

Universidad de la República / Facultad de Artes
Licenciatura en Lenguajes y Medios Audiovisuales

Trabajo Final de Egreso

El cine como memoria



Autor: Agustín Fernández Lombardo
Tutor: Profesor adjunto Agustín Banchero

Agradecimientos.

A quienes me ayudaron y guiaron en este proceso: Agustín Banchemo, Patricia Olivera, Micaela Nuñez, Julieta Malaneschii, Renata Denevi, Luana Bovino Hernández, Lucía Mechelk, Diego Peña, Joaquin Charlone, Diego Pereira, Alejandro Trinidad, Sebastián Larrascq, Emiliano Sagario. A mi familia y amigos.

INTRODUCCIÓN	4
EL CINE COMO MEMORIA	6
1. ¿Qué es el cine?	7
2. Lo arácnido y el principio cine	13
3. Reproductibilidad, espectáculo y tiempo	24
4. Memoria y mecanismo cinematográfico del pensamiento	47
5. La expansión del cine	60
BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	76
VIDEOINSTALACIÓN	78
VIDEO-CARTAS	79

INTRODUCCIÓN

Cuando los recuerdos permanecen en el tiempo, es quizás una señal de su importancia, de la relevancia que tienen en nosotros. Tengo un recuerdo muy claro de mi preadolescencia, de una situación absolutamente cotidiana y en apariencia irrelevante, pero que para mí fue reveladora. Yo tendría diez u once años. Estábamos con mi hermana, mi madre y mi padre, sentados en una mesa pequeña que había en la cocina, por almorzar. Probablemente fuera sábado o domingo. Recuerdo estar simplemente sentado ahí, mientras ellos hablaban. Yo los escuchaba mientras esperaba el almuerzo y me aburría. Mientras alternaba la mirada entre la conversación y el patio que se veía por la ventana, jugaba con un cilindro de cartón que estaba en la mesa, uno de esos rollos de papel de cocina. En determinado momento, mientras jugaba, levanté el cartón y empecé a mirar a través de él. Veía la misma escena pero con un recorte nuevo y circular. Empecé a mover el cilindro del rostro de mi madre al de mi hermana, de mi hermana a mi padre, de mi padre a la mesa, luego a mi propia mano. Estuve así un rato, jugando a encuadrar a mi familia, siguiendo los diálogos: hablaba mi madre y la encuadraba a ella, hablaba mi padre y me iba a él; a veces, mientras hablaba uno encuadraba al que estaba escuchando y dejaba al otro fuera de campo. De pronto, el rollo del papel de cocina se había convertido en mi lente y con él podía jugar a filmar. Quizás lo esté inventando o exagerando, pero recuerdo haber pensado en ese momento: esto me interesa, pero ¿qué era exactamente lo que me interesaba de aquello?

Lo que siempre me interesó del cine es que puede ser subjetividad y mirada. Es una conclusión a la que he llegado con el tiempo, una idea sobre la que este trabajo me ha ayudado a profundizar, a sacar nuevas conclusiones y encontrar nuevas revelaciones. Una de ellas, es el vínculo de estos dos aspectos del cine, subjetividad y mirada, con la memoria. Digamos que la pregunta por la memoria, aparece casi siempre a partir del olvido. Recordar, es una forma de resistencia al paso del tiempo; nos permite llevar el pasado hacia el futuro para permanecer, para que tenga lugar lo vivido. El cine, como registra y puede guardar lo que registra, parece tener el mismo gesto ante el tiempo que fluye constante. Ante nuestra memoria frágil y olvidadiza, el cine aparece como una luz, para concedernos una nueva forma de los recuerdos.

Este trabajo se conforma por un ensayo escrito y una videoinstalación. El ensayo parte de dos preguntas: qué es el cine y qué es la memoria. A partir de allí, con esos disparadores, pongo en relación las ideas de distintos autores y autoras para buscar respuestas, pero sobre todo, para poder plantear más preguntas. Mi interés no es tanto obtener una sentencia definitiva sino profundizar en las ideas, cruzarlas y encontrar nuevos sentidos.

La videoinstalación, compuesta por seis escenas, proyectadas en distintos espacios de una casa, son una investigación -quizás más libre- sobre estas mismas ideas; el cine como forma de resistencia ante el olvido. Las escenas están basadas en seis cartas, que juntas componen una historia de desamor y desencuentros. Su proyección en espacios cotidianos, busca indagar en la idea de la permanencia de la memoria, expandiendo el sentido planteado en el texto; si podemos encontrar memoria en el cine, quizás también podemos encontrarla en las cartas que escribimos y en los lugares que habitamos.

La videoinstalación y el ensayo tienen un vínculo lateral aunque constituyen dos partes de una misma idea, vienen del mismo lugar, parten de las mismas preguntas, son motivadas por las mismas inquietudes y los mismos sentimientos; las mismas sospechas acerca de esta relación entre el cine y lo vital.

EL CINE COMO MEMORIA

Podemos hablar del cuerpo como de un límite moviente [...] un punto móvil que nuestro pasado lanzaría incesantemente en nuestro porvenir.

- Henri Bergson, *Materia y memoria*

Rec, record, recordar, grabar... Quizá el punto de cruce que intento encontrar es bastante evidente; la cercanía entre las palabras *record* y *recordar*, nos alumbra una pista. Ambas vienen del término en latín *recordor*, que significa acordarse, evocar. Ninguna es propia del cine. *Record*, grabar, implica registrar algo en el presente para que exista en el futuro; la acción se realiza en el presente pero su existencia alcanza el porvenir. El cine toma el verbo, para describir la acción que lo pone en marcha: *rec*. Recordar, por su parte, significa acceder a aquello que fue grabado. Solo lo que fue grabado, puede ser recordado. El cine existe en su capacidad de registrar y de proyectar. De un modo análogo, nuestra memoria se juega también allí, en nuestra capacidad de grabar y recordar. Nuestra existencia, en cierto sentido, es la puesta en acción de nuestra memoria, que nos permite actuar en el presente llevando nuestro pasado hacia el futuro en cada momento. Nuestra memoria es un proceso vital, que parece desplegarse en dos sentidos, hacia la acción -la memoria del cuerpo- y hacia el espíritu -la memoria de las imágenes-. El cine, se parece al segundo sentido, a la memoria de las imágenes, sobre la que nos remontamos cuando queremos rememorar. Si tenemos memoria porque nuestro cuerpo “guarda” imágenes, podemos decir que el cine, también capaz de grabar y proyectar lo que graba, guarda en sí una forma de memoria. Ahora bien, todas estas ideas aparecen más como interrogantes que como certezas; quiero decir, en qué medida podemos afirmar algo sobre la memoria, o sobre el cine, sin antes hacernos algunas preguntas. Sobre la memoria: qué es, cómo funciona, en qué sentido es que se compone de imágenes. Sobre el cine: cuándo se inventó, por qué, en qué sentido es que puede ser una forma de memoria, cómo interactúa con nuestra subjetividad...en fin, comencemos.

1. ¿Qué es el cine?

Los orígenes del cine, se remontan a mediados del siglo XIX. Dos inventos son predecesores de la cámara cinematográfica: el fenaquistiscopio de Joseph Plateau creado en 1832, y el zootropo de William Horner creado en 1834. Ambos dispositivos, consisten en discos de cartón con una serie de imágenes/dibujos en su contorno, las cuales describen una acción o un desplazamiento. Con un mecanismo que le permite al cartón girar, se genera la ilusión de movimiento. En palabras de Sadoul, “esos aparatos por sí solos podían dar nacimiento al dibujo animado moderno, sobre todo cuando Uchatius [inventor austríaco] los proyectó en una pantalla en 1853, combinándolos con la linterna mágica” (Sadoul, 1949/1979, p. 6). Estos dispositivos, derivan de otro juguete óptico que fue el taumatropo, el cual a su vez deriva de la rueda de Faraday, construida en 1830 por un físico británico, como aplicación a sus investigaciones. El taumatropo, fue creado como un dispositivo recreativo para dar cuenta de un hecho físico: la persistencia retiniana. Lo que se intentaba demostrar, era que nuestra visión puede retener las imágenes que recibe nuestra retina por un momento, y eso permite que una serie de figuras que describen un movimiento, presentadas como dibujos por separado pero pasando a cierta velocidad, en nuestra visión, se transformen en un desplazamiento continuo, sin interrupción. En aquel momento, el taumatropo fue el primer acercamiento a esta idea. El dispositivo consiste en un disco de cartón con solamente dos imágenes, una en cada lado; haciendo que el cartón gire rápidamente, vemos las imágenes superpuestas, fusionadas como si fueran una sola. Lo que posteriormente lograron el zootropo y el fenaquistiscopio, fue llevar esa idea a otro nivel. En última instancia, la cámara cinematográfica vendría a ser la culminación de este proceso. Pero el cine surge aquí tangencialmente, lo que en realidad se buscaba con estos dispositivos era recrear un aspecto de la realidad: el movimiento.

