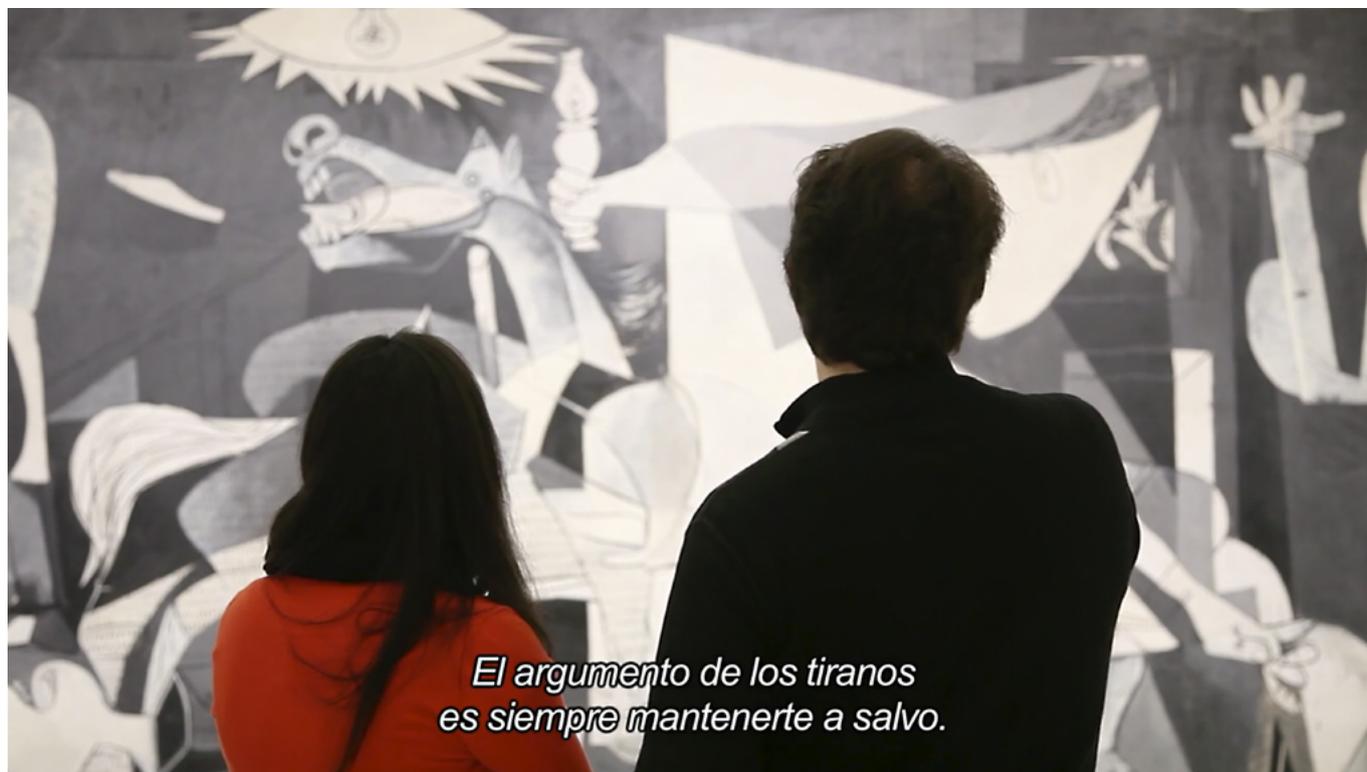


Imagen 20. *Las variaciones Guernica* (Guillermo G. Peydró, 2012).

en el cine es el de la pantalla, que es infinitamente manipulable a través de toda una serie de espacios reales posibles y que esta desorientación del espectador es uno de los útiles fundamentales del cineasta» (Burch, 1985: 19). Quizás por ello es un método tan efectivo, al permitir tener un módulo fijo en un sistema de escalas que cada vez se aleja más del ser humano. Sea como fuere, la pantalla hoy en día libera y/o construye imágenes en caída libre. Es decir, imágenes desde el aire, sin horizonte, sin referentes de arriba abajo, deslocalizadas; donde, como dice Steyerl (2012: 91), «todos los horizontes han sido de hecho destruidos» y, por tanto, uno no sabe si cae o si flota. Un estado de *stasis* perfecta, sin suelo en donde caer.

