

## Mapas cronofotográficos<sup>1</sup>

### *Chronophotographic Maps*

**David Oubiña**

Universidad de Buenos Aires  
doubinia@retina.ar

**Resumen** Hay muchos cineastas experimentales y videoartistas que no están tan interesados en la ilusión del movimiento sino en su manipulación y su deconstrucción. Ésta es la paradoja que se hallaba en la base de los ensayos cronofotográficos de Muybridge y de Marey y que, muy pronto, el cine se ocupó de ocultar: no aceptar el efecto cinético en tanto modo de representación, sino apropiarse del mecanismo cronofotográfico –que lo ha hecho posible– para ejercer una violencia dentro del propio discurso. La negatividad de ese momento, en el sentido adorniano, es lo que interesa para pensar las diferentes modulaciones del movimiento y el tiempo en el arte del último siglo.

**Palabras clave** Cronofotografía, Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, videoarte, cine experimental.

**Abstract** *There are many experimental filmmakers and videoartists who are not so interested in the illusion of movement but, instead, in its manipulation and deconstruction. This is the paradox behind the chronophotographic experiments performed by Muybridge and by Marey (a paradox that cinema, very soon, tried to hide): not to accept the kinetic effect as a mode of representation but to take advantage of the chronophotographic mechanism – that made it possible– in order to produce a certain violence against the dominant forms. The negativity of this moment (in the adornian sense) is useful to reflect on the different modulations of time and movement in the art of last Century.*

**Key Words** *Chronophotography, Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, videoart, experimental cinema.*

---

1 Tomado de David Oubiña, Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2009. Derechos cedidos por el autor.

## Una forma que piensa

Habría que recordar que, en un comienzo, las imágenes se registraban y se proyectaban gracias a la acción de una manivela que hacía correr la película de forma manual. Era necesario un buen pulso para mantener una velocidad uniforme; sin embargo, resulta más interesante pensar en aquellos momentos en que una manipulación imperfecta y despareja rompía la ilusión para producir movimientos acelerados o ralentados. Lev Manovich traza un paralelo entre la tecnología digital y las técnicas pictóricas anteriores al cine:

La construcción manual de imágenes en el cine digital representa un retorno a las prácticas pre-cinemáticas del siglo XIX, cuando las imágenes eran pintadas y animadas a mano. En el pasaje al siglo XX, el cine delegó estas técnicas en la animación y se definió a sí mismo como un medio de registro. A medida que el cine ingresa en la era digital, estas técnicas nuevamente se convierten en un lugar común dentro del proceso de realización fílmica. En consecuencia, el cine ya no puede distinguirse de la animación. No es ya una tecnología inicial sino, más bien, un sub-género de la pintura (citado en Mulvey, 2006: 20).

Digamos: no el registro sino la producción. O en todo caso: trabajar el registro como un material en bruto que debe ser transformado.

En *Heliografía* (1993), Claudio Caldini parece transitar por ese puente que conecta a los distintos medios. Una bicicleta, su sombra proyectada sobre el camino y los sonidos de los pájaros reverberando entre las hojas. En la mitología griega, Helios era el dios del Sol. Todos los días, atravesaba el firmamento en su carro – tirado por los toros solares– para echarse a descansar detrás del océano. “Heliografía”, entonces, es literalmente la estela que sus rayos dejan en el viento: la fotografía animada del sol. En efecto, Caldini despliega una escritura evanescente para registrar los destellos de la luz sobre un paisaje en movimiento. Los balbuceos de la refracción. El desplazamiento en estado gaseoso. Aquí todo es más liviano que el aire: las formas se disuelven y los colores estallan sobre la pantalla como en una pintura impresionista. Es que, además, el título del video alude al nombre que Nicéphore Niépce le dio a su invención. “El descubrimiento que he realizado y que he llamado *heliografía* consiste en la reproducción espontánea de imágenes tomadas a través de una cámara oscura usando la acción de la luz con una gradación de sombras de blanco a negro”: eso escribió sobre la primera fotografía (*Punto de vista desde la ventana de Gras*, 1826), lograda tras ocho horas de exposición.<sup>2</sup> Como

---

2 Unos años antes, Niépce había experimentado variaciones y mejoras sobre un tipo de bicicleta conocida con el nombre de draisienne. Aunque estos inventos no están relacionados, resulta significativo que ambos aparezcan aludidos en el video de Caldini. Sin duda, también es una coincidencia curiosa que Muybridge firmara sus primeras fotos (procesadas en su “Flying studio”) bajo el seudónimo de Helios.

en un moderno heliograbado digital, Caldini aprovecha el registro de la película de Single-8 mm procesada a través del video para explorar los límites expresivos de ambos medios. El movimiento es, aquí, una sucesión de instantes volátiles, como si fueran delicados arabescos que la luz dibuja en el aire. Por eso, lo que las imágenes muestran no es tanto el trayecto de una bicicleta sino su sombra sobre el paisaje: las huellas que va dejando su movimiento cuando es traducido al idioma de las manchas y los colores.

