

Marina RB e Hortência Abreu



# **Arret sur l'image: cuando el tren de sombras se detiene**

ANTONIO WEINRICHTER

Doutor em História do Cinema pela Universidad Autónoma de Madrid  
Professor de Comunicação Visual na Universidad Carlos III de Madrid

**Resumo:** Inicialmente, o artigo apresenta o gesto sinistro do cinema e da fotografia de embalsamar um pedaço de realidade e permitir o acesso ao trabalho da morte. A essa dimensão melancólica, se junta a citacional – o movimento de arrancar uma imagem de seu contexto vital – através da qual cinema e fotografia encontram formas de aproximação e distanciamento. Se o sentido último da fotografia reside em seu poder de interrupção, ela se torna um modelo para a história que, como o pensamento, deve ser detida para ser compreendida. Já o cinema é fluxo e, ao recorrer à imagem fotográfica, pode colocá-la em movimento, temporalizá-la, narrativizá-la. Quando o fluxo é interrompido, dois gestos essenciais são identificados: um narrativo, eminentemente modernista, e outro reflexivo, que permite que a imagem pense, e que se pense através dela.

**Palavras-chave:** Fotografia. Cinema. Alegoria. História.

**Abstract:** Initially, this article presents the sinister gesture of cinema and photography of embalming a piece of reality and allowing access to the death-work. To this melancholic dimension, a quotational one – the act of detaching an image from its vital context – is added, by means of which cinema and photography find ways of getting closer and distancing. If the ultimate meaning of photography relies on its power of interrupting, it then becomes a model for history, which, as well as thinking, has to be stopped in order to be comprehended. Cinema, on the other hand, is flux, and by appealing to photographic image, it can put it in movement, temporalize it, narrativize it. When the flux is interrupted, two essential gestures are identified: one narrative, eminently modernist, and another reflexive, that allows that image thinks, and that one thinks through it.

**Keywords:** Photography. Cinema. Allegory. History.

**Résumé:** D'abord, l'article présente le geste sinistre du cinéma et de la photographie d'embaumer un morceau de la réalité et de permettre l'accès au travail de la mort. À cette dimension mélancolique se joint la citationnelle – le mouvement d'arracher une image de son contexte vital – par laquelle le cinéma et la photographie trouvent des moyens de rapprochement et d'éloignement. Si le sens ultime de la photographie se loge dans son pouvoir d'interruption, elle devient un modèle pour l'histoire qui, comme la pensée, doit être retenue pour être comprise. Par contre le cinéma est un écoulement qui, ayant recours à l'image photographique, peut la mettre en mouvement, l'offrir une durée et un récit. Quand l'écoulement est interrompu, deux gestes essentiels sont aperçus : un narratif, proprement moderniste, et l'autre réflexif, qui laisse à l'image penser et se penser par elle-même.

**Mots-clés:** Photographie. Cinéma. Allégorie. Histoire.

## 1. LA SUSPENSIÓN DE LA VIDA

*No hay Historia si no existe la capacidad de detener el movimiento histórico.*  
Walter Benjamin

En esta iconosfera que habitamos, y que nos determina, estamos acostumbrados a ver la reproducción fotográfica de una persona. Tan acostumbrados que a menudo olvidamos que esa imagen petrificada por la mirada de Medusa de la cámara exhibe una cualidad misteriosa e inefable, que revela la relación un tanto tenebrosa de la fotografía con el tiempo. Y también del cine por más que éste incorpore, precisamente, la temporalidad al instante fijado de la foto: ambos, foto y cine, fijan un instante o un momento en la emulsión fotoquímica para “siempre”. Algunos de los primeros pensadores que reflexionaron sobre esas formas a comienzos del siglo XX sí hicieron especial hincapié en esa cualidad. Resulta curioso: el hecho de que fuera posible la “fijación de lo real” en un soporte filmico o, de forma más modesta, la creación de una imagen externa del mundo real, no les llevó a hablar de una referencia externa o superficial de la apariencia de las cosas sino, al contrario, les encaminó por el lado de lo siniestro.

Cualquier cinéfilo conoce la formulación de André Bazin, en sus escritos sobre la ontología de la imagen cinematográfica, sobre los poderes del cine para *embalsamar* un pedazo de realidad: la película producida por la cámara sería así como una máscara mortuoria. Más siniestra, y más precisa, es la formulación de su paisano, el cineasta Jean Cocteau, quien sugirió que el cine permite ver la *mort au travail*, a la muerte haciendo su trabajo. Donde Bazin hablaba del carácter conservacionista de la imagen cinematográfica, que preserva (una imagen de) aquello que reproduce, Cocteau insistía en el sentido negativo que reviste dicha operación: la persona que vemos viva en una imagen que fija un instante determinado de su existencia, empieza a envejecer a partir de ese momento, a acercarse a la muerte. Lo que vemos realmente de forma retrospectiva en toda imagen de un ser vivo es a la muerte haciendo su trabajo. Algunas películas de montaje han utilizado de forma obvia este efecto: en *Rock Hudson's Home Movies* (1991), Mark Rappaport ensambla una sucesión de imágenes del actor Rock Hudson que le van mostrando desde su

esplendor juvenil de símbolo sexual viril hasta su decadencia física en la edad de madurez y vejez. En unos segundos una vida pasa ante nuestros ojos, como se dice que ocurre... en el momento de la muerte. Y entonces vemos, como en esos films científicos que muestran de forma acelerada el crecimiento de una planta o la putrefacción de una fruta, a la *mort au travail*.