La construcción de un mundo sin suelo y, por tanto, inestable, ha sido el caldo de cultivo perfecto para la instrumentalización política, fundamentalmente de maniobras de recesión en libertades individuales, basadas en una falsa e imposible promesa de seguridad —los totalitarismos modernos que menciona Agamben en su ensayo sobre *Esta-*

*do de excepción* (2004) o las estrategias de reforma y recesión que analiza Naomi Klein en su *Doctrina del shock* (2007), entre otros; son el resultado de una lenta pero eficiente destrucción del paradigma de la seguridad gracias a la desaparición del suelo, en su más vasto sentido, debajo de nuestros pies.

El sentimiento de Giuliana en *El desierto rojo* de Antonioni es ahora un clamor social y global, no individual. Y no ya sobre un plano inclinado, sino sobre la base de tener a seres humanos-pájaros —Ícaros, como los de Leni Riefenstahl— que ya no pueden aterrizar porque no tienen dónde.

Por último, paradójicamente todas las imágenes aéreas bélicas que han destruido esta clásica relación cuerpo-gravedad-suelo lo han hecho precisamente a favor de la conquista de este último; ya sea de su extensión en las dos primeras guerras mundiales, o de su riqueza —petróleo en el caso de la Guerra del Golfo, perfectamente ilustrado en las imágenes de Sadam Hussein quemando los pozos de petróleo de Kuwait antes de la entrada de los estadounidenses—. Pero, como

ya se ha dicho antes, ¿cuán fácil es bombardear un suelo cuando se tienen cien años de preparación paulatina para deslocalizarlo, desmaterializarlo, deshumanizarlo? ■

## NOTAS

- 1 Palabras extraídas de *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1955).
- 2 Cita original: «Désormais la vision aérianissée échappe à la neutralisation euclidienne» (Virilio, 1984: 24).
- 3 El primer vuelo comercial cierra una larga etapa de experimentación a través de financiación privada —que se había desarrollado a través de cometas, globos, aviones, y un largo etcétera de experimentos— e inaugura el vuelo de financiación estatal con fines lucrativos, en este caso cubriendo la distancia entre San Petersburgo (Florida, EE.UU.) y Tampa para los turistas.
- 4 En 1914 en Europa estalla la Primera Guerra Mundial, donde el avión jugará un papel primordial en la escala de un acontecimiento bélico. En tan solo cinco años desde el primer vuelo satisfactorio a través del canal en Inglaterra y Francia, realizado por Louis Blériot, cuatro escuadrones completos vuelan a Francia desde Inglaterra, esta vez para participar como destacamento militar. La guerra, que hasta ahora solo había podido ser en batalla terrestre, cuerpo a cuerpo, con el enemigo a la misma altura, cambia radicalmente de escala, tanto en la percepción del despliegue del enemigo como en la capacidad de generar bajas. Desde el aire, incluso las trincheras —único lugar medianamente a salvo de fuego horizontal— eran objetivo fácil.
- 5 Los términos utilizados por Castro hacen referencia a la obra, citada en páginas siguientes, de Paul Virilio. En concreto hace referencia al título de su capítulo «Le Cinéma, ce n'est pas je vois, c'est je vole» dentro del libro *Guerre et cinéma: Logistique de la perception* (1984), publicado también en *Cahiers du cinéma*, 357: 30–33, en el mismo año.
- 6 En estas obras se encuentran innumerables metáforas para describir a los aviadores, tales como cabalgadores de nubes, ángeles, soñadores, pioneros, caballeros del cielo, etc.
- 7 Martin Jay sugiere que posiblemente este punto de vista es el que impulsó a Gertrude Stein a llamar al conflicto bélico «la guerra cubista» (Jay, 2007: 164).
- 8 La primera fotografía aérea conocida data de 1889. Fue realizada por Arthur Batut, inventor de la fotografía con cometas. Su primer libro, *Kite aerial photography*, fue publicado en 1890.
- 9 Martin Jay cita aquí *No man's land* de Leed. La cita original es: «El cielo está cargado de una importancia enorme: debe ser la residencia del observador que se ve luchar a sí mismo en medio de la pesadilla de la guerra, pues solo así el ojo puede sobrevivir al desmembramiento del cuerpo» (Leed, 1981: 137).
- 10 Si bien en términos generales las películas sobre Manhattan se centraban en el poder representado desde lo arquitectónico, existe un metraje de 1912, titulado ahora *Wright B Over Manhattan*, donde el piloto Frank Coffyn realiza unas maniobras alrededor de la estatua de la libertad, que se presentan, a través de intertítulos, como «un buen ejemplo de bombardeo aéreo». Parece que los intertítulos se añadieron en 1943.
- 11 Cita original: «Dans tout la première partie, il est absolument important qu'en aucune manière la présence de l'homme et de son oeuvre ne soit révélée. Le pays merveilleux était là, livré par la nature. Le pays est placé sous la tutelle du ciel et de l'influence de la mer. L'écran s'ouvre sur le ciel» (L'Herminier, 1985: 69).
- 12 Peter Greenaway construye su exposición *Flying over water* —presentada en la Fundació Joan Miró de Barcelona en 1997— alrededor de la figura de Ícaro.
- 13 Riefenstahl aclara en numerosas entrevistas que todas sus producciones están bajo su estricto control, y, si bien reconoce estas innovaciones técnicas aportadas por Erllt, también es cierto que lo hace en un contexto en el que aclara que ella misma formó a estos operadores, por lo que se vuelve a atribuir el mérito único. Recuperado de *El poder de las imágenes* (Die macht der bilder: Leni Riefenstahl, Ray Müller, 1993).
- 14 En la entrevista de Michael Delahaye «Leni y el lobo» (pp. 453-473), que apareció primero publicada en *Cahiers du cinéma*, 170 (sept, 1965), y más tarde traducida al inglés en *Cahiers du cinéma in English*, 5 (1966).