Algunas investigaciones relativamente recientes sobre el arte prehistórico, sugieren la idea de que, algunos de los dibujos sobre las paredes de las cuevas de la era paleolítica, estaban superpuestos o integrados de cierta forma, que parecen querer generar la idea de movimiento, o al menos representarla, evocarla. Ahondaremos sobre esto más adelante, pero diremos por ahora que, aunque el cine encuentra su origen técnico en los laboratorios de física del siglo XIX, la búsqueda

viene de mucho antes. La intención inicial era -lo dicho- la búsqueda por recrear el movimiento. Pero detrás de esta intención, está sin dudas una inquietud mayor por conocer más sobre el movimiento en tanto aspecto de lo real. Pensémoslo de este modo, haciendo un paralelismo con la disección anatómica: la disección es un procedimiento reconocido y ampliamente utilizado con el fin de estudiar la anatomía y fisiología de los organismos vivos; mediante la manipulación y examinación de los cuerpos, es que llegamos a saber más sobre ellos. Digamos que el método científico, tiene mucho de “diseccionador” -en un sentido amplio- y siempre se procede de una forma similar ante la realidad: manipulando y examinando la naturaleza, se llega a conocer más sobre ella. Ahora bien, para estudiar la naturaleza de un movimiento, es preciso poder observar el movimiento y luego poder recrearlo, para examinarlo en detalle. O bien, lograr lo que posteriormente lograría el cine: capturarlo.

Con el movimiento capturado, sería posible de algún modo entrar en él, finalmente manipularlo. La historia del cine, de cierta forma, representa esta búsqueda. Pero para llegar allí, los juguetes ópticos como el zootropo, aún debían combinarse con otro invento importante que se consolidaba también a mediados del siglo XIX: la fotografía. Las primeras fotos que podían tomarse en un principio costaban varias horas de exposición; “hacia 1823, *La table servie*¹, había necesitado 14 horas” (Sadoul, 1949/1979, p. 6). El resultado era bueno, considerado una “nueva forma de dibujo, el medio de fijar químicamente las imágenes de la camera obscura, empleadas por los artistas desde comienzos del Renacimiento” (Sadoul, 1949/1979, p. 6). Pero no era suficiente. El tiempo de exposición era un problema a resolver. Con el perfeccionamiento de los dispositivos, se logró disminuir el tiempo progresivamente, hasta que fue posible capturar imágenes en pocos segundos; los resultados podían quedar impresos en placas de vidrio rápidamente, pero aún no era posible capturar las imágenes suficientes en un lapso corto de tiempo, de modo que fuera posible recrear un movimiento completo. Para lograr esto, tuvieron que pasar varios años y sucesos, como este que describe Sadoul y que da cuenta de nuestra naturaleza diseccionadora:

Leland Stanford [...] había hecho una apuesta sobre la andadura y las

¹ *La table servie*, una de las primeras fotografías realizadas con una técnica conocida como fisautotipo, previa a la invención del daguerrotipo. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Niepce_table.jpg

actitudes del caballo al galope tal como las había descrito en 1868 el francés Marey² [...] Este excéntrico [Stanford] gastó una fortuna para que Muybridge [fotógrafo británico] pudiera hacer construir el dispositivo siguiente: a lo largo de una pista por la que corrían unos caballos estaban situados veinticuatro cabinas de cámaras oscuras, en las que veinticuatro operadores preparaban [...] veinticuatro placas de colodión húmedo³ [...]. Cargados los veinticuatro aparatos, se lanzaban a la pista los caballos, que se fotografiaban a sí mismos al romper unos bramantes colocados en su recorrido. (Sadoul, 1949/1979, p. 7)

Seis años tardaron Muybridge y su equipo en afinar el complejo dispositivo. Finalmente lo lograron y la serie de fotografías de los caballos que hoy conocemos fue publicada en 1878. A partir de aquí, distintos avances técnicos como la creación de la película 35mm de Edison, que permitió suplantarlo al sistema de colodión húmedo, la creación por parte del fisiólogo Marey del cronofotógrafo, que permitía imprimir las películas de Edison, y la aparición del quinetoscopio que permitía proyectarlas, dieron lugar finalmente al cinematógrafo creado por Lumière: un mismo aparato que funcionaba como cámara, impresora y proyector. El dispositivo era una hazaña. Pronto el nuevo invento se hizo eco por toda Europa y Estados Unidos: “el zar, el rey de Inglaterra, la familia imperial austríaca, todas las cabezas coronadas quisieron ver el nuevo aparato, y se convirtieron en sus agentes de publicidad” (Sadoul, 1949/1979, p. 10). Rápidamente, el dispositivo que permitía capturar el movimiento del mundo y llevar sus imágenes a cualquier lugar del planeta, se convertía en una nueva forma de espectáculo.

Podemos decir que en aquel entonces el cine, no tenía nada que ver con el pasado, ni con la memoria: era puro presente y en algún sentido era futuro. Las primeras imágenes del cine, se concebían como fotografías animadas; eran apenas -como señala Sadoul- “balbuceos” de un nuevo lenguaje. Las primeras filmaciones de Lumière fueron en su entorno cercano, en su fábrica de Lyon (la famosa salida de los trabajadores de la fábrica, minuciosamente orquestada) o en su casa, registrando momentos de su vida familiar. “La serie de esos films resulta ser, al mismo tiempo que un álbum de familia, un documental social no deliberado de una

² Médico e investigador francés que venía desarrollando sus estudios sobre el movimiento aplicados a la fisiología.

³ Procedimiento fotográfico que permite la impresión de imagen sobre placas de vidrio. “Su preparación debía realizarse segundos antes de tomar la fotografía, lo que requería la presencia de técnicos en cada una de las cabinas.” (Sadoul, 1979, p.7)

familia francesa acaudalada de fines del siglo pasado.” (Sadoul, 1949/1979, p. 16). La intención que los subyace no era diseccionadora, sino más bien exhibicionista; las imágenes podían dar la vuelta al mundo, ese era el mérito. Incluso aún cuando se trató de ficción y no de filmaciones documentales, para recrear sucesos del pasado por ejemplo, el cine siguió siendo puro presente; la profundidad de campo, los valores de plano, el montaje, todo era novedad. El aparato creado a partir del trabajo y las investigaciones de fisiólogos y científicos, que pretendían profundizar en los conocimientos sobre el movimiento y nuestra percepción, pronto reveló un atractivo mucho mayor: capturar porciones de tiempo en un dispositivo que podía conservarlas y llevarlas a donde hubiera con qué proyectarlas. Con las imágenes del cine, nacía un nuevo lenguaje, que pronto se volvería funcional a las lógicas ya presentes, a los intereses políticos y a la globalización incipiente. Pero antes de abordar este devenir, es preciso detenernos en el momento previo, condenado un poco a pasar desapercibido en un mundo que comenzaba a ir cada vez más rápido -velocidad que el cine mismo contribuiría a incrementar-, para preguntarnos ¿qué nos revelan, el cinematógrafo y los aparatos que buscaban recrear el movimiento, sobre nuestra “naturaleza diseccionadora” y sobre lo humano?