Esa idea de Bazin y Cocteau será luego reformulada por Roland Barthes en su libro de reflexiones sobre la fotografía, *Camera lucida*: siempre tiene algo de horrible, dice, porque es la viva imagen de algo muerto. Pero había sido intuida también, como muestra Eduardo Cadava (1997) en su libro sobre el espacio que ocupa la fotografía en el pensamiento de Walter Benjamin, por el maestro alemán y por algunos coetáneos suyos con los que dialoga en sus diversos escritos. Pierre Mac Orlan, por ejemplo, escribía en 1930: “El poder de la fotografía consiste en crear una muerte súbita. El clic de la cámara suspende la vida en un acto que el film positivado revela como su misma esencia” (ORLAN *apud* CADAVA, 1997: 7). La fotografía anuncia la muerte del fotografiado, remacha Cadava, después de que, como dice Benjamin, le cosifique, le fije en – y le reduzca a – una imagen en la que queda suspendido para siempre. Es un asunto espectral, una cosa de fantasmas, esto de la fotografía; por eso el poeta Robert Desnos, escribiendo sobre la muerte del fotógrafo Eugene Atget, establece la inevitable conexión entre los dos ámbitos: “Atget ya no está. Su fantasma, iba a decir su *negativo*, debe deambular por los innumerables espacios poéticos de la capital” (DESNOS *apud* CADAVA, 1997: 11). Este carácter espectral desaparece o se olvida cuando sobreviene lo que Benjamin llama “el declive de la fotografía” (BENJAMIN *apud* CADAVA, 1997: 13) y que llega, precisamente, cuando ésta evoluciona y se refina técnicamente, pasando a verse dominada por una ideología realista crecientemente mimética, según lo formula Cadava. Esa capacidad de ofrecer una imagen mejor de la realidad hace pasar a segundo lugar las resonancias espectrales de la imagen cuando ésta ofrecía una representación menos literal del mundo: cuando era un “tren de sombras”, como decía el escritor Maxim Gorki en un famoso escrito que registraba su primera reacción ante el cinematógrafo, aludiendo más bien escéptico a los en principio envidiables poderes de la imagen animada (la imagen como medio) para restituir una imagen (la imagen como figura

o metáfora) del mundo real. Sin embargo, la noción espectral de la imagen fotográfica reaparece más recientemente, y de forma quizás inesperada, a propósito de una película titulada precisamente con el gorkiano nombre de *Tren de sombras* (1997), en donde el director José Luis Guerín realizaba un primoroso ejercicio de *falsificación* de imágenes domésticas presumiblemente rodadas en los albores del cine. Al tratarse de *home movies* que revelaban una realidad íntima de seres anónimos capturados en imágenes carentes de toda pretensión artística, se hacía aún más presente que en el caso antes mencionado (las imágenes públicas, y compuestas según los protocolos del *star system*, de Rock Hudson) el principio de la *mort au travail*. El trabajo del tiempo – de la muerte – se hace más presente ante estas caras anónimas que ante sus contemporáneas del cine de ficción, fijadas a su época pero también al eterno presente inmutable de los relatos en los que aparecen y a la máscara de los personajes que representan, y lo mismo ocurre con las imágenes documentales de personajes históricos famosos, convertidos en emblema o máscara por su alta visibilidad y su significado fijado por la Historia. Este mayor peso del tiempo en las imágenes de seres anónimos se hace presente en los numerosos films de *found footage* que remontan imágenes amateur, como demuestra de forma brillante la serie de compilaciones del húngaro Peter Forgçacs *Hungría Privada* (1988-1997). Aludiendo a la formulación de Bazin, nos decía Guerín con motivo del estreno de *Tren de sombras*:

El cine recoge un trozo de tiempo. Desde que dices ¡Motor! hasta que dices ¡Corten!, seleccionas y embalsamas un pedazo de tiempo. Eso hace del cine algo muy misterioso. Y era un sentimiento que en sus orígenes estaba muy presente en el espectador: la extrañeza ante una presencia que está ausente, la de esas figuras que se mueven en una pantalla. El cine de la industria trabaja para ocultar esa idea: le resulta revulsiva la idea de lo efímero. Sin embargo en las viejas escenas de una película familiar, íntima, por torpe que sea, la idea de que son personas desaparecidas está muy presente. Nace espontáneamente esa idea de que son personas que no están y que los muertos en cine se mueven con la misma naturalidad que los vivos, en una suerte de indiferencia extrañísima.<sup>1</sup>