Arte es transformación: una alquimia que traduce el paisaje como colores sobre el celuloide y luego borrona el celuloide haciéndolo pasar a través del video. Un día de comienzos de siglo, mientras Georges Méliès filmaba por las calles de París, su cámara se trabó y demoró unos minutos en volver a funcionar. Al revelar el material, advirtió sorprendido cómo –presa de extraño sortilegio– un automóvil se convertía repentinamente en una carroza fúnebre. Dentro del mismo encuadre, las formas mutaban mágicamente allí donde se había producido la interrupción: el cine había descubierto el efecto cómico que se deriva de las metamorfosis. Como sostiene Edgar Morin, lo que va de los Lumière a Méliès es el trayecto de la imagen de lo real a la metamorfosis de la imagen. Para Méliès, el film no es ya espejo inocente sino materia que se transfigura. Raymond Bellour ha escrito a propósito de la obra de Kuntzel:

Todo gran artista está a la búsqueda de un punto límite. Una suerte de punto último que, a sus ojos, incorporaría e incluiría a todos los otros. Probablemente Thierry Kuntzel haya sentido que ese punto se materializaba por primera vez cuando, concentrado en el análisis fílmico a comienzos de los 70, se encontró delante de una mesa de montaje, frente a unas imágenes en movimiento que podía detener. La decisión no iba de suyo, puesto que implicaba atentar, por razones supuestamente teóricas, contra el flujo regular de la proyección cinematográfica. ¿Cómo atreverse a detenerlo? ¿Cómo entrometerse? ¿Cómo revelarlo sin quedar cautivo? ¿Cómo transmutarlo, cómo metamorfosearlo? ¿Cómo hacer visible el film debajo del film, el *film-película* oculto detrás del *film-proyectado*? (Bellour, 2007-2008: 23)

Lo mismo podría decirse de films como *Tom, Tom, the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969) que refotografía, reencuadra, detiene y ralentiza de manera incesante un cortometraje homónimo de Billy Bitzer (1905); o *Demolition of a Wall* (Bill Brand, 1973) que toma seis fotogramas del film de los Lumière y los ordena en sus setecientos dieciocho combinaciones posibles; o *Outer Space* (Peter Tscherkassky, 1999) que interviene los materiales visuales y sonoros en una escena de *The Entity* (Sidney Furie, 1982) para hacerla aún más terrorífica. Los efectos visuales (distorsión, ilusión óptica), así como la descomposición (congelado), la alteración (acelerado, ralenti, reversa) y la combinación (sobreimpresión) del movimiento son

motivos centrales en experimentos pioneros como *Entreacto* (René Clair, 1924), *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *Anémic cinéma* (Marcel Duchamp, 1926), *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Rutmann, 1927) o *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). Allí, la cámara rápida y la cámara lenta tienden a invadir los planos. Estos procedimientos se basan en una diferencia de velocidad entre el registro del movimiento y su reproducción, es decir, en una desproporción entre la cantidad de cuadros por segundo en que fue capturada una acción y la cantidad de cuadros por segundo en que se la proyecta. Por lo tanto, no se trata de reproducir el movimiento como ilusión realista, sino de explorar su aspecto lúdico y subversivo. Su lado perverso, inquietante o siniestro.

Desde las primeras vanguardias hasta las exploraciones con la tecnología digital (de Rutmann y Clair a Gordon y Viola, pasando por Brakhage, Mekas o Kubelka), todo el cine experimental y el underground ha utilizado esas mismas técnicas –acelerado, ralenti, registro cuadro a cuadro, congelado, sobreimpresión– por contraste con el cine *mainstream* que, en cambio, se ha apoyado sobre el realismo, la continuidad y la fluidez. El cine ha sido siempre, ante todo, una industria del espectáculo. Y sin embargo, Godard afirma: “Es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor manera que la escritura o la filosofía, pero esto fue rápidamente olvidado” (citado en Rosenbaum, 1997: 45). El cine ha sido tradicionalmente un medio inhabilitado para pensar; como si esa impresionante capacidad analógica que le permite reproducir los hechos bajo la apariencia de que no han sido procesados por ningún lenguaje, a su vez lo condenara al territorio de una pura materialidad. Según los términos de la sentencia lapidaria de Adorno:

El proceso fotográfico del film, principalmente representacional, confiere al objeto una significación intrínseca mayor –en tanto ajena a la subjetividad– que la otorgada por las técnicas estéticamente autónomas; éste es el aspecto retardatario del cine en el proceso histórico del arte. Incluso cuando el film disuelve y modifica sus objetos tanto como le es posible, la desintegración nunca es completa. En consecuencia, no habilita una construcción absoluta: sus elementos, por más abstractos que sean, siempre conservan algo representacional; nunca son valores puramente estéticos (1981-1982: 202).<sup>3</sup>

Para Godard, en cambio, si el siglo XX ha existido es justamente porque fue pensado por las películas. Todo el proyecto de las *Historia(s) del cine* (1988-1998), parecería poner a prueba a los films como instrumentos del pensamiento. Godard

---

3 Para un análisis de las actitudes de Adorno hacia el cine, véase Miriam B. Hansen (1981-1982). Hansen destaca la importancia del cineasta Alexander Kluge (cuya práctica, a su vez, había sido influida por la Teoría Crítica) en la promoción de esos cambios en el pensamiento de Adorno.

practica una compleja mayéutica audiovisual. Filmar es dar a luz (al fin y al cabo, eso es lo que significa el apellido Lumière). No se trata de reflejar el mundo inopinadamente sino de hacer ver. Así, las imágenes y los sonidos de las *Historia(s) del cine* dialogan y sacan a la superficie eso que las películas siempre supieron pero habían olvidado. Hay una pedagogía de la imagen en Godard. El cine no es tanto lo que *permite* ver sino, sobre todo, lo que *enseña* a ver. No es un mero reflejo. O en todo caso, como se dice en *2 X 50 años de cine francés* (Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, 1995): “Los espejos deberían reflexionar [to reflect / reflechir] antes de devolver una imagen”. Entonces, no debería extrañar que *Historia(s) del cine* esté realizada en video, porque eso convierte al cine en una actividad manual e introspectiva y porque permite experimentar con él, tal como haría un científico, un escritor o un artesano. “Cogito ergo video”, se lee en uno de sus intertítulos: Godard afirma que es porque *veo* (*video*, en latín) que puedo pensar; pero también, que el *video* es el instrumento de esa reflexión. O, dicho de otro modo, que el video es el pensamiento del cine. Allí es posible construir un laboratorio de experimentación audiovisual; es posible descomponer el movimiento, manipular las velocidades y analizar los ritmos de manera diferencial. Dijo Godard:

Méliès no creía que fuera interesante crear una ilusión de movimiento. Lo que era importante, decía, es observar diferentes tipos de movimientos. Tal vez un beso precisa una velocidad menor. Yo creo que si uno analizara la manera en que los actores se besan en las películas actuales, advertiría que es siempre la misma velocidad. Eso se podría confrontar con el modo en que Greta Garbo besaba a Ramón Novarro. En los films mudos, había grandes diferencias de velocidad (Cott, 1980: 95).