Los inventos, son fruto de la capacidad creadora de los humanos, aunque están íntimamente relacionados con sus contextos. La consolidación del cinematógrafo a fines del siglo XIX, fue posible gracias a la fotografía y la luz eléctrica, dos inventos que tuvieron lugar gracias al avance de la industria, la cual a su vez era impulsada para aquel entonces (y desde el siglo XVIII) como un nuevo modelo social y económico. Y el cine entró ahí. No hubiera sido posible en otro siglo ni en otro tiempo. No es decir que el cine pudo ser gracias a la globalización o al capitalismo, como si hubiera un interés por crearlo. El proceso se da más bien a la inversa. El mundo de la industrialización, brinda las condiciones para que el cine sea posible; si era de interés o no del contexto es, en última instancia, irrelevante. Lo que es preciso, es reconocer el marco específico, que le dió un lugar primordial. Los grandes poderes económicos (Inglaterra, Europa, Estados Unidos, Asia y Rusia) no tardaron en empezar a hacer cine, a diseñar industrias específicas para su desarrollo. El cine pronto ocupó un lugar dentro de las políticas de estado. Y aunque no podemos saber si los poderes de otros tiempos, hubieran apoyado su desarrollo del mismo modo que lo hicieron las potencias mundiales de principios del siglo XX,

sí podemos decir -y plantear como razón definitiva- que en otro tiempo sus inventores habrían encontrado demasiadas limitaciones técnicas. Parecería entonces que la virtud humana de crear dispositivos, no tiene tanto que ver con materializar ideas como con revelar posibles. Incluso si dejamos de lado los contextos históricos y sociales como moldeadores y condicionadores, podemos afirmar que nada de lo que se ha inventado está por fuera de la naturaleza del mundo en que vivimos, y nada de lo creado está hecho con elementos que no formen parte de esa naturaleza. El universo, el planeta tierra, el espacio que habitamos, es el primer “contexto” al que estamos limitados: todo lo que hagamos en él lo estaremos haciendo con él, con sus elementos y sus lógicas, las mismas que nos rigen como especie. Es un contexto que de cierta forma nos excede, es al mismo tiempo propio y ajeno, y no está bajo nuestro control. Luego está el contexto más cercano, que es el social e histórico, sobre el que parece que tenemos una incidencia un poco mayor, pero que también nos limita. Ambos disponen las condiciones y allí se crea, se *revela* aquello que quizás ya fue pensado. Las posibilidades son, en cierto sentido, infinitas, cuando se trata del contexto lejano. Pero en lo que respecta al contexto social e histórico, a sus lógicas y estructuras, lo que pueda crearse estará sujeto a ellas. No es decir que no podrían crearse cosas inútiles, sino que algunas creaciones simplemente prevalecerán por sobre otras, justamente las que “mejor” contemplen lo que el contexto necesita. Y esto mismo es lo que le sucedió al cine. Lo que hizo del cinematógrafo un invento revolucionario, fue su capacidad -sin precedentes- de reproducir sus imágenes al infinito, con una velocidad nueva y una fidelidad única, al punto que se borraba el límite entre la idea de original y copia, como señalaría más tarde Benjamin. Ahora bien, lo que es interesante señalar, es cómo este aspecto diferenció al cine de cualquier otra forma de representación conocida, y cómo muy pronto se volvió imprescindible para un mundo industrial y en vías de globalización; se había materializado -*revelado*- una posibilidad que era funcional al contexto, y el contexto la potenció. Pero la idea del cine, ya había sido pensada.

Quizá la pista más clara sobre esto, se encuentra en las pinturas prehistóricas, y lo que revela sobre ellas el estudio del historiador francés Marc Azéma, basado en casi 5.000 representaciones de animales procedentes de 140 yacimientos correspondientes a la Edad de Piedra, concretamente del Paleolítico Superior -la última etapa de este período, unos 30.000 años atrás- ubicadas en

territorio Europeo, principalmente en Francia. El proceso de investigación, implicó el desglose de las pinturas, para encontrar indicios en las figuras de caballos, mamuts, cabras, ciervos, renos, panteras, osos, etc., de una voluntad por representar sus movimientos. Comparando desde el punto de vista etológico las distintas posiciones que adoptan las figuras de los animales representados, se propone que -por ejemplo- el dibujo de un caballo con la cola hacia arriba y un posterior dibujo, en la misma pared, de un caballo igual con la cola hacia abajo, plantean una continuidad; no se trata de dos figuras aisladas, simplemente representadas una al lado de la otra, sino del mismo caballo, representado en un instante y en el instante posterior. Lo mismo se plantea sobre las representaciones de animales con varias patas o con varias cabezas. Para demostrar esta posibilidad, se fotografían las figuras y digitalmente se colocan una después de la otra de forma aislada, como en una animación. Para asombro del investigador, el movimiento aparece⁴. Podríamos decir -y no es poco decir- que las figuras paleolíticas se revelan como cuadros de una animación que nunca pudo ejecutarse como tal; pero la materia prima estaba allí. Había sido pensada, aunque el contexto no era propicio para materializarla de la misma manera. Las figuras de las cuevas muestran “una gramática que conduce a los primeros pictogramas, a la narración gráfica; de cierto modo los primeros cuadros animados de la historia de la humanidad” (Azéma, 2008, p. 150).

El punto que conecta estas figuras con el cine, revela nuevamente nuestra naturaleza diseccionadora. Según Azéma, para elaborar estas imágenes las personas del paleolítico, “habrían desarrollado dos procesos de ruptura del movimiento: descomposición por superposición de imágenes sucesivas, y descomposición por yuxtaposición de imágenes sucesivas” (Azéma, 2008, p. 130). Para representar cada una de estas imágenes estáticas que luego serían yuxtapuestas o superpuestas a otras, primero se aplicaron convenciones gráficas, que son -curiosamente- las mismas que usamos hoy en día. “Estas convenciones se encuentran en todos los períodos de la historia del arte [...] (arte egipcio, arte chino del período Han, tapices de Bayeux, pinturas ecuestres de Géricault).” (Azéma, 2008, p. 130). Se trata en cierto sentido de un modo de lenguaje; es decir, ¿cómo expresar que el caballo, aunque se lo represente inmóvil, se está desplazando? En la medida en que no puedo capturar su imagen en movimiento, puedo establecer un código; el código implica la aceptación de que determinada posición de -por

⁴ *Sequential animation: the first paleolithic animated pictures.* <https://www.youtube.com/watch?v=bPQRylcPZDI&t=1s>

ejemplo- sus patas, indica su acción; el modo en que se entrelazan, se multiplican o se cruzan, determinará si estoy señalando que el caballo está corriendo, saltando o caminando. Posteriormente, la fotografía echaría luz sobre la veracidad de estas representaciones, reducciones de lo real: “la invención de la fotografía demostró especialmente *que la representación del caballo desde la Antigüedad ha sido correcta a veces para el trote y el salto, pero rara vez para el paso y nunca para el galope* (Ricard 1988:375)” (Azéma, 2008, p. 128). Y allí estuvo Muybridge con la fotografía a su favor para demostrarlo. Pero antes de la cámara, para generar movilidad en la imagen estática de un caballo corriendo, la representación que explicita, según la convención gráfica, que el caballo está en posición de correr, será puesta junto a sucesivas figuras similares que presenten el cambio físico que se da entre un instante y otro del desplazamiento. Digamos que la animación es la sofisticación de esta idea, en tanto permite ver cada instante por separado y no todos plasmados sobre una misma superficie al mismo tiempo. Pero quizás estemos desmereciendo a las figuras paleolíticas, limitándolas a nuestra forma de entender la posibilidad del movimiento a partir imágenes fijas; no olvidemos que en aquel pasado lejano y remoto de la humanidad que conocemos como Edad de Piedra, el mundo de los humanos que habitaban el planeta era iluminado en la noche por antorchas, cuyo foco de luz podría desplazarse por delante de las paredes de las cuevas revelando a su paso tramos de imagen, generando otra forma de la misma ilusión. No se trata de señalar que las figuras en las cuevas son intentos trancos de lo que nosotros conocemos como “animación”, sino de encontrar lo que ellas revelan: “los artistas buscan formular gráficamente la cuarta dimensión: es decir, el tiempo” (Azéma, 2008, p. 130). Esa es la búsqueda. Los inventores del cine y los pintores de las cuevas del paleolítico, de cierto modo, buscaban lo mismo, y tuvieron éxitos ajustados a sus contextos. Esto para decir que el cine no viene a ser un invento aislado de la modernidad, sino que se inscribe en la historia de nuestra subjetividad. Ahora bien, ¿por qué filmamos y qué voluntad se revela ahí?