De las complejas ideas de Benjamin sobre la fotografía, nos interesa evocar ahora las que se relacionan con la poética de su obra inconclusa, su revolucionario proyecto de análisis cultural conocido como los *Pasajes*: nociones como el montaje, la imagen dialéctica, la ruina, el ur-fenómeno, el fragmento y la cita, etc. En

1. José Luis Guerín, entrevista con el autor mantenida durante el festival de Cannes en mayo de 1997.

2. Cf. BENJAMIN, W. *Origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1991.

concreto resulta especialmente fecundo el concepto de alegoría, desarrollado por Benjamin originalmente en relación al drama barroco alemán,<sup>2</sup> pero que en sus últimos escritos desarrolla para acercarlo a lo que es virtualmente una teoría del *montage*:

La mente alegórica selecciona arbitrariamente del vasto y desordenado material que su conocimiento le ofrece. Trata de encajar una pieza con otra para averiguar si pueden combinarse. Este significado con esa imagen, o aquella imagen con este significado. El resultado nunca resulta predecible porque no hay mediación orgánica entre ambos (BENJAMIN *apud* BUCHLOH, 1982: 46).<sup>3</sup>

3. El texto de Benjamin procede de sus “fragmentos” sobre Baudelaire, en concreto de *Zentralpark*.

Cuatro décadas después, Peter Bürger recupera la noción de alegoría para su teoría de la vanguardia, por lo bien que le cuadra a su concepción tanto de la obra de arte inorgánica como del montaje. Respecto al montaje dice que no sería una categoría nueva sino que “más bien es una categoría que permite establecer con exactitud un determinado aspecto del concepto de alegoría” (BÜRGER, 2009: 137). En efecto, dice Bürger, casi repitiendo las ideas de Benjamin recién citadas, lo alegórico “arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función” y luego “crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos” (BÜRGER, 2009: 131).

Bien, ¿qué tiene que ver esto con la fotografía, que carece en principio de los poderes del montaje salvo precisamente en la práctica del fotomontaje, en donde se acerca al cine? En primer lugar, tanto el film como la foto son alegóricos de por sí porque fijan el tiempo (arrancando al objeto que capturan con su lente del flujo de la temporalidad) y porque tienen un componente melancólico (al hacer patente el paso del tiempo a partir de ese instante en que ha quedado suspendido), como ya hemos visto más arriba. La operación esencial de la alegoría, arrancar un elemento a la totalidad del contexto vital, es inseparable de su dimensión temporal, como afirma Susan Buck-Morss en su seminal estudio del texto inconcluso de Benjamin: “La Historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva” (BUCK-MORSS, 1995: 189).

En sus escritos específicos sobre la fotografía, Benjamin repite algunas de estas ideas. Según argumenta Cadava en su lectura de los escritos benjaminianos, la fotografía y la Historia comparten una estructura citacional (CADAVA, 1997: 17). Y ya sabemos lo

que significa para Benjamin el concepto de cita: es una operación no carente de cierta violencia semántica – incluso, diríamos, física – pues implica que un determinado objeto histórico debe ser arrancado de su contexto. El sentido último de la fotografía, por tanto, no residiría quizá en su poder de reproducción sino en su poder de interrupción (CADAVA, 1997: 28). Es una operación fructífera, también, porque para Benjamin el pensamiento histórico no implica tan solo el flujo de pensamientos, sino también su interrupción (“No hay Historia si no existe la capacidad de detener el movimiento histórico”) (CADAVA, 1997: 20). De ahí surge la analogía entre fotografía e Historia, por eso la primera puede ofrecer un modelo para entender la segunda. Los recursos asociados con los medios de reproducción “mecánica” de la realidad – reproducción, repetición, citación, interrupción, suspensión – se revelan esenciales para el pensamiento histórico.

## 2. LA SUSPENSIÓN DEL MOVIMIENTO

*Una foto no se mueve, no habla, no tiene sonido, ni tiempo,  
está congelada. Me siento como un cura al que le cuesta  
aguantar la abstinencia. La tentación es demasiado fuerte, y  
me dejo ir... Hago que las fotos se muevan.*  
Shelly Silver

Desde el punto de vista de la “institución cine”,<sup>4</sup> la fotografía comparte una dinámica similar de reproducción indicial/mimética y mecánica de la realidad. Esta semejanza es mucho más visible en la práctica del cine documental: las reflexiones sobre el inherente carácter melancólico o siniestro de la imagen fotográfica son más evidentes en una película documental, por su mayor relación con lo real, que en una película de ficción (lamentablemente muchas de estas reflexiones se hicieron cuando el documental, que sólo recibe su nombre en 1929, aún no se había afianzado en la historia del cine y mucho menos en el pensamiento sobre el mismo). Pero la fotografía *vis a vis* el cine remite también a algo más obvio y esencial: evoca otra forma de suspensión, la ausencia de movimiento. La fotografía “no es cine”, del mismo modo que se dice que el teatro filmado no es cine o es mal cine: le falta ese rasgo específico del cine que, desde la época de las vanguardias históricas, se localizó en lo cinético,<sup>5</sup> más incluso que en ese otro elemento constitutivo del cine que es el montaje.