¿Qué es lo que el video puede hacer por el cine? Puede hacerlo pasar (como una corriente pasa a través de un cuerpo) de vuelta por sus orígenes. El cine es la fotografía en movimiento; pero la fotografía era ya, desde el principio, el cine en suspenso.

### **La detención y el movimiento**

Sin embargo, no es un simple gusto arcaizante o una vocación primitivista lo que está por detrás de esta operación. Porque, efectivamente, lo que le interesa a Godard no es tanto la prehistoria fotográfica sino la detención, que hace de la imagen cinematográfica una imagen despojada. Si el cine es la fotografía más el tiempo, entonces la detención del movimiento lo convierte en un puro flujo temporal. Puesto que lleva impreso el tiempo de su visión, esa imagen quieta obliga a observarla y no sólo a reconocerla. Eso es lo que el cineasta ensaya en los *ralenti* de *Sauve qui peut (la vie)* (1979). “Hay que frenar para ver el trabajo de la emoción”, se dice, justamente, en *Scénario de Sauve qui peut (La vie)* (1979). Pero de alguna manera, ese mismo juego con la duración ya se insinuaba en los demorados planos

fijos de *Vent d'est* (1969) y se había extremado en *Letter to Jane* (1972), donde el espectador era forzado a observar durante cincuenta minutos una foto a la que normalmente sólo le dedicaría unos segundos. Aquí ya no hay un movimiento detenido (esa fijeza es anterior y pertenece a la fotografía en que se basa el film) sino, ante todo, un experimento extremo con la duración. Al intentar definir el *punctum* de una fotografía, Barthes sostiene que se trata de un suplemento: es lo que el observador agrega a la foto y que, sin embargo, está ya en ella. “¿Es que acaso en el cine añado algo a la imagen?”, se pregunta. “No lo creo; no me deja tiempo: ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; si no, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud de otras cualidades, pero nada de *pensatividad*; de ahí, para mí, el interés del fotograma” (1997: 105-106).<sup>4</sup> A Barthes debe haberle gustado *Letter to Jane*: un film hecho de un único fotograma repetido al infinito, como si se tratara de una foto inagotable. He ahí, tal vez, la *pensatividad* posible del cine.

Esa imagen única de la película de Godard desdeña todas las expectativas del transcurso cinematográfico porque nunca llega a ponerse en movimiento. Hay allí una desproporción entre una figura permanentemente detenida y el tiempo del film que no deja de fluir. Unos años antes, *Empire* (Andy Warhol, 1964) ya había explorado esa distancia entre la inacción y la duración, incluso en mayor escala ya que su película se compone de un único plano fijo de ocho horas. El experimento de Warhol apuntaba en otras direcciones aunque compartía la misma vocación desmesurada. Ya sea por la expectativa hacia algún tipo de acción que nunca ocurre (en Warhol) o por la exasperación ante una imagen que mantiene su protagonismo aun cuando ya no puede esperarse nada de ella (en Godard), los films confieren a sus imágenes una extraña dimensión temporal. La larga duración es, también, el principio constructivo de *Possible Lovers* (Raya Martin, 2008): un único plano fijo de 95 minutos muestra un sillón en donde un joven observa a otro que duerme a su lado. Transcurridos los primeros minutos, y una vez que se advierte que ya no sucederá otra cosa que esto, el espectador debe decidir si se retira o se queda. Nada ocurrirá en la pantalla salvo el paso del tiempo, señalado por los cambios en la iluminación y en la banda sonora. La quietud, la fijeza, la impasibilidad se convierten de golpe en una prueba de resistencia.

Si se acepta el juego, la expectativa –tan impaciente como frustrante– de una acción o un corte pronto deja lugar a una incomodidad solidaria: ¿hasta cuándo resistirán los actores? ¿cuánto tiempo aguantarán en una postura que, en seguida, se revela incómoda e insostenible? Todo se mantiene en suspensión, como bajo el

---

4 Varios años antes, Barthes ya había manifestado su interés por el fotograma y había señalado que paradójicamente era allí, en “ese formidable artificio”, en donde podía captarse lo fílmico (véase Barthes, 1986).

agua. En este punto, la propuesta de Martin es muy diferente a la de Warhol, porque ya no se trata de la soledad olímpica y soberbia del Empire State sino de dos cuerpos endeble obligados a soportar el paso del tiempo sobre sus músculos. En Warhol el film es completamente indiferente al espectador, le da la espalda, no lo precisa. De ahí su indolencia. Podría no ser visto y, sin embargo, permanecería ahí, en pie. La película de Martin, en cambio, necesita desesperadamente del espectador. Nada de todo eso que no sucede sería posible si apartamos la vista. Ahí donde Warhol es displicente, Martin es suplicante. Asimismo, *Possible Lovers* difiere de *Letter to Jane* porque Godard interpela al espectador y, por lo tanto, su vínculo es conceptual. En *Five. Dedicated to Ozu* (2003), Kiarostami también trabaja sobre la larga duración; pero aquí lo notable es que el suspenso se genera a partir de situaciones aparentemente insignificantes. ¿Cuántos patos seguirán atravesando el encuadre? ¿Saldrá de cuadro, finalmente, ese pequeño tronco que las olas llevan y traen? El film aprovecha la más elemental tensión entre el campo y el fuera de campo. Y con eso basta. El plano se vuelve inagotable. Kiarostami parece responder a la fórmula de John Cage: “No hay necesidad de mover la cámara. Las imágenes vendrán hacia ella”. En Martin, la tensión tiene un origen y un efecto distintos: hay demasiado poco suspenso y el plano siempre está al borde de la extenuación. De ahí la súplica. Es obligatorio colaborar con esa inmovilidad de los actores. La imagen convoca nuestra mirada y se constituye sobre ella para completar ese circuito donde un personaje no sabe hacer otra cosa que velar el sueño de su compañero y éste sólo sabe ser observado mientras duerme. La simple posibilidad del amor es suficiente para llegar hasta el final. Como un sacrificio, un acto de lealtad o el testimonio de una devoción.