2. Lo arácnido y el principio cine

La investigación que acabamos de presentar, estudia un aspecto sumamente específico acerca del arte prehistórico. No tiene, a priori, un interés por comprender

el contexto de aquellos individuos, o sus motivaciones para pintar lo que pintaban. Su punto de estudio simplemente no está allí. Se trata de un acercamiento en un sentido técnico, más que de cualquier otro orden. Sin embargo, la pregunta tarde o temprano aparece: ¿qué significan estas figuras?, ¿por qué están ahí? “Parecen estar relacionadas con las preocupaciones esenciales (vitales): cazar y reproducirse” (Azema, 2008, p. 150), señala el autor. De nuevo, este aspecto no es para nada central en su estudio, pero podemos advertir en el comentario la mirada moderna. Parece inevitable, cuando pensamos en los significados de estas pinturas, asignarles una funcionalidad a las imágenes, otorgarles un sentido. El autor concluye: “el contenido específico de este “mensaje” se nos escapa” (Azema, 2008, p. 150). Y cabe preguntarnos, ¿qué mensaje? Supongamos que “cazar y reproducirse” eran aspectos centrales para la vida del paleolítico, ¿pero podemos determinar que allí también estaba el interés de su arte, el fin de las representaciones del mundo que habitaban? Veamos otra lectura sobre el mismo tema en *La cueva de los sueños olvidados*, documental de Werner Herzog. Dice uno de los investigadores entrevistados sobre el final de la película: “La invención del arte figurativo [...] es una forma de comunicación entre humanos y con el futuro, para evocar el pasado, para transmitir información, que resulta mejor que el lenguaje, que nuestra comunicación oral.” (*Cueva de los sueños*, 2010). La mirada moderna sigue presente cuando se habla de “comunicación” e “información”, pero parece que nos acercamos a una lectura más profunda. Más adelante en el mismo documental, habla otro de los investigadores: “Si querés tener un mejor entendimiento de esto tenés que salir de la cueva [...] Por ejemplo en Australia [los aborígenes] solían pintar y crear arte rupestre hasta los años ‘70.” (*Cueva de los sueños*, 2010). En esta conexión, entre el arte prehistórico y el arte aborígen, está el sentido que queremos seguir. El mismo investigador continúa. Cuenta la historia de un etnólogo que en los años ‘70 recorrió las cuevas del norte de Australia junto a una persona local, un aborígen, que iba como su guía. En una de las cuevas encuentran una pintura que está muy deteriorada; el hombre se acerca e intenta arreglarla, empieza a pintar. El científico lo observa y lanza su pregunta: ¿por qué pintas?, a lo que el hombre responde: “no soy yo el que está pintando, es el espíritu a través de mí el que lo está haciendo” (*Cueva de los sueños*, 2010). La respuesta es reveladora, nos lleva hacia nuevas preguntas: ¿en qué espíritus creen los aborígenes australianos?, ¿se trata de arte religioso? Sin embargo, estas preguntas

pueden mantenernos aún alejados, porque se saltean lo que trasciende lo contextual: lo humano.

El actuar en nombre de lo contextual, puede ligarse a una serie de cosas que podemos vincular sin dudas a lo humano. Pero en el actuar de lo humano, encontraremos siempre más, que lo que puede haber en lo contextual. El actuar que corresponde a lo humano, trasciende lo contextual, puede atravesar el arte aborigen y el arte prehistórico. Solo porque en lo contextual en algún punto se parece, resulta preciso vincularlos; pero vincularlos no implica no reconocer que el actuar que corresponde a lo humano, corresponde también a cualquier período donde se inscriba lo humano. Esto es lo que Deligny llama “lo arácnido”. Las pinturas de los aborígenes australianos se revelan como punto de encuentro de estas ideas:

Cuando un aborigen de la Tierra de Arnhem, al norte de Australia, graba y pinta una tortuga sobre un pedazo de corteza aplanada, ¿qué hace? Nada. Una vez hecha la tortuga -y con qué cuidado, qué escrupuloso detalle-, el aborigen se desentiende de ella; puede abandonarla, sentarse encima, dejar que la lluvia lave la pintura [...] De lo que ha hecho, el aborigen se aparta; su proyecto no está ahí; está en los movimientos de la mano que reitera trayectos, que pasa y vuelve a pasar por donde la mano debe pasar; y esa mano no es suya. Es una mano alguna de la que dispone como dispone del pequeño palo rasgado en un extremo que le sirve de pincel; lo humano está obrando y la tortuga trazada es tan común como la tela de la aragne, de la cual se ve bien que no es la tela de tal o cual aragne que firmaría, con su nombre, la obra arácnida. (Deligny, 2015, p. 90)

Se trata de una mirada distinta de la de los etnólogos, o arqueólogos, que verán en una pintura información, allí donde el filósofo ve trazos de mano. Quienes pintaron las cuevas, podrían haber deseado formular el tiempo, representar un mensaje divino, narrar las complejidades de sus vidas, contar a otros lo que vieron, dejar una huella para el porvenir; pero ante todo, ¿qué es lo que se expresa en las pinturas rupestres, prehistóricas o aborígenes por igual? Lo humano. Y de entre lo humano podemos ver emerger aquello que está presente en la naturaleza, y que Deligny encuentra condensado en el actuar de las arañas. ¿Por qué la tela de la

araña y una pintura se inscriben en una misma idea de lo común? Porque no hay nada ahí que no esté en otro lado; por eso el motivo se vuelve secundario y pasa a un primer plano el obrar en sí. Lo arácnido, en lo que respecta a la araña, está presente en la red, pero no es la red en sí sino más bien el tejer. En lo que respecta a lo humano, lo arácnido le es intrínseco, al mismo tiempo que permanece oculto, postergado por las lógicas que nos hacen lo que Deligny llama “el hombre-que-somos”, idea de alguna forma opuesta a la de lo arácnido, que el autor encuentra en la modernidad. Lo arácnido, por el contrario, está en la naturaleza, en lo aborigen, en lo prehistórico: “Qué pena que el hombre, al elaborar sus mitologías, no haya situado el cielo en el centro de la tierra. Siendo el último en llegar, se hubiera vuelto discreto, tímido, respetuoso, viendo por todas partes, en todo vegetal, en todo animal, un predecesor” (Deligny, 2015, p. 43). Sin embargo, el hombre-que-somos (para no hablar de preexistencias), ha tomado el camino inverso, poniéndose a sí mismo en el centro como eje y medida de todas las cosas. En ese marco, Deligny plantea: “Lo innato está agotado, atrofiado. [...] Oír...ya no es capaz de eso. Escucha. Se escucha pensar; pero oír es distinto de lo que puede decirse.” (Deligny, 2015, p. 43) Y cuando habla de oír, se refiere a la naturaleza, de la cual la modernidad ha tomado distancia; la naturaleza que es, en definitiva, todo lo que más allá de sí el hombre-que-somos puede escuchar. Porque incluso lo que puede encontrar afuera de sí, en su contexto moderno, termina siendo una extensión más de su ya -casi- involuntaria expansión, de su propia omnipotencia a la que se autoconvoca. Lo innato, que Deligny pone en el lugar de lo arácnido, queda atrás, olvidado. O peor aún, le hemos dado otro sentido, y tomaremos por innato y natural aquello que en realidad es una sucesión de capas de ideas, donde lo real quedó inaccesible. Situado en un lugar superior como intermediario y medida de todas las cosas, el hombre-que-somos no podrá evitar poner aquello que no es creado por él a la espera de ser modificado, mejorado, domesticado, como ha hecho consigo mismo; el hombre es su propio proyecto, pues todo su obrar está, en última instancia, direccionado hacia él. “Uno puede enorgullecerse, conformarse con él o deplorarlo [...] pero al hombre le parece que su único recurso es el querer, sea el del dios que lo ha creado o el suyo” (Deligny, 2015, p. 49). Así, lo arácnido permanece apenas como un pulso ahogado entre el ruido, extraviado en el distanciamiento que hacemos de la naturaleza en aparente virtud de nuestra supervivencia. Mientras tanto, la naturaleza obra a nuestro paso y bajo nuestra mirada demasiado dispersa

para ver lo que allí se trama: "El pájaro no es un doctor en ciencias que puede explicar para sus cofrades el secreto del vuelo. Mientras se discute su caso, la golondrina, sin más explicaciones, levanta vuelo ante los doctores estupefactos." (Deligny, 2015, p. 49) Y en ese vuelo va lo arácnido, lo mismo que está presente en el tejer de las arañas, que habitan los rincones de nuestras casas, invisibles; las cuales -por cierto- no están allí tejiendo porque las paredes existan: lo arácnido y el tejer son anteriores a las paredes de los hombres. "Que haya morada, y en cualquier rincón de pared de dónde colgar la tela, no hay nada allí que pruebe que son los rincones de pared los que dieron nacimiento a lo arácnido." (Deligny, 2015, p. 55). Esto para decir que la naturaleza no existe por nosotros, mucho menos para nosotros. No solo en su defensa, sino para tomar el lugar que nos corresponde (como si la naturaleza no fuéramos nosotros mismos). Al no asumirlo, no poder o no querer verlo, nuestro actuar queda inevitablemente condicionado a permanecer bajo el control que le impongan el deseo o el querer. Nos hemos convencido, de que nuestro querer tiene razón de ser, que aquello que se inscribe en nuestra voluntad es digno de ser llevado a cabo. Por el contrario, propone Deligny, "ningún querer en lo arácnido. [...] ninguna necesidad de querer para actuar. [...] basta con querer para que desaparezca la constelación que suscita el actuar." (Deligny, 2015, p. 57) En lo arácnido está lo innato, que obra porque es lo que hace lo arácnido, obrar. Nosotros, que ante la naturaleza nos hemos creído amos, entendemos que nada de lo que allí se trama nos puede interesar. Nos enorgullece nuestra distancia de las bestias, porque entendemos que las bestias actúan por instinto, a diferencia de nosotros que actuamos por inteligencia; pero si lo que tomamos por inteligencia es en realidad una forma del querer, una voluntad subordinada a él, ¿en qué medida nos podemos enorgullecer de haber abandonado el instinto, con el que también hemos abandonado lo innato?