Piénsese en lo que hace el cine cuando recurre a la imagen

4. Utilizamos el término “institución” en el mismo sentido que Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, cuando afirma que es necesario distinguir entre el contenido de las obras artísticas concretas y la “institución arte”, que designaría la forma en que se percibe y define el papel del arte en la sociedad, es decir, la forma en que el arte se produce, se vende, se distribuye y se consume. Cf. BÜRGER, *op. cit.*, p. 65 y *passim*.

5. Véase la similitud incluso fonética entre los términos cinético y cinematográfico, presente también en la lengua inglesa en donde el nombre genérico para las películas es *motion pictures*, literalmente fotos en movimiento...

fotográfica. Por ejemplo, en los documentales biográfico-históricos que se ven obligados a tirar de archivo fotográfico: más allá de utilizarla como documento visual, es raro que hagan una presentación de la foto-en-cuanto-foto, como un elemento completo y autocontenido que definiría un marco propio dentro del marco del cuadro (*frame*) del film. Existe de hecho toda una convención en el empleo de fotografías dentro del cine documental: un dispositivo especial, que puede ser la cámara *rostrum* o la *truca* (un aparato similar al que se emplea para determinados efectos especiales) recorre la superficie *inerte* de la foto, trazando panorámicas laterales o verticales y zooms de acercamiento o de alejamiento que se encadenan de forma incesante, repitiendo a menudo de forma cíclica su recorrido o volviendo a hacer énfasis en un detalle. Una foto es un objeto único, inalterable, que se da entero, de una sola vez, como un cuadro. Pero deja de serlo cuando aparece en una película: el cine pone en movimiento la fotografía, la *temporaliza* y la *narrativiza* al repetir o revelar gradualmente detalles “significativos” de la imagen, alterando su *gestalt* esencial. El cine aborrece la quietud, el carácter estático de la fotografía.

6. La expresión inglesa *still photo* alude igualmente a la quietud (*stillness*); en ambos casos se trata de una redundancia semántica: una foto siempre es fija frente al flujo del cine.

Hay otro aspecto de la práctica cinematográfica que muestra de forma indirecta la distancia entre fotografía y cine. La expresión española “foto fija”<sup>6</sup> alude a fotos de los protagonistas de un film (tomadas por un técnico que no es el responsable de la fotografía del film) que *no* se corresponden con momentos reales del rodaje del film: son fotos posadas que referencian o ponen en valor determinados componentes de la producción (los decorados, el valor de cambio de las *stars* o – ya para estudiosos – conceptos de iluminación, *mise-en-scène*, etc.). La foto fija existe para ofrecer una imagen del film de cara al mercado (promoción en medios, publicidad, cartelística); una imagen que se caracteriza precisamente por no formar parte del mundo “diegético” del film. Hasta en este ejemplo, circunstancial si se quiere pero de cierto valor simbólico, la foto es otra cosa que el film.

Hay un sentido más sustancial en el que la fotografía es otra cosa que el cine. Una tira de film es una sucesión de fotogramas, es decir, es como un rollo de película fotográfica sólo que con variaciones infinitesimales (1/24 de segundo de intervalo) entre cada una de ellas. Eso es un film –literalmente, una tira de celuloide – pero *el cine* sólo se produce por medio de un dispositivo (en su

sentido – añoremos la época de la *haute theorie* francesa – tanto técnico como simbólico) que produce una ilusión de movimiento.<sup>7</sup> Una fotografía equivale a un positivado en papel, no necesita más para ser “la foto”. Pero una bobina de film positivado no es la película, no es cine: sólo cobra vida, sólo se hace cine, cuando se proyecta sobre una pantalla y se genera lo que algunos llaman *moving image experience*. Esta experiencia sobrepasa al puro soporte fotoquímico del film, existe *solamente* cuando se pone en marcha un *artefacto* que necesita de un *anticuado* proyector analógico, un proyccionista, etc.<sup>8</sup>