El cambio de velocidad, la alteración del flujo lineal de imágenes, la manipulación de las duraciones imponen siempre un distanciamiento analítico. Es una intervención fuerte sobre la temporalidad que rompe la cohesión esperable de una imagen. Dice Chantal Akerman: “Cuando se observa una imagen, un segundo basta para obtener la información: ‘eso es un pasillo’. Pero luego de un rato, uno se olvida de que es un pasillo y sólo ve que es rojo, amarillo, líneas. Y entonces regresa como pasillo” (citado en Margulies, 1996: 43). La disyuntiva es entre el *valor referencial* y el *valor textural* de la imagen. Si se prioriza su función poética, entonces pueden advertirse otros sentidos que exceden el mero reconocimiento del pasillo en tanto que pasillo y que dependen del modo en que nos es mostrado. Por eso, cuando el pasillo regresa “como pasillo”, en realidad no se trata de un simple retorno al origen sino, más bien, de una nueva versión, un pasillo expandido por todos los sentidos que la mirada le agregó mientras olvidó que era un pasillo. El nuevo es un pasillo rectificado, intervenido, transformado. Así como existe una *flexión gramatical* (que rige la variación de las palabras para determinar sus funciones y relaciones dentro de una oración), aquí se trata de un *pasillo flexionado* ya que

abandona su infinitivo referencial y reclama ser visto en todas sus conjugaciones o declinaciones visuales.

Cuando un film se detiene, piensa sobre sí mismo. Y, a la vez, crea eso que Laura Mulvey denomina *pensive spectator*: un espectador reflexivo o meditativo. En la instalación *24-Hour Psycho* (1996), Douglas Gordon convierte los 109 minutos del film de Hitchcock en una interminable pesadilla que se extiende a lo largo de un día entero: cada fotograma dura trece veces más (aproximadamente medio segundo). Ésa es su única operación y, obviamente, cambia todo. Porque aun cuando las acciones del film siguen teniendo lugar, en rigor han sido arrasadas: la historia sólo avanza al precio de diluirse. Esa permanencia desmesurada hace olvidar cualquier instancia argumental y desplaza la atención de manera absoluta hacia los mínimos detalles del movimiento que aparecen, de pronto, investidos de una cualidad irreal. Trabajado de ese modo, el movimiento sólo se percibe como suspensión, como una inminencia que nunca llega a concretarse. Gordon retiene al máximo cada fotograma antes de pasar al siguiente; por lo tanto, los movimientos más simples –como abrir una puerta, descender de un automóvil o subir una escalera– postergan infinitamente su cumplimiento. Tanto que, cuando esas acciones se resuelven, han perdido toda eficacia en términos dramáticos. Lo único que puede verse ahora son los gestos más insignificantes, las pequeñas muecas o los tics que antes pasaban sin apreciarse. Las jerarquías se han invertido. Desnaturalizada, la trama original del film se disipa porque resulta imposible de seguir y deja paso a otra trama, la de los cambios sobredimensionados en la textura de la imagen.

Resulta instructivo confrontar ese procedimiento con el de ciertos videos de Bill Viola, donde el mismo trabajo sobre la lentitud y el aplazamiento se orienta en un sentido diferente: no es tanto un movimiento sometido a una continua detención sino una imagen fija que se transforma pero que nunca se pone en movimiento. El video *The Messenger* (Bill Viola, 1996) consiste en la proyección a larga escala de un único plano, tomado cenitalmente y pasado a cámara lenta en un sinfin. Lo que se ve allí es la figura de un hombre que emerge gradualmente desde las profundidades del agua, sale a la superficie, respira profundamente y luego vuelve a hundirse. La imagen ha sido ralentada de modo tal que el trayecto hacia la superficie y de vuelta a las profundidades lleva un tiempo absolutamente desmesurado. El efecto es siempre de ingravidez y de suspensión: el hombre surge como una aparición, como una figura que se formara ante nuestros ojos; luego adquiere una permanencia insólita, inhumana, un fijeza casi cruel cuando toma su bocanada de agua en la superficie; y finalmente se diluye entre los pliegues del fondo como si se desmaterializara. En *The Crossing* (Bill Viola, 1996), el tiempo opera sobre la materia y el movimiento aparece como una sucesión de estados continuos pero

diferenciados. En dos paneles –colocados uno al lado del otro o bien como una pantalla de doble faz–, un hombre es devorado por el fuego o se consume bajo una lluvia imparable. Lo que se muestra siempre es una transformación, pero es imposible determinar en qué punto se produce el cambio. El movimiento es descrito minuciosamente, paso a paso; pero justamente por eso se elude la transición (que es una función de lo continuo). Excesivamente visible, se vuelve imperceptible. El tiempo opera sobre la materia. Aun cuando todo flujo es interrumpido antes de insinuarse, resulta imposible aislar un fragmento dentro de ese bloque móvil / inmóvil: los trabajos de Viola “muestran que la densidad estética y significativa de un plano no depende, como en las imágenes standard, de la espectacularidad de los cambios que suceden en el mismo plano a lo largo del tiempo de su duración. Muestran que una imagen puede cambiar simplemente porque dura” (Sarlo, 1998: 43).<sup>5</sup>