Sobre el querer, Deligny intenta buscarlo en lo no-humano. Se pregunta cómo es posible su relevancia en un mundo que nos vió nacer como especie, sin realmente nunca querernos, en el sentido que nosotros le adjudicamos al querer. "Que el reino vegetal haya aparecido en primer lugar brindándonos, llegado el momento, alimento y oxígeno, no le hace decir a nadie que debe seguramente haber un querer oculto en las plantas para que el ser humano exista" (Deligny, 2015, p. 58). El querer, termina apareciendo en el distanciamiento; el mismo que hace decir que el arte rupestre comunica o significa. El querer, pone la misma sustancia

que lo conforma en aquello que descubre y pretende entender. Pero incluso si se estuviera en lo correcto, y aquellas pinturas fueron concebidas para comunicar, ¿podemos por eso determinar que “querer” es todo lo que revelan? A la pregunta que persiste, ¿por qué están esas pinturas ahí?, Deligny propone una alternativa, menos ambiciosa en términos científicos, pero más profunda: ¿por qué pintamos? Y en esa búsqueda es que encuentra lo arácnido, la voluntad que trasciende lo circunstancial, que se inscribe en nuestra naturaleza invisible como las redes de las arañas. Pero para ver lo innato, será necesario sortear lo que nos distancia -por imposición- de aquello a lo que en primera y última instancia terminamos perteneciendo. No para encontrar los dispositivos que nos alejan, sino para detectar aquello que por insistencia se convirtió en primordial, fundador de todas las cosas; ideas que terminan trascendiendo su condición de ideal para devenir realidad. Es preciso desentrañar al hombre-que-somos; librarnos del querer, que opera en definitiva como mecanismo de control. Por querer, sustituimos la realidad por aquello que deseamos de lo que queremos, por el ideal. Luego, la realidad que aparece es la construcción que nosotros hicimos de ella, mientras lo que existía anteriormente se aleja cada vez más, en la medida en que seguimos transformando nuestro entorno en virtud de nuestras convicciones. Y aquellas preguntas que no aparecen como utilitarias, quedan postergadas, porque dan cuenta de una voluntad que no precisa del querer sino por el contrario, lo trasciende. Lo arácnido nos pone frente a algo más potente y menos manipulable. De nuevo, ¿por qué están esas pinturas en las cuevas? O mejor, ¿por qué pintamos? Bueno, porque tenemos manos para hacerlo, para poner el entorno a nuestro favor, pero no necesariamente por querer algo de él. Despojados de nuestro entorno, lo innato deja de tener lugar:

Lo mismo para la *aragne* a la que se hiciera vivir sobre una placa de vidrio. [...] Siempre pueden intentar darle moscas con cucharita; ni siquiera las percibirá, aunque ustedes se obstinen en pensar que si teje su tela, es mosca lo que debe querer. (Deligny, 2015, p.73)

Que la arañas obtengan alimento de sus redes no implica que ese sea su único interés en tejerlas; que las pinturas de las cuevas puedan haber servido a los humanos prehistóricos para comunicar, no implica que comunicar sea lo único que motivó hacerlas, ni lo único que ellas revelan. En última instancia, que el cine

viabilice lo mismo, no es la única razón por la cual el cine existe. Bien vimos, cómo el devenir que desembocó en el cine, poco tuvo que ver con un interés por crear el medio de comunicación masivo que terminó siendo. “¿Comunicar?” -se pregunta Deligny- “está el lugar de decir, y el otro lugar que no es de decir, y que no tiene mucho que ver con (el) decir, aparte de lo que efectivamente el decir viene a añadir como suplemento, aprovechando la coincidencia, lo que aparece allí como representado.” (Deligny, 2015, p. 95-96). Lo representado comunica, pero el movimiento que supone su existencia revela mucho más que un acto comunicativo; allí está lo vital, un pulso que no necesita de la voluntad de quien se propone decir. Así, la tortuga puede evocar quietud y el caballo prehistórico movimiento. Y si lo innato supone representar lo observado, y lo observado es movimiento, ¿cómo no plasmarlo? Que la curiosidad que motivó la creación del dispositivo cinematográfico haya viabilizado un dispositivo que comunica, no implica que aquella curiosidad iba en busca de comunicación; las intenciones eran otras. “¿Se puede pensar que un día un representante de nuestra especie comenzó a querer hacer fuego? [...] Que haya percibido coincidencias posibles entre el fuego y los usos que podía hacer de él parece más verosímil.” (Deligny, 2015, p. 65).

Una vez dadas las condiciones (coincidencias) técnicas precisas -pues hubo que esperar a que hubiera con qué hacerlo y con qué materializarlo- el cine pudo ver la luz y desarrollarse. Pero en cierto sentido, todas las condiciones para su existencia ya estaban latentes, entre ellas la curiosidad primordial que lo convocó. “Lo innato es actuar, y actuar sin fin” (Deligny, 2015, p. 94) Esto no supone que no hay motivos para crear, que no hay razones para hacer, que no hay un querer decir, un querer expresar. “Está el escribir y está el qué [...] el qué [...] lo que se va a decir [...] es evidentemente lo esencial; aún así está el escribir, que es arácnido” (Deligny, 2015, p. 94). En la voluntad de registro que materializa la cámara, puede inscribirse nuestra subjetividad, nuestro actuar humano, por ende puede inscribirse también lo arácnido que encuentra allí otro cauce. Y a nuestro actuar humano, que obra porque lo único que hace es obrar, no es el cine lo que le interesa; bien puede conformarse con rayar una piedra si lo único que hay es piedra. El cine tiene lugar simplemente porque la voluntad de registro, que también se revela en las paredes de las cuevas prehistóricas, o en el dibujo de una tortuga en un pedazo de corteza, encuentra lugar en la cámara. El cine no es sólo lo que hemos hecho de él. El cinematógrafo fue un invento motivado por la inquietud de capturar el movimiento y esa posibilidad

materializó otra: capturar el tiempo, que antes del cine solo podía ser representado. Pero ambas búsquedas son anteriores; los intereses puntuales que las motivaron y bajo las que estuvieron sujetas son múltiples; allí podemos señalar lo arácnido, como el pulso que antecede al resto. Luego vendrán la comunicación, la representación, y todos los decires que pueden enmarcarse en él.

Si en el cine puede inscribirse lo arácnido, también puede inscribirse lo innato, en el sentido del hacer. Hacer cine, filmar, registrar movimiento con una cámara, revela el gesto arácnido. Esto de cierta forma es lo que señala Kluge, cuando plantea la existencia de un “principio cine”; anterior al cinematógrafo, las cámaras, los proyectores y todo lo que tiene que ver con las herramientas que permiten efectivamente hacer cine: “es tan antiguo como la luz del sol y las representaciones de luz y oscuridad en nuestras mentes” (Kluge, 2014, p. 21). No tiene que ver con los dispositivos a nuestro alcance ni con las posibilidades materiales de crear imagen: “se basa en la comunicación pública de lo que nos mueve por dentro” (Kluge, 2014, p. 306). En este entendido, el autor plantea que, aún dejando de existir las herramientas, siempre existirá algo que funcione como cine. Esto no para decir que otra cosa tomará su lugar, sino para señalar que es algo ya presente. El cine como principio, Kluge lo encuentra en las luces y sombras de nuestra mente, pero también en la naturaleza, en nuestro entorno cercano: los reflejos que genera la luz sobre el agua, la sombra que proyecta un árbol sobre una pared mientras es agitado por el viento; e incluso en nuestro entorno no tan cercano: el movimiento de los planetas, la perpetua corriente de luz que atraviesa el cosmos. Es en definitiva el pulso de lo vital, el “mecanismo cinematográfico del pensamiento” del que habla Bergson y que veremos más adelante. Como Kluge es cineasta y no filósofo, apela a la poesía a riesgo de caer en imprecisiones. El cinematógrafo, viene a ser la materialización de ese principio cine, que antes de pertenecer a las cámaras ya estaba en nosotros. Ahora bien, cuando aparecen las cámaras, ¿cómo nos vinculamos con ellas?, ¿cómo se opera un dispositivo que de cierto modo condensa algo tan humano como la mirada?