- Se puede encontrar también en *Interview with Film directors* de Andrew Sarris (1969), del que existe una versión en castellano, *Entrevista con directores de cine* (1971), pero que no ha incluido esta entrevista.
- 15 *Drehshwenk* se podría traducir como pivote rotativo.
  - 16 En este término hay una discrepancia en las traducciones al castellano del texto de Steyerl. En una versión posterior a la citada, *Los condenados de la pantalla* (2014), Marcelo Expósito lo traduce por «éxtasis perfecto», pero dado el contexto del texto y que en la versión anglosajona —publicada por la propia autora en la plataforma E-Flux (2011)— utiliza «perfect stasis», se ha conservado la traducción de 2012 realizada para la CAM en *Lecturas de un espectador inquieto*. Es importante remarcar esta diferencia ya que cambia considerablemente el sentido del texto. Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>.
  - 17 Si bien *Olimpiada* hace hincapié en la cooperación entre naciones, sin incidir sobre las nacionalidades, no muestra cómo ya en ese momento ningún atleta judío participó en los juegos, sin «motivo aparente» (Cooper, 1986: 5); o el evidente malestar de Hitler frente a los triunfos de Jesse Owens, y su desaprobación a que tomara relevancia en la primera parte del film (Bordwell, 1995: 109).
  - 18 Palabras de Leni Riefenstahl extraídas del documental *El poder de las imágenes*. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=1\\_MtOfswCWM](https://www.youtube.com/watch?v=1_MtOfswCWM).
  - 19 Cita original: «L'hypothèse de la «Fonction oblique» préconisant la fixation de la vie des hommes sur les plans inclinés» (Parent, 1970: 5).
  - 20 En referencia a Elliot (2001: 218).
  - 21 Derrida no está hablando del «encuadre» cinematográfico, nos habla de «marco» y sobre todo de «contextualizar» el pensamiento (pensamiento de Kant en este caso particular).
  - 22 Para Farocki las imágenes operativas son «imágenes que no están hechas para entretener ni para informar [...] Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación» (Farocki, 2015: 153).
  - 23 Recuperado de <https://www.bbc.com/news/av/magazine-30483010/the-drone-operator-who-said-no>, entre otros.
  - 24 Palabras extraídas de *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017). Cita original: «Have you ever stepped on an ant farm and not given it a second thought?».
  - 25 Palabras extraídas de *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017). Cita original: «Most of the time nothing happened, we will just watch buildings spinning on our screens, enough to make you crazy».
  - 26 El énfasis es del autor. Cita original: «I usually did Afganistan first. I'll be there for four hours and then I might get moved to a box in a different theater, maybe Yemen or Somalia, or wherever they sent us». Palabras extraídas de *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017).
  - 27 Referencias a artículos como <http://www.telegraph.co.uk/culture/hay-festival/11639746/Post-traumatic-stress-disorder-is-higher-in-drone-operators.html>, <https://www.theguardian.com/world/2013/jul/28/life-us-drone-operator-artist>, <https://www.theguardian.com/world/2015/nov/18/life-as-a-drone-pilot-creech-air-force-base-nevada>, <https://www.sott.net/article/306793-Former-drone-operators-say-they-were-horrified-by-cruelty-of-assassination-program>, entre otros.
  - 28 Cita original: «You see a little box pop-up on the screen, and lock on the guy, on those specific pixels, I would set the laser, the pilot would release the misil, and I guided to its target. The screen went black, because of the explosi3n». Palabras extraídas de *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017).
  - 29 Cita original: «The ultimate achievement of film art is not to recreate reality within the narrative fiction, to seduce us into (mis)taking a fiction for reality, but, on the contrary, to make us discern the fictional aspect of reality itself, to experience reality itself as a fiction». (Žižek, 2001: 77).
  - 30 El término «Antropoceno» es acuñado en el año 2000 por el premio nobel de química Paul Crutzen. Designa un periodo histórico (aún por determinar) que refleje