En algún momento el cuerpo del mensajero ha llegado a la superficie y ha cobrado nitidez, en algún momento las figuras de *The Crossing* desaparecen detrás de las llamas o bajo la lluvia; pero es imposible determinar en qué punto empezamos a advertir esos cambios. Como si, en la mutación constante, lo que se estuviera elidiendo es la transición de un estado al otro. El efecto se acentúa porque, en rigor, la secuencia no tiene principio ni final: es una serie circular, una recurrencia, una repetición infinita. Es una diferencia notable con respecto a la obra de Douglas Gordon, que está determinada por la linealidad y por la expectativa de una resolución siempre diferida. En *24-Hour Psycho* se trata de una sucesión de imágenes en movimiento, pero lo que se percibe es la detención; en los trabajos de Viola hay un movimiento persistente de una imagen que, sin embargo, en cada momento, permanece detenida: si en éste no es posible advertir el momento en que se produce la transformación de la imagen aunque su evolución es evidente, en aquél podemos constatar minuciosamente el punto en que la imagen pasa a ser otra sin que, al mismo tiempo, haya prácticamente ningún cambio. Mientras que Gordon (a la manera de Muybridge) trabaja con la detención y la captura del movimiento, en las imágenes electrónicas de Viola hay una permanente quietud que, no obstante, se muestra inapresable. No es una sucesión de fotogramas fijos sino un barrido de puntos luminosos mutando sobre la pantalla: una corriente constante que, sin embargo, en cada momento sólo puede percibirse como detención. En uno, el movimiento se frena, se convierte en una sucesión de saltos entre intervalos bien definidos; en el otro, el tiempo no transcurre, se materializa en

---

5 En 2000 km/h cinco cuerdas y media por segundo (Lucas Engel, 2002), se puede encontrar el ejemplo contrario: una imagen que cambia casi suprimiendo la duración. Engel convierte en fotogramas la sucesión de fotografías que documentan un trayecto y propone la aventura subjetiva de viajar a una velocidad imposible desde Forest y Álvarez Thomas hasta chocar contra el obelisco: amplificación de la experiencia mediante la tecnología.

una acumulación de instantes en permanente transformación. Una *entre-imagen*, como sostiene Bellour: una imagen en transición, capturada en un punto de pasaje y, por eso mismo, indefinible.

Pero en todos los casos, la imagen se hace legible o, más bien, pone en evidencia su legibilidad. Lo que se advierte allí es una crítica de la imagen a través de la imagen, un intento de utilizar el medio a contrapelo del medio. Es decir: dejando en evidencia el soporte que lo constituye y que él, a su vez, ha debido ocultar para hacerse visible. En su momento, el *Structural / Materialist Film* intentó subrayar la idea de que el cine no debería reproducir o representar nada sino que debería concentrarse sobre su registro material: lo que interesan son las relaciones materiales y estructurales dentro del film o entre el film y el espectador en contra de toda ilusión representacionista.<sup>6</sup> En un sentido amplio, se podría pensar que de Jean Epstein y Dziga Vertov a Douglas Gordon y Bill Viola siempre ha estado presente esa misma preocupación por las transformaciones perceptivas. Aunque también, es cierto, se producen cambios cualitativos dentro de ese desarrollo. En los años 20, las operaciones del cine de vanguardia permitían observar el mundo desde una perspectiva nueva y desfamiliarizada; la utilización de las nuevas tecnologías, a fines del siglo XX, en cambio, permiten operar sobre el soporte en que se imprime la acción: no modificar nuestra percepción acerca del mundo sino mostrar cómo los medios han configurado nuestros modos de percibir. Igual que la fotografía, el cine siempre ha registrado los rayos luminosos emitidos por un cuerpo para imprimirlos sobre el celuloide. Para Manovich se trata de un medio indicial, un intento por hacer arte a partir de las huellas dejadas por un pie; y precisamente por eso, Mulvey sostiene que la tecnología digital (con su traducción abstracta de la información visual a un sistema numérico) ha roto con el tipo de mirada analógica, mecánica, “indiferente” de la antigua fotografía y la ha reemplazado por un sistema en el que todo dato audiovisual se vuelve infinitamente combinable.

### **El gesto del video**

En realidad, el cuestionamiento de la ideología realista –que desde siempre se ha presentado como una obligación de la forma cinematográfica– ya había sido esbozada por el modernismo. Pero es cierto que, para las nuevas tecnologías, esa toma de distancia ha pasado a ser una parte fundamental en la constitución misma de la imagen. La alteración de la velocidad o de la duración y, consecuentemente, de la forma en que se percibe un acontecimiento no es una propiedad intrínseca del movimiento y del tiempo (anterior al film), sino una creación de la representación cinematográfica. Esas operaciones extremas espectacularizan el carácter antinatural que sostiene a la representación. O en todo caso, permiten plantear las relaciones

---

6 Véase Gidal, 1976 y Rodowick, 1994.

entre registro y proyección de un modo dialéctico. Como se observa claramente en Douglas Gordon, la alteración de la velocidad, el retroceso, la detención y la repetición intervienen sobre el flujo esperable de un material previo: es *porque* el movimiento se ha registrado que puede manipularse. Las nuevas tecnologías han permitido ver lo que por naturaleza, el cine parecía excluir: las películas no fueron hechas para apreciar el detalle aislado del flujo, no fueron hechas para advertir su materialidad concreta, no fueron hechas para percibir el artificio de la representación, no fueron hechas para ser observadas en el pretérito de su registro. El trabajo en la mesa de montaje era, justamente, aquello que la proyección debía borrar, como si fuera parte de un pasado inconfesable.