El cine es flujo: el fluir del film en el proyector y el fluir de la imagen en la pantalla. Por eso aborrece la quietud. Entre otras razones, porque puede ser síntoma de una anomalía que pone en evidencia la fragilidad del dispositivo cinematográfico: cuando un proyector de cine se estropea, la imagen queda congelada de forma antinatural en la pantalla; y, a veces, lo que se ve no es el fotograma completo sino parcialmente dos fotogramas consecutivos con una *franja negra* que marca la separación entre ambos.<sup>9</sup> O puede avisar de un riesgo de accidente: si el film se detiene en el proyector, puede quemarse. Y por eso mismo cuando el cine detiene su flujo *voluntariamente*, ese gesto adquiere una singular importancia. Pero distingamos dos variantes de este gesto. La detención del flujo de la imagen, que niega un rasgo ontológico propio del cine, a menudo puede ser un gesto *simplemente* narrativo. En otros casos no se relaciona con la diégesis sino que tiene una intención reflexiva (*no necesariamente autorreflexiva*, aunque también se produzca ese efecto de introspección): es el caso del film-ensayo y del cine de *found footage*.

Algunos films de autor de la década de los años 60 pusieron de moda el recurso de congelar la imagen final de la película. El ejemplo más conocido es la opera prima de Truffaut, *Les 400 coups*, con ese plano final de Jean Pierre Leaud mirando desvalido a cámara como prisionero del *frame*; otros muchos le imitaron, como el español Carlos Saura en *La caza*, hasta el extremo de que llegó a convertirse en una convención que pervive. Pero parece claro que este recurso no alude a la fotografía: no se invoca un instante capturado, sino que la detención del flujo de la imagen denota una voluntad enunciativa. Es un gesto del narrador que parece dirigirse al espectador: “Yo paro aquí porque quiero... Dejo un final abierto pero el argumento, como la vida, continúa”. Es

7. El dispositivo equivalente para la fotografía, suponemos, sería el proceso de revelado de un negativo.

8. El laborioso término de *moving image experience* se propone en una publicación reciente: FRANCIS, David et al. (eds.). *Film Curatorship: Archives, Museums and the Digital Marketplace*. Viena: FilmmuseumSynema Publikationen Vol. 9, 2008. Sobre la noción de artefacto en su sentido técnico y simbólico, véase también WEINRICHTER, Antonio. El dulce porvenir de un artefacto: notas sobre cine/arte/museo. *Secuencias: Revista de historia del cine*, Madrid, n. 32, 2010.

9. Algunos films juegan a reproducir ese (d)efecto de forma deliberada, como *Duck Amuck* (1954), en donde el efecto cómico que persigue el director Chuck Jones no oculta una voluntad profundamente brechtiana agazapada como de contrabando en el interior de un humilde corto de animación. Es cierto que el carácter presentacional del cine cómico posibilita este tipo de guiños (un actor cómico puede dirigirse al público rompiendo la cuarta pared sin amenazar demasiado el verosímil, por ejemplo) pero rara vez se ha llegado más lejos que en esta obra maestra vanguardista de Jones, que juega con la paradoja que se produce entre dos fotogramas sucesivos.

10. La historia de esa negación es la historia misma – a nivel formal – del cine modernista: la negación de la profundidad de campo, del movimiento de la cámara, de figuras de montaje como el plano/contraplano...

un gesto eminentemente modernista porque el narrador se hace notar: se hace presente el acto narrativo, ése que oculta el relato clásico. Un rasgo del modernismo es desafiar las convenciones de la escritura clásica, restringiendo la paleta de recursos de que se ha dotado el cine para adquirir su pujanza narrativa.<sup>10</sup>

Hay un recurso que me parece más cercano al mundo simbólico de la fotografía, aunque irónicamente no recurra a la fijeza de la imagen; invoca sin embargo algo que tienen de común ambas formas. El cine también petrifica un momento en el tiempo; y como además tiene la ilusión de movimiento produce una mayor impresión de realidad, pero sus personajes no están vivos. A ello alude un video como *Steps* (1987), del artista polaco Zbig Rbczynski: muestra a un grupo de turistas (vulgares, ruidosos, grabados en color en video) que “visitan”, como se visita un monumento, la escena de las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin* (es decir, se introducen – se incrustan es el término técnico – en las venerables imágenes en soporte fílmico en blanco y negro). Una vez dentro, recorren la escena en el espacio y *en el tiempo* (los momentos se repiten o aparecen desordenados cronológicamente); por supuesto los actores de Eisenstein no se relacionan, no interactúan, con los turistas, algunos de los cuales no parecen entender el grado de realidad diverso en que se hallan, como cuando una mujer ve llorando al niño cuyo carrito luego caerá famosamente escaleras abajo y pregunta al guía turístico, “¿Sabe hacer algo más?”. Otro ejemplo: *Ruzi ruzegari cinema*, del cineasta iraní Mohsen Makhmalbaf, es un homenaje encantado al cine con una premisa enloquecida: el Sha Nasseredin ve el film *La chica de Lorestán* y se enamora de la protagonista. La actriz sale de la pantalla pero una vez fuera todo su encanto se reduce (“no sabe hacer nada más”...) a repetir una y otra vez la escena de la que ha sido arrebatada, en un bucle infinito, que sirve para recordar la verdadera naturaleza de la tan realista imagen del cine.<sup>11</sup> La chica de Lorestán y el bebé de Odessa encarnan una precisa e irónica demostración de que, si el cine es *the stuff dreams are made of*, esa materia de la que están hechos los sueños no tiene nada de material; ilustran a la perfección estas palabras de Georg Lukacs, que enlazan con la lectura siniestra o melancólica de la imagen fotográfica que vimos más arriba:

La imagen de cine... posee una vida completamente diferente [a la del teatro]; en una palabra, se convierte en algo fantástico. Pero lo fantástico no es lo opuesto a lo vivo, es otro aspecto

11. Woody Allen proponía un mix similar entre pantalla y mundo real en *La rosa púrpura del Cairo*. Pero hacía trampa: los pirandellianos personajes del film-dentro-del-film tenían vida más allá de la pantalla, no se limitaban a vivir en un eterno bucle, sino que desarrollaban una conciencia propia.

de la vida: vida sin presencia, sin destino, sin causalidad, sin motivación; [...] y aunque uno añore, a menudo, este tipo de vida, es una añoranza de un extraño precipicio, de algo muy lejano, interiormente distanciado. El mundo del cine es un mundo sin fondo ni perspectiva, sin distinción de propiedades o de cualidades. Es una vida sin orden ni medida, sin ser ni valor; sin alma, mera superficie... (LUCAKS *apud* ELSAESSER, 1996: 21).

La segunda variante de la detención de la imagen, es la que hemos calificado de reflexiva; aquí, la suspensión del movimiento define la interrupción como método de pensamiento. Hay ejemplos dentro del cine clásico: en films como *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) o *Bienvenido Mr. Marshall* (José Luis G. Berlanga, 1953) la detención del tiempo tiene un aspecto interesante pues se detiene el movimiento narrativo, se congela la imagen, no tanto para darla a ver como para pensar *sobre ella* (una voz en off desgrana sus reflexiones sobre la imagen estática). El corolario es aún más interesante y define lo que casi podemos considerar un principio general: para pensar sobre un film hay que detener el flujo narrativo. Es lo que hacemos los profesores al proyectar el clip de un film en clase, es – citemos una autoridad mayor – lo que hace Godard al pensar en voz alta sobre la(s) historia(s) del cine. Por decirlo a través de una analogía policial, se detiene la imagen para su inspección. De igual modo que el fotógrafo le pide al cliente que se quede quieto para hacer su retrato, el cine puede detener el flujo para mirar la imagen, para interrogarla.

Existe aquí una analogía más profunda con el hecho fotográfico: no sólo porque se detiene el flujo del cine, sino porque al fijar la imagen se extrae de su contexto. Cabe incluso deducir un mismo efecto de proximidad al aspecto alegórico del acto fotográfico en las películas de *found footage* que extraen un fragmento de film de su entorno original, sin necesidad de congelar sus imágenes,<sup>12</sup> para someterlo a una operación de remontaje. Para poder mirar, para poder pensar, una imagen hay que sacarla del lugar que ocupa en la cadena metonímica. Hay que rebajar la imagen (*descrestarla*, por utilizar un añejo término semiótico), para desprenderla, y despertarnos, del encanto de Scheherezade del relato, del mismo modo que el científico extrae una muestra de tejido, por ejemplo, de su contexto orgánico. La interrupción de la narración nos permite conseguir, valga la expresión, una “foto” de la imagen o secuencia que nos interesa examinar.

12. Pero uno de los recursos más habituales de esta práctica es precisamente la manipulación de la velocidad del fragmento apropiado: piénsese en los ralents del cine de Gianikian y Ricci Luchi, entre otros muchos ejemplos.

13. En su texto "Al salir del cine" parece mostrarse tan escéptico sobre los encantos del mismo como Gorki y Lukacs.

Una idea muy similar fue brillante y sucintamente expresada por Roland Barthes, gran pensador que no fue un gran amante del séptimo arte.<sup>13</sup> En un libro que no trataba de cine sino de literatura aludía a cual podría ser el "modelo experimental" para su análisis de una novela de Balzac, y utilizaba para describirlo una metáfora puramente cinematográfica: el *ralentí* cinematográfico, del que dice que "no es ni del todo imagen ni del todo análisis" (BARTHES, 1970: 19). Parece claro, entonces: es necesario *frenar la imagen* para poder usarla, para poder estudiarla. A cámara lenta o congelada, en efecto, una imagen empieza a ser algo más (¿o algo menos?) que una imagen que cumple una función de mero vector narrativo: no la miramos sólo por la función que cumple, sino que la vemos *en cuanto imagen*. Al mismo tiempo no pierde toda su pujanza visual, por eso no es del todo análisis: la mera presentación no basta, piensa Barthes, cuyo horizonte al fin y al cabo es meramente literario, pese a que la vieja máxima de Benjamin ("No tengo nada para decir, sólo para mostrar") y numerosos film-ensayos y piezas de *found footage* demuestren que el cine también puede pensar por medio del montaje y de esa versión aplicada del concepto benjaminiano de la cita que es el remontaje.