el impacto del comportamiento humano sobre la Tierra, constitutivo de una nueva era geológica. Se tiende a establecer sus comienzos en la Revolución Industrial del s. XVIII. Sin embargo, todavía no ha sido oficialmente aprobado por la Comisión Internacional de Estratigrafía.

- 31 Artículo publicado en SalonKritik. Recuperado de: [http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post\\_28.php#more](http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post_28.php#more).
- 32 El audio pertenece a una entrevista a Alex Jones (Texas) sobre el uso de aviones no tripulados —drones— en suelo norteamericano. *RT News*, 14-12-11. La noticia se presenta como «La ciencia puede que esté moviéndose en la dirección de convertir EE.UU. en un Estado policial». Recuperado de: [https://www.youtube.com/all\\_comments?gl=SN&hl=fr&v=HYETraMg\\_mM](https://www.youtube.com/all_comments?gl=SN&hl=fr&v=HYETraMg_mM).

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2004). *Estado de excepción*, Homo Sacer II, 1. Valencia: Pre-Textos.
- Antonioni, M. (1969). Michelangelo Antonioni. En A. Sarris (ed.), *Interview with Film directors* (pp. 21-32). Nueva York: Avon Books.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable: cine y pintura*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Bachelard, G. (1993). *El aire y los sueños*. México: Fondo de cultura económica.
- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadros*. Buenos Aires: Santiago Argos Editor.
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Castro, T. (2013). Aerial Views and Cinematism, 1989-1939. En M. Dorrian y F. Pousin (ed.), *Seeing from above: the aerial view in visual culture* (pp. 118-134). Nueva York: Tauris.
- Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo. Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manatíal.
- Cooper, G. (1986). *Leni Riefenstahl and Olympia*. Londres: Scarecrow Press.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en la pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Elliott, A. (2001). *Profiles in contemporary social theory*. Londres: SAGE.
- Emmelhainz, I. (2015). Condiciones de visualidad bajo el antropoceno y las imágenes que están por venir. Recuperado de [http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post\\_28.php#more](http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post_28.php#more) [05/04/2015].
- Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fullaondo, J.D. (1968). Toujours l'oblique. *Nueva Forma*, 28, 88-92.
- Fullaondo, D. (2012). *La invención de la Fonction oblique*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Greenaway, P. (1997). *Flying over Water/Volar damunt l'aigua*. Catálogo de la exposición *Flying over Water/Volar damunt l'aigua*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Hinton, D. (2000). *The Films of Leni Riefenstahl*. Plymouth: Scarecrow press inc.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del s. XX*. Madrid: Akal Estudios Visuales.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Leed, E. (1981). *No man's land. Combat and identity in World War I*. Londres: Cambridge University Press.
- L'Herminier, P. (1985). *Jean Vigo: Oeuvre de cinéma*. París: Cinémathèque française.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Parent, C. (1970). *Vivre l'oblique*. París: L'aventure urbaine. — (2009). *Vivir en lo oblicuo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Riefenstahl, L. (1969). Leni and the Wolf. En A. Sarris (ed.), *Interview with Film Directors* (pp. 453-473). Nueva York: Avon Books.
- Robic, M. C. (2013). From the sky to the ground: the aerial view and the ideal vue raisonnée in Geography during 1920's. En M. Dorrian y F. Pousin (eds.), *Seeing*