Normalmente, el tiempo de la narración cinematográfica tiende a enmascarar el tiempo del registro fílmico.

El cine está dividido en dos partes conectadas por un rayo de luz; escindido entre su sustancia material, la poco glamorosa tira de celuloide que pasa a través del proyector, por un lado, y las deslumbrantes imágenes que se mueven sobre la pantalla dentro de un espacio a oscuras, por otro. Con todo, la mayoría de los films, en especial los de ficción, han luchado por mostrar una identidad autónoma, como si sus imágenes hubieran nacido ya maduras y en movimiento sobre la pantalla. Las vanguardias, por el contrario, han hecho visibles la materia y el mecanismo del film, cubriendo el hiato entre el celuloide y la pantalla. Pero esta división va más allá de una simple cuestión material, va más allá de su exhibición o su represión, porque gira en torno de la oposición –fundamental e irreconciliable– entre fijeza y movimiento que reverbera a lo largo de la estética del cine (Mulvey, 2006: 67).

La proyección siempre oculta ese conflicto; proporciona una imagen continua y oculta esa discontinuidad de base. Dice Stephen Heath, a propósito de la potencia excesiva que los films narrativos tienden a excluir: “Si la película de ficción trabaja para producir una homogeneidad, para allanar la contradicción, esa homogeneidad es sólo el *producto* de la película; de ningún modo agota el sistema textual —el proceso fílmico, el movimiento relacional— que es precisamente el requisito de su producción” (1981: 133). Es decir que los films se organizan como resultado de una batalla entre dos fuerzas opuestas: una de ellas tiende hacia la unidad de la obra y, por lo tanto, hace posible percibir las relaciones de los componentes dentro de una estructura narrativa; la otra se coloca por afuera de esas fuerzas homogeneizadoras y consiste, básicamente, en el excedente material de la imagen que nunca puede ser dominada del todo por la narración. “Percibir el sistema textual del film, aproximarse a él, sólo resulta posible si se coloca la película sobre este doble escenario, sobre la elaboración de su orden y del material que ese orden contiene, sobre el relato producido y los términos de su producción” (1981: 143). Para Heath, lo que caracteriza al cine clásico no es tanto su pretensión de transparencia

como el carácter aglutinador de la narración. No vuelve necesariamente invisibles las marcas de su producción sino que, ante todo, las contiene. (Las contiene, por lo tanto, en un doble sentido: porque tiende a refrenarlas pero, también, porque las incluye.)

Al organizar el flujo, el relato confiere una sistemática estabilidad que permite centrar la representación, contrabalanceando la inevitable perturbación que introduce el movimiento dentro de la visión. Pero de la misma manera, entonces, si la narración viene a resultar un componente básico en tanto funciona como un dique de contención, es porque en la base de la representación cinematográfica hay un exceso fundacional que el cine clásico logra acotar gracias a los dispositivos del relato. Y ese exceso no sólo es un rasgo propio de todo discurso fílmico sino que es, precisamente, lo que define su función estética. En *Passage a l'acte* (1993), Martin Arnold recompagina una escena del film *Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan, 1962) de manera tal que cada pequeño momento insiste una y otra vez sobre la pantalla, capturado en un rítmico tartamudeo que le impide arrancar y ponerse en marcha. Como en un disco rayado, el mismo fragmento vuelve una y otra vez. Cualquier atisbo de sucesión se interrumpe y se desnaturaliza; por lo tanto, lo que se percibe ya no es un flujo sino un repiqueteo. La indecisión de cada fotograma para pasar al siguiente, sus idas y venidas antes de disponerse a avanzar se extreman hasta lo intolerable. Significativamente Arnold titula al film *Passage a l'acte* para destacar la dificultad y la duda que implica cualquier decisión de actuar. El pasaje de la potencia al acto es siempre una violencia sobre lo inerte. Al volver a pasar la escena original por la mesa de montaje, Arnold descubre los tonos disonantes que el film de Mulligan neutralizaba, aplastándolos bajo la plácida armonía del desayuno en familia. La idílica escena se convierte en un bizarro combate de gestos furiosos, ruidos como disparos de metralla y violencia psicológica desatada. Arnold revela el lado maquínico y robótico de lo cotidiano. Repetidos *ad nauseam*, los movimientos más naturales pierden toda singularidad y amplifican su lado más inhumano, como si pertenecieran a la infernal cadena productiva de la fábrica de *Tiempos modernos*. De pronto, lo siniestro desborda en forma inesperada sobre los modales perfectos del perfecto abogado y de su perfecta familia.

En *La progresión de las catástrofes* (2004) Gustavo Galuppo plantea una especie de diálogo socrático sobre la imposibilidad de representar el amor en las películas. Inspirado en textos de Margueritte Duras y de Jean-Luc Godard, el video produce una reflexión sobre las imágenes a través de las imágenes. Apropiación y transfiguración de lo recibido (lo visto) son las operaciones que despliega Galuppo: "El cine cree poder consignar lo que usted siente en este momento". Una imagen de *El hombre quieto* (1952), de John Ford es, aquí, el momento clave que se procesa: se acelera, se ralentiza, se repite, se congela. El hombre y la mujer entran