En el momento histórico en que aparece el cinematógrafo nadie sabía filmar. El conocimiento que se debió adquirir para aprender a usar las cámaras, precisó de un saber técnico, que en realidad era un porcentaje pequeño de la totalidad del conocimiento necesario; la otra gran parte de ese conocimiento fue apareciendo

progresivamente, a partir del momento en el que -una vez más o menos dominada la técnica- los primeros cineastas -o proto-cineastas- comienzan a apuntar con las cámaras hacia el mundo, concentrado en mayor o menor medida en aquello que deciden filmar. En ese instante, el mundo adquiere una forma insospechada; frente a la cámara, la realidad resulta indómita e incontrolable, se desborda por los límites del encuadre hacia afuera y adentro del campo de imagen. El mundo visible resulta inabarcable. El dispositivo que puede contener algo de la subjetividad humana, se revela como una herramienta que interpuesta entre nosotros y la realidad presenta, al mismo tiempo que un sinfín de posibilidades, una cantidad de limitaciones. De algún modo, al poner la cámara frente al mundo para hacer cine, hubo que comprender primero lo que planteaba Bergson sobre la percepción, que podemos trasladar aquí a la mirada: el filósofo señala que la percepción “no es el objeto más algo, sino menos algo, menos todo aquello que no nos interesa” (Bergson, 1896/2013, p. 30). Para trasladarlo a nuestra visión, podemos decir que la mirada es -en última instancia- un proceso de descarte, en el que obviamos todo aquello que no nos interesa para efectivamente poder ver; es un proceso de selección, que da lugar a la subjetividad. La cámara, que a priori lo ve todo y toma -por no tener una- la subjetividad de quien filma, precisa que quien la opera comprenda cómo proceder, para hacer que el dispositivo se concentre en aquello que está viendo y no en todo lo que puede ser visto. Es una suerte de ejercicio de domesticación; dotar a la cámara de subjetividad, para convertir sus imágenes en mirada; concederle al dispositivo la posibilidad de capturar lo que nosotros conseguimos sin intermediarios. Los primeros cineastas, se vieron enfrentados a estos desafíos, en el intento por registrar lo que podían imaginar.

En sus historias “subjetivas” (como el propio autor las define) Kluge imagina a los inventores de la Cámara Solar Júpiter -astrónomos y técnicos en fotografía- involucrados en la misión de filmar un eclipse. Aunque el relato de Kluge es ficticio, la Cámara Solar Júpiter sí existió⁵ y fue una hazaña en sí misma. Se trataba de un gran dispositivo que contenía en su interior una serie de espejos, dispuestos de tal forma que podían recibir la luz del sol y reflejarla atenuadamente hacia una película fotosensible al final del aparato. Para operar la cámara se requerían tres personas, una de ellas debía estar dentro del dispositivo (imaginen el tamaño). Probablemente

⁵ Fue creada por el fotógrafo Van Stavoren, con la asistencia del astrónomo Edward Barnard, quien posteriormente tuvo un rol importante en la fotografía de fenómenos astronómicos a mediados del siglo XIX.
<https://keighleyastronomicalsociety.co.uk/the-life-and-work-of-astronomer-edward-emerson-barnard/>

se utilizara para observar y fotografiar fenómenos astronómicos, pero Kluge imagina a estos técnicos un poco como cineastas, intentando crear una suerte de *timelapse* del eclipse, intentando registrar el pasaje de la luna entre la tierra y el sol. Sin embargo, en la historia de Kluge, las cosas no salen del todo bien: una vez reveladas, las imágenes resultan decepcionantes. En la película no se reflejaba la magnitud del fenómeno, y lo que los especialistas podían identificar como "rastros de reservas de oro en la corona solar", no era comprendido por el público sin una explicación previa. E incluso siendo explicado, no lograba entusiasmar a nadie. Los encargados de revelar la película en el laboratorio -quienes no habían participado en la filmación- intentaron limpiar el negativo, creyendo que las manchas solares eran suciedad en el celuloide.

La película que imagina Kluge no existió (o si existió es desconocida), pero tiene puntos en común con una película contemporánea de la Cámara Solar, quizás el origen real de esta historia. Se trata de *Passage de Venus*, filmada en 1874 por Pierre Janssen, donde se registra otro fenómeno: la sombra de Venus proyectada sobre la superficie del sol. Al igual que en la película del eclipse imaginada por Kluge, lo que vemos aquí es solo un disco blanco, sobre el cual pasa rápidamente una pequeña mancha, apenas distinguible. Al verla, se experimenta de algún modo la misma sensación que experimentaron los que filmaron el eclipse en la historia de Kluge. La película -de no más de un minuto- no logra transmitir la potencia que a priori uno imagina podría tener un fenómeno semejante; tiene un valor científico, quizás histórico, pero no cinematográfico. Esto nos da lugar a considerar algunos aspectos fundamentales de la configuración del cine como nuevo arte y como nuevo medio. Siguiendo el camino que traza Kluge, en primer lugar está lo que descubren los técnicos de su historia: no se puede filmar "la luz misma", sino los cuerpos que se mueven en ella; el sol mismo resulta "demasiado general". Una película filmada en 1938 en Uruguay titulada *Eclipse Solar*, es un buen ejemplo sobre este punto: allí se documenta el trabajo de los astrónomos y científicos trabajando para registrar un eclipse, mientras que el fenómeno en sí ocupa solo un minuto de la película, con intertítulos señalando cada etapa del evento; *Eclipse* de Chris Marker (1999), en la que el fenómeno propiamente permanece fuera de campo casi toda la película, mientras el enfoque está en las personas que lo observan, refleja esta misma idea. La afirmación de Kluge aparece como una certeza.

En segundo lugar, la historia permite abordar la cuestión de la autenticidad. Kluge señala -o imagina- una película posterior a la de la Cámara Solar, aparentemente dirigida por Edwin S. Porter y titulada *El sol, visto desde más allá de Neptuno* (que bien podría ser *Viaje a la luna*, de Meliès, por ejemplo). Con esa película, el público queda fascinado porque en las escenas se ven otros planetas, el sol y los anillos de Saturno. Pero lo cierto es que se trata de un montaje: una tela de terciopelo con diminutos agujeros iluminados a contraluz, generan la ilusión. Esto revela otro aspecto esencial del cine: sus imágenes no muestra lo verdadero sino que crean su propia verdad, autónoma. A los espectadores les basta con que la idea del cosmos sea evocada, da igual si lo que efectivamente se ve es el cosmos, un trozo de tela o puro videoespacio, como plantearía Youngblood más adelante sobre la televisación del alunizaje de 1969, confirmando esta misma idea.

Por último, está el tercer aspecto clave que revela esta historia: la esfera pública. La película del eclipse imaginada por Kluge resulta decepcionante porque no podía comprenderse sin una explicación previa. Y aún siendo explicada, no lograba conmover a nadie. Al principio, el cine se hacía para un espectador inexistente; el público del cinematógrafo aún debía ser “creado”. El cine estaba destinado a convertirse en un nuevo espectáculo y en una nueva forma de negocio, al igual que “la ópera, el teatro [...] los gabinetes de curiosidades, los cosmorama, las exposiciones mundiales y el circo” (Kluge, 2010, p. 40). Al mismo tiempo, las estructuras económicas y sociales de las nuevas ciudades industriales del siglo XX estaban transformándose en el ecosistema perfecto. Tardó un tiempo, pero finalmente el cine encontró un lugar en el paisaje urbano; primero en las *penny arcade* que permitían ver individualmente las imágenes a cambio de una moneda. Posteriormente, en pequeñas salas en las que cabían menos de veinte personas, donde ya se utilizaba un proyector sobre una pantalla en pequeños espacios que permitían vender más entradas a cambio de lo mismo, y era más barato que poner en escena una obra de varieté o vaudeville. Inevitablemente, el cine fue potenciado por las nuevas ciudades, habitadas por los trabajadores de las nuevas fábricas, individuos con jornadas laborales extensas y necesidad de ocio, que aparecen como sujetos ideales para convertirse en espectadores del nuevo medio. Las masas, comenzaban a adquirir no tanto una afición por el cine, sino más bien un hábito en torno a él, que se empezaba a contagiar. Los países que tardaron más tiempo en comprender la importancia de la creación de un público propicio para el cine,

llegaron tarde a consolidar una industria. “Surgen manufacturas en Japón, Shanghai, Bombay, Copenhague, Nueva York. [...] El joven cinematógrafo surge como red globalizada.” (Kluge, 2010, p. 65-66). Sin ese hábito, el cine nunca hubiera sido lo que fue. “La intuición de que existían momentos de “felicidad irreflexiva” alcanzaba para erigir un medio [...] los sentimientos buscan este tipo de hábitats, cuevas o edificios en los que formar un nido.” (Kluge, 2010, p. 44-45) Ahora bien, una vez que el cine deviene nuevo medio masivo, ¿qué hemos hecho con él?