- from above: the aerial view in visual culture* (pp. 163-188). Nueva York: Tauris.
- Rohmer, E. (2012). Eric Rohmer Talks About Chloë in the Afternoon. En C. Bert (ed.), *Interviews with Erich Rohmer* (pp. 41-53). Gosport: Chaplin Books.
- Steyerl, H. (2012). En caída libre. En Y. Aznar y P. Martínez (eds.), *Lecturas para un espectador inquieto* (pp.78-94). Madrid: CAM2.
- Virilio, P. (1984). *Guerre et cinéma: Logistique de la perception*. Londres: Verso.
- Virilio, P., Parent, C. (1964). La función oblicua. *Nueva Forma*, 28, 41.
- Weizman, E. (2002). The Politics of Verticality. Recuperado de [https://www.opendemocracy.net/ecology-politics/verticality/article\\_801.jsp](https://www.opendemocracy.net/ecology-politics/verticality/article_801.jsp) [02/10/2014].
- Žižek, S. (2001). *Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post Theory*. Londres: British Film Institute.

## CAER O FLOTAR: UNA HISTORIA CINEMATOGRÁFICA DE LA DESAPARICIÓN DEL SUELO Y EL PARADIGMA DE LA ESTABILIDAD

### Resumen

Algunos pensadores consideran que el inicio del s. XXI está marcado por la inestabilidad como paradigma y, en consecuencia, una falsa promesa de seguridad como resultado. A través de la progresiva evolución de las imágenes aéreas, se articula un discurso sobre cómo se ha ido destruyendo progresivamente la convención de suelo estable y, en consecuencia, la necesidad de una reinterpretación de la relación cuerpo-gravedad; a través del cual se puede llegar a destilar la construcción del sujeto contemporáneo —en caída libre— y la instrumentalización de este paradigma de inestabilidad.

### Palabras clave

Encuadre; aviación; satélite; drones; caída; Ícaro; estabilidad; suelo.

### Autora

Lola Martínez (Madrid, 1981) es doctora por la Universidad Politécnica de Madrid, licenciada y D.E.A. en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesora titular del grado oficial de Fotografía, grado oficial de Bellas Artes y máster en Dirección Artística para Cine y Televisión en la Escuela Universitaria de Artes TAI. También es profesora titular en el Centro Internacional de Fotografía y Cine EFTI, donde imparte regularmente clases de Paisaje, Narrativa del encuadre y Teoría del color. Ha publicado diversos artículos de investigación cinematográfica y estudios visuales en conocidas revistas como *GOYA* o *Archivos de la Filmoteca*. Contacto: lolamartinez.foto@gmail.com.

### Referencia de este artículo

Martínez, L. (2019). Caer o flotar: una historia cinematográfica de la desaparición del suelo y el paradigma de la estabilidad. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 189-208.

## TO FALL OR TO FLOAT: A CINEMATOGRAPHIC HISTORY OF A PARADIGM SHIFT IN STABILITY AND THE DISAPPEARANCE OF THE GROUND

### Abstract

Some thinkers consider that the beginning of the s. XXI is marked by instability as a new paradigm and therefore a false promise of security as a result. Through the progressive evolution of aerial images, a discourse is articulated on how the convention of stable soil has progressively been destroyed, and consequently the need for a reinterpretation of the body-gravity relation; through which it is possible to distill the construction of the contemporary subject — in free fall — and the instrumentalization of this paradigm of instability.

### Key words

Frame; aviation; satellite; drone; fall; Icarus; stability; ground.

### Author

Lola Martínez (Madrid, 1981) holds a PhD by the Universidad Politécnica de Madrid with International Mention. She holds a Bachelor and D.E.A. in Fine Arts from the Universidad Complutense de Madrid. She is currently senior lecturer of the official Bachelor degree in Photography and Fine Arts, and the Master of Artistic direction for Cinema and TV at the University School of Arts TAI. She is also a senior lecturer at the prestigious EFTI International Center for Photography and Cinema, regularly teaching Landscape, Narrative of the frame and Color theory. She has published several articles on film research and visual studies in well-known journals such as *GOYA* or *Archivos de la Filmoteca*. Contact: lolamartinez.foto@gmail.com.

### Article reference

Martínez, L. (2019). To fall or to float: A cinematographic history of a paradigm shift in stability and the disappearance of the ground. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 189-208.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)