intempestivamente, como empujados por el vendaval; él la besa con pasión; ella busca protección sobre su pecho y luego le da una cachetada. Galuppo deconstruye ese momento emblemático para desmontar los mecanismos de identificación sobre los que funciona el cine. “Son espectros. Nadie puede amarse así”, se lee en el video. De John Ford al registro casero de las *home movies* se evidencia un abismo. Vemos un hombre, una mujer y el mismo beso; pero ahora la acción resulta irrecuperable porque pertenece al ámbito familiar. ¿Cómo emocionarse con esas imágenes que no representan nada y que sólo testimonian un momento privado e intransferible? Los afectos que atraviesan los cuerpos escapan a todo registro. Y sin embargo, podríamos aceptar fácilmente que aquí hay un sentimiento auténtico mientras que en el film sólo se trataba de una acción impostada para la cámara. ¿Acaso el deseo podría satisfacerse con una imagen? La respuesta es que, tal vez, el cine no muestra acciones verdaderas o falsas sino ficcionales. Y es precisa esa ficción para que tenga lugar el acontecimiento estético. “Nada es tan memorable como en las películas”, dice el video. A través del arte, las emociones pierden toda su inocencia pero, a cambio, se vuelven comunicables. Cómo mostrar, en lo que se muestra, lo que no se muestra. Lo que no podría nunca mostrarse. Ciertamente, el amor se presenta y no se representa; pero las imágenes de Galuppo persisten apasionadamente en esa imposibilidad y descubren en el fracaso la justificación de la estética.

El “gesto del video” —como sostiene Vilém Flusser (1994)— no puede sino poner de manifiesto su carácter abierto, provisorio, transicional (entre lo televisivo y lo digital o, podríamos agregar, entre lo cinematográfico y lo pictórico); pero esa cualidad, en principio problemática, es también el resguardo de su potencialidad y su ductilidad. Probablemente allí, donde las nuevas tecnologías y las artes visuales se fusionan pero no se asimilan, se encuentra su momento más estimulante. Es decir, allí donde permanecen en tensión. Como una aleación inconclusa que dejara ver, entre sus vetas, las huellas de sus componentes. En esa apertura, en esa resistencia a avenirse del todo es posible comprender su doble orientación: cómo se posicionan las obras contemporáneas frente a la tradición estética pero, también, cuál es el uso no reconciliado que el arte puede hacer de las nuevas tecnologías. “Diferente de la imagen fotoquímica, la imagen electrónica es mucho más maleable, plástica, abierta a la manipulación del artista, resultando por lo tanto más susceptible a las transformaciones y las anamorfosis”, explica Arlindo Machado antes de describir al arte del video como una retórica de la metamorfosis: “en vez de la exploración de la imagen consistente, estable y naturalista de la figura clásica, se definirá resueltamente por la distorsión, la desintegración de las formas, la inestabilidad de los enunciados y la abstracción como recurso formal” (Machado, 2005: 230). En *La progresión de las catástrofes*, el video aparece no tanto como un instrumento de registro ni como un resultado sino, sobre todo, como un medio. Literalmente. Es una herramienta de pasaje, un punto de inflexión y, por consiguiente, una instancia

reflexiva de la imagen. Los desplazamientos recursivos y las acciones alteradas deberían entenderse en esta obra, al igual que en la de Arnold, como parte de una analítica audiovisual del movimiento.

Lo que se advierte es que el video (cierta utilización del video) le permite al cine avanzar por el camino de la fotografía. Pero de nuevo, no parecería haber en eso ninguna actitud involucionista, ninguna pretensión reaccionaria frente a las nuevas tecnologías. Ese pasado que late detrás de la imagen en movimiento es el fotograma. El fotograma, entonces, como el inconsciente del cine: lo siniestro que emerge para perturbar la armonía del desayuno familiar en la obra de Arnold, la deconstrucción experimental de Ken Jacobs o las insistentes diapositivas de *Sentimental Punk* (Kurt Kren, 1979), cuya misma inestabilidad manifiesta lo imposible que es ponerse en movimiento. Pero sobre todo, esa obsesión fotogramática estructura el delirio estroboscópico en las obras centrales del *flicker film*: *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960), *The Flicker* (1966, Tony Conrad), *N:O:T:H:I:N:G* (Paul Sharits, 1968). Ni movimiento ni detención, el fotograma es esa entidad mixta en donde se inscribe el pasaje de uno a otro. Según la fórmula extrema de Peter Kubelka: “el cine no es movimiento; es la proyección de fotogramas”. Lo cual es cierto, al menos, en un sentido estrictamente material. Es por eso que Straub y Huillet discuten encarnizadamente sobre el lugar preciso del corte, tal como se ve en el documental de Pedro Costa. Ella quiere cortar en un lado y él en otro; pero cuando revisan los dos empalmes posibles, advierten que es un fotograma. “Un fotograma de diferencia entre nosotros dos”, afirma Straub: esa ínfima fracción de segundo puede ser una diferencia fundamental que lo cambia todo. ¿Qué se pierde y qué se gana si el corte cae de un lado o del otro, si se deja o se saca el fotograma?<sup>7</sup> O en los términos de Godard: el único problema fundamental del cine es dónde comenzar y dónde concluir un plano.

En *La jetée* (Chris Marker, 1963), un dinámico montaje de fotografías inmóviles produce un efecto impensado de animación y movimiento. El film de Marker es una especie de fotonovela cinematográfica. En cierto sentido, parece la escenificación de la sentencia de Kubelka; pero es más que eso: la prueba extrema de que el cine se sostiene sobre una compleja dialéctica entre el movimiento y la detención. En rigor, aquí no se trata de fotogramas (no es que percibimos la materialidad de la película, como en *24-Hour Psycho*, al frenar y demorar las acciones); Marker utiliza fotos fijas a las que dota de un singular dinamismo gracias al montaje. El cine convierte a las fotografías en planos. Diferente es el caso de los *Untitled Film Stills* (1977-1980), de Cindy Sherman, que capturan ese instante imperceptible encapsulado en