14. Sobre la azarosa historia del reconocimiento de esta práctica, véase WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: La apropiación en el cine documental y experimental*. Colección Punto de Vista, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2009.

Pero el remontaje se inscribe tradicionalmente en esa tradición sumergida del cine de vanguardia que es el cine de apropiación o de *found footage*.<sup>14</sup> Las nuevas tecnologías digitales han puesto este recurso literalmente al alcance de todos. Con un lector de dvd, y con el indispensable mando a distancia, cualquier aficionado puede detener el inexorable flujo de imágenes, ralentizar una escena o congelar una imagen: puede obtener una "foto", literalmente robada, de la película de su elección. En ese camino de vuelta a la base fotográfica del cine, puede estudiar los secretos del fotograma, esa unidad atómica del cine que siempre ha permanecido fuera del alcance de su experiencia. Y se le revelarán como nunca pudo imaginar las películas experimentales construidas fotograma a fotograma (la obra de Stan Brakhage, Len Lye, Norman McLaren, etc.). Una cosa es ver *Mothlight* (1962), de Brakhage, a su frenético ritmo de proyección convencional y otra verla a 1/2, 1/4, 1/8.. de su velocidad, o parando *frame a frame*: en cada caso se trata de una película, de una experiencia, distinta. Es la misma diferencia entre ver a un caballo corriendo o ver la descomposición de sus movimientos en aquellos pioneros

estudios visuales de Muybridge. En un reciente libro en donde reflexiona sobre algunas de estas cuestiones, y en cuyo título alude precisamente a la *stasis* de la imagen, Laura Mulvey (2006) dice que con la tecnología digital la inmersión del espectador puede pasar del voyeurismo al fetichismo (el film como objeto que se “posee”); y sugiere que, al hacer más evidente que la base del cine son imágenes estáticas, el paradigma digital resitúa la tensión entre movimiento y quietud dentro de lo que llama una “estética del aplazamiento”.

En el polo opuesto a esta socialización del acceso a la imagen, es decir, en el elitista terreno del audiovisual de artista o *screen art*, se produce también un imprevisto punto de conexión entre fotografía y cine, el último que queremos señalar. En una reciente conferencia, Raymond Bellour evocó algunas de las obras que mejor representan los *pasajes* entre los cuatro grandes regímenes de la imagen: el cine, el video, la foto y la imagen de síntesis.<sup>15</sup> A la hora de cartografiar esa circulación de múltiple sentido, distinguió varias categorías. Una es la capacidad del video para jugar con el carácter figurativo de la imagen de cine, para *desfigurarla* electrónicamente. Entre las modificaciones que puede ejecutar el video está la de modular o parar el flujo (cinético, narrativo) de las imágenes: piensen en Bill Viola o en *24 Hour Psycho*, de Douglas Gordon. Este potencial del video enlaza con otra categoría propuesta por Bellour, la relación entre la imagen móvil y la imagen fija, que es también un diálogo entre la fotografía y el cine: las *Series of Images*, de James Coleman; *La peau*, de Thierry Kuntzel; o la obra de un David Claerbout, quien anima fotografías con medios informáticos.

En fin, algunos cineastas han tentado el camino de la fotografía... para volver a encontrar el cine; en todo caso, el movimiento de acercamiento – sea cual sea la trayectoria – no deja de establecer la distancia que los separa. No me refiero a los films que *aluden* a la fotografía y que emplean a menudo un recurso que ha llegado a ser una convención: un personaje toma una foto y el film lo representa... clic, parando la imagen, un hecho de montaje que marca la interrupción, la ruptura, la suspensión del flujo narrativo. Hablo de películas formadas íntegramente por fotografías que establecen un principio de *animación*, es decir, que introducen un montaje rápido de fotos sucesivas que produce una sensación de movimiento. El ejemplo

15. Conferencia pronunciada dentro del congreso MEACVAD, Buenos Aires, octubre 2008. Si bien Bellour resumió aquí ideas que ha desarrollado, por ejemplo, en sus dos volúmenes de *L'Entre-images*.

16. Cineasta – y fotógrafo – contabilizan tres films formados exclusivamente por un montaje de fotografías; pero en Marker es el montaje precisamente y el *voiceover* – narrativo en el caso de *La jetée*, ensayístico en *Le souvenir d'un avenir* y conversacional en *Si j'avais quatre dromadaires* – lo que hace que esos films sean precisamente otra cosa que un “pase de diapositivas”.