3. Reproductibilidad, espectáculo y tiempo

El cine como nuevo medio, se configura según su naturaleza técnica para ser la manifestación del principio cine del que habla Kluge. Una vez creada y aprendida la técnica, el cine se establece en las ciudades y como hábito en los individuos de principios del siglo XX, en un mundo cada vez más globalizado. Así es que deviene espectáculo; se crea al mismo tiempo el producto y el consumidor. En la medida en que la población de las ciudades crece, la demanda también, y en torno a ella se organiza una industria. El cine toma de las imágenes su tradición para transformarla; al alterar o dinamitar sus bases, paulatinamente, altera el modo en que las sociedades se relacionan con esa tradición. Ese devenir es el que desemboca en “la sociedad del espectáculo” de la que habla Debord, que veremos más adelante. Pero lo que revolucionó las bases de la tradición de las imágenes estuvo presente desde el inicio del cine, al igual que sus consecuencias, siempre latentes. Es lo que Benjamin definió como “reproductibilidad técnica”, que es señalar cómo, tanto el cine como la fotografía, sólo pueden existir en su reproducción y no son posibles de otro modo. Es una característica que les es intrínseca, les diferencia de las otras artes y termina por alterar no tanto lo que vemos sino algo mucho más elemental: los modos de ver.

Antes de la reproductibilidad técnica, la reproducción de las obras de arte dependía de un trabajo manual. Algunas técnicas como la xilografía, originada en China alrededor del siglo VII y descubierta en Europa tiempo después, permitían la reproducción y difusión de textos escritos mediante el tallado de planchas de madera. Ya en el siglo XVIII en Europa aparece la litografía, que cambió las planchas de madera por planchas de cobre y metal, lo que permitía mayor precisión

en el tallado. Como menciona Benjamin, esto “le dió a la gráfica por primera vez la posibilidad de llevar sus productos al mercado no sólo de manera masiva (como antes) sino en configuraciones nuevas cada día” (Benjamin, 1936/2022, p. 85). La prensa escrita, los diarios, que surgen poco antes de la litografía en Europa, de algún modo impulsan el perfeccionamiento de la técnica, la cual seguía teniendo un alcance limitado, pero guardaba el germen de lo que el cine y la fotografía luego potenciarían: la idea de lo masivo. Pero para ese entonces en lo que respecta a la reproducción de imágenes, más allá de las posibilidades de la xilografía que permitía hacer varias copias similares con una misma plancha (los grabados en Japón por ejemplo surgen a partir del siglo XVII) mayormente la reproducción implicaba el trabajo de unas manos humanas especializadas. Lo que hace la reproductibilidad es liberar a la mano de esa tarea y asignarla a la máquina, la cual puede no sólo hacer el trabajo más rápido y con mayor precisión, sino que puede además expandir su alcance (Benjamin, 1936/2022). Esto no modifica directamente lo que hace a una imagen en sí, es decir lo que efectivamente vemos de ella -su contenido- pero sí lo que define su dimensión social.

Antes de la reproductibilidad técnica, las manos especializadas que podían reproducir una obra de arte, por ejemplo una pintura, al igual que las que crearon la obra en primera instancia, debían *re-crearla*, volver a hacerla, siguiendo los mismos pasos o un camino muy similar al que recorrieron las manos que hicieron el original inicialmente, para llegar a un destino a simple vista idéntico pero visto en detalle siempre distinto, en última instancia falso, una réplica. Sin embargo, en ese “a simple vista”, que es hasta donde llega nuestra mirada, los resultados pueden ser sorprendentes; los trazos de un óleo, las sutiles variaciones de tono que conforman las formas y las texturas, pueden ser imitados al punto que la copia de una obra bien puede estar exhibida en un museo, en calidad de copia, o incluso disputarle el lugar a su original. Tal es el caso de *La virgen de las rocas*, la pintura de Leonardo Da Vinci, que señala John Berger en *Ways of Seeing*. El cuadro original está en la National Gallery de Londres, junto a una cantidad enorme de documentos, estudios y pruebas que justifican su autenticidad. “Yo estoy parado frente a ella”, señala Berger (*Ways of Seeing*, 1972). Esa documentación, resulta tanto o más importante que la pintura misma; de nuevo, lo relevante no está en lo que se ve sino en el modo en que se ve, en la relación que se establece con la imagen. La documentación en torno a la pintura de Da Vinci tiene el poder de añadirle valor en

un plano esencialmente económico, pero tiene además el objetivo de demostrar que la versión que hay de esa misma pintura en el Louvre de París es en realidad una réplica; los del museo francés -que tienen la réplica- intentan dar cuenta de lo contrario (*Ways of Seeing*, 1972). Ahora bien, con la reproductibilidad, la autenticidad de una obra ya no puede ser disputada de este mismo modo; el concepto de original de cierta forma deja de tener un valor en sí mismo, en tanto las obras pierden lo que Benjamin llama su “aura”.

El aura, es propia de toda forma de arte previa a la cámara; con el cine y la fotografía, el concepto al mismo tiempo que se constituye, desaparece. De cierta forma, el aura de *La virgen de las rocas* es lo que permite a la National Gallery decir que lo que está exhibido es efectivamente la pintura que pintó Da Vinci, que sus manos pasaron por ahí, por cada uno de esos trazos; pero este aspecto, como señala Berger, “aunque siempre sea evocado en nombre de la cultura y de la civilización [porque] se piensa que el arte es más importante que el comercio”, no es más que un modo de justificar su valor económico y de reemplazar así “lo que las pinturas perdieron cuando la cámara las hizo reproducibles” (*Ways of Seeing*, 1972). La cuestión del aura entonces no tiene tanto que ver con la eventual autenticidad o no de una imagen. Si puede una copia ser o no distinguida de un original en última instancia es irrelevante, un problema de los empresarios del arte. Lo que en verdad está en juego es lo que hace a una obra absolutamente única e irrepetible y que, de alterarse, modifica otra condición que hasta la llegada de la cámara era incuestionable: su existencia en un tiempo y en un lugar determinados.

Lo que las imágenes efectivamente perdieron con la llegada de la cámara, propone Benjamin, es la idea del *hic et nunc*, el “aquí y ahora” (Benjamin, 1936/2022). Las pinturas de los templos religiosos, por ejemplo, o las de cualquier espacio considerado “sagrado”, fueron constituidas para existir en un aquí y ahora específico, para ser vistas en un contexto particular. Esto tenía un efecto crucial en las lógicas sociales previas a la reproductibilidad. Las cualidades místicas, religiosas y mágicas, que eran una parte constituyente de cualquier imagen previa a la cámara, permitían vincular esas imágenes con un lugar, una institución, una forma de ritual y con su sentido espiritual. Luego de la reproductibilidad, pudiendo existir en cualquier lado, este sentido espiritual se altera. Pensemos en cómo se configuran en términos espaciales los templos religiosos, las iglesias católicas por ejemplo. Se trata de lugares constituidos arquitectónicamente con un criterio que

responde a un fin específico: la forma abovedada permite amplificar el sonido y que las voces allí dentro se proyecten y reverberen llegando a los oídos de los fieles exaltadas y potenciadas, llenas de textura y de una corporalidad muy única, difícil de lograr de otro modo. Así, las palabras que dice quien guía una misa, o bien los cánticos, se mezclan con el lugar, dando la sensación de que están emergiendo de esas paredes y que pertenecen a ese espacio. Esto hace que la experiencia ritual tenga un mayor efecto; la voz proyectada por la bóveda adquiere una dimensión nueva, ya no es la voz de -por ejemplo- el sacerdote que está hablando, sino algo del orden de lo sagrado; la sonoridad se vuelve parte de lo secular. Esto habla de un cierto nivel de control que precisa lo sagrado; esto es, que no puede suceder en cualquier lugar ni de cualquier manera. De ahí que es preciso configurar un dispositivo arquitectónico semejante, para que lo sagrado tenga lugar. El mismo control que se tenía sobre la sonoridad de lo sagrado, se aplicaba también a las imágenes sagradas. Dentro del templo su sentido original puede ser custodiado; pero fuera de los templos, ¿qué significan?