---

7 Para un detallado análisis del trabajo de montaje en Sicilia! (1999) tal como es registrado en *Où git votre sourire enfoui*: Daniele Huillet, Jean-Marie Straub cinéastes (2001, Pedro Costa), véase Filippelli, 2008.

el fotograma de una película inexistente. Ese instante que, arrastrado por el flujo del movimiento, debería pasar inadvertido y que, sin embargo, se hace visible gracias a una detención inesperada. De una manera paradójica, Sherman posa para resultar espontánea, prepara la acción para que parezca imprevista, pone en escena ese punto misterioso que se descubre al aislar un instante cualquiera del movimiento. Esa obra que nunca veremos es, por supuesto, la multiplicidad de películas virtuales que el fotograma solitario dispara en la imaginación. Barthes dice:

En la foto algo *se ha posado* ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre (por lo menos éste es mi sentimiento); pero en el cine algo *ha pasado* ante ese agujero: la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes: es una fenomenología distinta, y por lo tanto otro arte lo que empieza, aunque se derive del primero (1997: 139).

Sherman saca provecho de la colisión y la confusión entre esas dos fenomenologías distintas. Sus imágenes se presentan como un fotograma en donde la fracción indiferente de un segundo (el instante imperceptible que pasa “ante ese agujero”) adquiere la fijeza insólita de una pose cuando es sorprendida por un congelado.

El fotograma es esa unidad imposible que no está detenida ni está en movimiento. Hay algo inmaterial en él, algo inapresable. Por un lado, es tan fijo como una foto, pero a la vez carece de la clausura propia de la fotografía. Imposible percibirlo como una totalidad. Un fotograma siempre es incompleto. Por otra parte, el movimiento es, en él, sólo una potencia: no posee ninguna entidad si no desaparece en una secuencia junto a otros fotogramas. Y sin embargo, en esa unidad que no se mueve ni está fija, que está incompleta aunque no le falta nada, está el secreto del cine. El fotograma es como una ruina: un resto del pasado que insiste sobre el presente y que manifiesta su resistencia a desaparecer tanto como su imposibilidad de permanecer. Si las fotografías de Sherman tienen un sentido es porque, como sostiene Daney, hay una memoria antropológica de los gestos en el cine. Allí radica su belleza:

Lo extraordinario es que, para nosotros, después de un siglo, el tren sigue llegando a la estación de La Ciotat. Aún es posible ponerse en el lugar del espectador que sintió miedo; eso significa que en el cine hay algo que pertenece al pasado pero que sin embargo no ha pasado [...] Es un arte del presente que tiene una forma particular de transcurrir... Su futuro es su pasado: la fotografía (1998: 60).<sup>8</sup>

Al fin y al cabo, el cine no ha dejado de ser una secuencia de imágenes fijas que se ponen en movimiento. O que vuelven a ponerse en movimiento. O más bien: que al

---

8 Para una discusión sobre los vínculos del cine con el futuro y el pasado, véase Aumont, 2007.

ponerse en movimiento intentan repetir un instante pasado y, al hacerlo, evidencian que eso sucedió (puesto que fue registrado) aunque, a la vez, ya no tiene lugar (puesto que sólo puede ser reproducido). Eso es lo que –para bien o para mal– Marey y Muybridge habían descubierto: sólo se puede representar la fluidez y el transcurrir a partir de la detención y el intervalo. Es decir, la continuidad no puede capturarse sino en sus pliegues, como una sucesión más o menos arbitraria de poses fijas. Por lo tanto, el movimiento de la imagen no agota las posibilidades de la imagen en movimiento. Más que otros medios, el cine tiene una historia de interrupciones: sus exploraciones estéticas parecerían discontinuarse antes de consumir todo su potencial. De ahí puede inferirse que el pasado está habitado por momentos trancos, caminos recónditos, sitios ocultos, rincones ignorados. Tal vez habría que reconocer que, una vez más, Bazín tenía razón: “Todas las perfecciones que se añadan al cine sólo pueden, de manera paradójica, retrotraerlo a sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía” (1990: 38).

### Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1981-1982, otoño-invierno). “Transparencies on Film”. *New German Critique*. N° 24-25. pp. 198-206.
- Aumont, J. (2007). *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. París: Cahiers du cinéma.
- Barthes, R. (1986). “El tercer sentido”. En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. pp. 49-67.
- Barthes, R. (1997). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Bazin, A. (1990). “El mito del cine total”. En *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp. pp. 33-39.
- Bellour, R. (2007-2008). “Le Point de l’art”. *Canalstudio*. N° 9. pp. 20-26.
- Cott, J. (1980). “Godard: Born-Again Filmmaker”. En Sterrit, D., ed. (1998). *Jean-Luc Godard Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi. pp. 91-99.
- Daney, S. (1998). *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*. Buenos Aires: El amante.
- Filippelli, R. (2008). “Una cierta mirada radical”. En *El plano justo. Cine moderno: de Ozu a Godard*. Buenos Aires: Santiago Arcos. pp. 102-113.
- Flusser, V. (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Gidal, P. (1976). *Structural Film Anthology*. Londres: BFI.
- Hansen, M. (1981-1982, otoño-invierno). “Introduction to Adorno, *Transparencies on Film (1966)*” *New German Critique*. N° 24-25. pp. 190-197.
- Heath, S. (1981). “Film, System, Narrative”. En *Questions of Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press. pp. 131-144.

- Machado, A. (2005). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. San Pablo: Papirus.
- Margulies, I. (1996). *Nothing Happens (Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday)*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Rodowick, D. (1994). *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Rosenbaum, J. (1997, verano). "Bande-annonce pour les *Histoire(s) du cinéma* de Godard". *Trafic*. N° 21. pp. 41-48.
- Sarlo, B. (1998, abril). "Imágenes". *Punto de vista*. N° 60. pp. 41-44.