17. Resultaría curioso comparar esta sensación de movimiento con la que producían aquellos juguetes ópticos – también llamados a veces juguetes filosóficos – que precedieron al cine. O con las cronofotografías de Etienne-Jules Marey que descomponían el movimiento en instantáneas sucesivas con un intervalo mínimo entre cada una de ellas. O con los *flip-books* o folioscopios, esos cuadernillos que producen impresión de movimiento al pasar sus hojas rápidamente, y que nos recuerdan que el cine de imagen real y el cine de animación comparten una misma base: la ilusión de movimiento de imágenes fijas. En cambio, esta nueva forma de animación de fotografías parece típica, como quizá diría Bellour, de la era del post-cine.

18. *The Cinesezure* (“el cine atacado”) es el título que le ha puesto Arnold a la edición en dvd de algunas de sus piezas más conocidas.

más conocido es también el más fugaz (y hermoso): ese instante de *La jetée*, de Chris Marker,<sup>16</sup> en el que dos imágenes sucesivas de una mujer yacente con los ojos cerrados y abiertos producen una inesperada sensación de movimiento expresivo, de despertar, tanto de la mujer como de la *photo roman* misma.

Artistas experimentales como John Smith (en *Worst Case Scenario*, 2003) y Shelly Silver (en *What I'm Looking For*, 2004) han trabajado este principio de animación más a fondo, con notables resultados. Rodadas, perdón, fotografiadas en las calles de Viena y Nueva York, respectivamente, revelan enseguida ese impulso que menciona Shelly Silver en el fragmento de su comentario en off que recogimos para encabezar este apartado. La misma Silver insiste luego en esta cuestión: “Quiero control, quiero ver el mismo movimiento repetido una y otra vez. Quiero que el tiempo sea líquido, que fluya hacia delante y luego se pare... para ver entre esas cesuras lo que falta, lo que estoy buscando”. El cineasta quiere hacer que las “fotos se muevan”: para encontrar lo que estaba buscando en otro medio, el de la fotografía, debe recurrir de nuevo al cine. Tanto el film de Smith como el de Silver son, finalmente, un triunfo del montaje, la gran herramienta del cine, la *machine a faire penser* de que hablara Epstein. Más que una tentación irresistible es una necesidad: para poder pensar (sobre) la imagen hay que detenerla pero luego hay que animarla de nuevo...

Por cierto que el “movimiento” que produce esa animación de los fotogramas-fotográficos puede adquirir resonancias poéticas o siniestras (en el caso del film de John Smith) pero resulta siempre tosco, sincopado, entrecortado.<sup>17</sup> Es una especie de *tartamudeo* de la imagen que nunca establece una continuidad real, ni pretende hacerlo. Recuerda de hecho la impresión que produce la obra de Martin Arnold, trabajando en sentido contrario, al descomponer el flujo de las imágenes de breves fragmentos de cine comercial hollywoodense por medio de la copiadora óptica: él habla de una imagen tartamuda, también, pero asimismo recurre al símil del ataque epiléptico, por los movimientos convulsos que adquieren sus personajes.<sup>18</sup> El instrumento de trabajo de Arnold es la copiadora óptica (*optical printer*), que permite el copiado de un film incluso *frame a frame*:

En cierto sentido, la copiadora óptica es un aparato que trabaja contra la cámara. La cámara produce imágenes en secuencia rápida para reproducir el movimiento. Con la

copiadora óptica uno trabaja a partir de la imagen individual, a partir del 'ladrillo' con el que se construye la reproducción del movimiento, para crear un movimiento nuevo (ARNOLD *apud* MACDONALD, 1994: 11).

La copiadora óptica sería quizá un instrumento privilegiado de encuentro entre fotografía y cine pues permite frenar el movimiento habitual de la película y tratar sus componentes básicos – los fotogramas, los “ladrillos” a que alude Arnold – por separado, como un *objeto concreto* aislado de su inexorable flujo cinético-narrativo y devolviendo el cine a sus orígenes fotográficos.

## Referências

- BARTHES, Roland. *S/Z*. París: Le Seuil. 1970.
- BUCHLOH, Benjamin. Allegorical Procedures: Appropriation and *Montage* in Contemporary Art. *Artforum*, New York, v. XXI, n. 1, sept. 1982.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa), 1995.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- CADAVA, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton UP: Princeton, 1997.
- ELSAESSER, Thomas. Dada/Cinema? In: KUENZLI, Rudolf. *Dada and Surrealist Film*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- MACDONALD, Scott. Sp... Sp... Spaces of Inscription: An Interview with Martin Arnold. *Film Quarterly*, v. 48, n. 1, aut. 1994.

*Data do recebimento:*  
9 de setembro de 2011

*Data da aceitação:*  
23 de dezembro de 2011