Antes de la cámara, la religión formaba parte de la vida, pero sus imágenes formaban parte de la iglesia. Existía una separación entre el universo cotidiano de cada individuo, y el universo donde estaba lo sagrado. Esto permitía vincular las imágenes a una tradición específica, pero al mismo tiempo permitía “ejercer poder sobre ellas” (*Ways of Seeing*, 1972). Con ese poder se señalaba, aunque sea de forma tácita, que las imágenes de lo sagrado no eran de todos; lo sagrado le pertenece a la iglesia y para ver sus imágenes es preciso ir hacia ellas, en la medida que no pueden existir en dos lugares al mismo tiempo. Siempre era preciso pasar por algún nivel de lo institucional para acceder a lo sagrado. Pero al momento en que las imágenes dejan de ser constituidas por su aquí y ahora, cuando la cámara las hace reproducibles, esto cambia, porque las imágenes pierden su singularidad: ejercer poder sobre ellas se vuelve más difícil. Con la cámara el significado de cualquier imagen se dispersa y se multiplica. Para Benjamin esto tiene un efecto doble, por un lado transforma la “presencia única” de una obra en “presencia masiva”; por otro lado permite “a la reproducción ir al encuentro del receptor en su peculiar situación” (Benjamin, 1936/2022, p. 89). Y aparecen aquí las dos caras de un mismo germen subversivo: las imágenes despojadas de sus órbitas de poder pueden servir a la revolución o ser funcionales al fascismo, señala Benjamin. Se

trata de un momento histórico: “la era del peregrinaje se acabó, ahora las imágenes vienen a nosotros” (*Ways of Seeing*, 1972).

Berger, en la serie televisiva *Ways of seeing*, parado frente a la pintura de Da Vinci en la National Gallery, al tiempo que menciona que él está allí en presencia de la obra original con toda su autenticidad -lo cual efectivamente podemos ver gracias a la cámara que lo filma-, hace una advertencia a los televidentes: “ustedes no están viendo el original”. *Ways of Seeing* fue estrenada en 1972 en Inglaterra. La serie nunca fue emitida ni distribuida en Uruguay (con suerte llegó en algún VHS), pero hoy vía internet llega a mí y a cualquier persona con acceso. La versión a la que puedo acceder es -probablemente- la digitalización de un VHS, posteriormente subtulado; una copia de la versión que se emitía por la BBC, la cual también era en sí una copia. Es decir, lo que estoy viendo es una versión de versiones, remotamente alejada del “original” que grabó la cámara en el momento en que Berger estaba efectivamente de pie frente a la pintura de Da Vinci. Sin embargo, la versión que yo puedo ver hoy -cincuenta años después- y la que está (o estuvo) en la cinta o en la película de la cámara que grabó esas imágenes, no presentan diferencia alguna. La versión de internet y la versión “original” en la cinta -salvo diferencias de calidad y resolución- son en esencia lo mismo. Nada puede adherir un valor extra a esa primera copia, la cual como nos lo señala el propio lenguaje es ya una versión, una reproducción de sí misma. Esto solo para señalar cómo el cine disputa la idea de “original” y “copia” en su propia concepción, en su propia mecánica interior. Así, señala Benjamin, la tradición de las imágenes es violentamente alterada. “En el momento en que el criterio de autenticidad fracasa en la producción artística, toda la función social del arte se revoluciona” (Benjamin, 1936/2022, p. 93).⁶

En la serie de cartas que acompañan el texto de Benjamin en la edición que estoy utilizando, el autor dialoga con distintos colegas, amigos e intelectuales a los que les enviaba manuscritos con las primeras versiones de su libro para recibir comentarios (y contarles sobre su mal pasar económico en ese momento). Entre ellas hay una nota de Brecht de uno de sus diarios sobre un encuentro con Benjamin, que resume de una forma muy precisa el problema del punto de vista y la idea de “aura”. “*Benjamin está aquí*”, comienza. “*La expectativa de que lo que se*

⁶ Benjamin buscaba que su obra fuera compuesta exclusivamente por citas, donde sus ideas estuvieran en la yuxtaposición de los pensamientos de otros, como sucede en “Libro de los pasajes” (1983), obra inacabada que es justamente un ejercicio sobre este mecanismo propio de la reproductibilidad.

mira lo mira a uno mismo, confiere el aura” (Benjamin, 1936/2022, p. 78). Esto es, principalmente, lo que el declive de lo aurático del arte altera, en el modo de ver aquello que se supone que imita la realidad. La “expectativa” de la que habla Bretch, en la reproductibilidad desaparece por completo. Lo que estoy viendo puede ser visto por miles o millones de personas al mismo tiempo; las obras ya no miran a nadie en concreto. La pintura al óleo, antes de la fotografía, era la reproducción más fiel que podía existir de lo real y es, como plantea Berger, la tradición que determina el modo occidental de ver imágenes (Berger, s.f). Al mismo tiempo, las posibilidades de crear texturas y relaciones de luz que viabilizó la técnica durante un período que Berger reconoce difuso pero que ubica mayormente alrededor del 1500 (en pleno Renacimiento), se volvieron funcionales a una forma de capitalismo incipiente que enaltecía lo material: “La pintura al óleo fue antes que nada [...] una celebración de la propiedad privada” (Berger, s.f). La pintura al óleo permitía generar la sensación de tangibilidad sobre aquello que se representaba y así determinar un sistema de jerarquía de lo material, en tanto se podría señalar aquello que era valioso, y determinar así el estatus de los representados. Dice Berger sobre “Los embajadores”, de Hans Holbein, pintura de 1533.

Los instrumentos científicos de la parte superior estaban destinados a la navegación. Era la época en que se abrían las rutas comerciales oceánicas para el tráfico de esclavos y para el tráfico que desviaría las riquezas de otros continentes hacia Europa, y que más tarde proporcionaría el capital para el despegue de la Revolución Industrial. (*Ways Of Seeing*, 1972)

La técnica viabilizaba una forma de opulencia, un modo de ostentación; los cuadros de los aristócratas “como forma de arte, se derivaban del principio de que uno es lo que tiene” (*Ways Of Seeing*, 1972) y a través de estas pinturas vienen a decir, “aquí estoy y esto es lo que poseo” (*Ways Of Seeing*, 1972). Esta lógica de la pintura al óleo más tarde fue absorbida y se volvió funcional a los objetivos de las imágenes publicitarias de mediados del siglo XX.

Al igual que en el óleo, en la imagen publicitaria se busca resaltar aquello que puede comprarse confiriéndole un valor. La publicidad descubriría más tarde que el valor de las cosas puede ser relativo -se puede exagerar o inventar- algo que el óleo

en realidad no necesitó descubrir. Entre ambas formas de imagen, existe una diferencia central: mientras que las pinturas del Renacimiento representan a quienes efectivamente poseían las riquezas ostentando su lugar de poder, la publicidad -aunque valiéndose de los mismos códigos- muestra una idea de realidad que no es propia ni de quienes crean esas imágenes ni de los modelos que aparecen en ellas; es una idea de realidad que no corresponde a nadie en particular, porque su fin es ser objeto de deseo, mostrar una vida deseable intermediada por un objeto de consumo: “El objetivo de la publicidad es hacer que el espectador se sienta marginalmente insatisfecho con su actual modo de vida. [...] Le sugiere que si compra lo que se le ofrece, su vida mejorará” (Berger, s.f). En relación al óleo la imagen publicitaria invierte la lógica: la pintura confirma el buen pasar de quien es representado para sí mismo y para sus pares aristócratas, no tanto para quienes no formaban parte de esa élite; “La contemplación simultánea de pinturas por parte de un gran público, como surgió en el siglo XIX, es un temprano síntoma de la crisis de la pintura” (Benjamin, 1936/2022, p.113). La imagen publicitaria por su parte ostenta una idealización virtual de la realidad, con el único fin de vender el objeto de consumo que se pone como intermediario entre la realidad idealizada y la realidad del espectador/consumidor; mientras la primera genera envidia, la segunda tiene un efecto mucho más desmoralizador: “el miedo a que al no tener nada, no serás nada” (Berger, s.f). Sobre ese miedo es que se sustenta el mercado. En un giro curioso de este devenir, con la digitalidad que supone una democratización de los medios y de las posibilidades de crear imágenes, se siguen sosteniendo las mismas dinámicas; la digitalidad habilita a cualquier persona a ostentar su propia vida creando imágenes para ser objeto de deseo, las cuales terminan inscriptas en un esquema muy similar al de las imágenes publicitarias, el cual viene de la pintura al óleo del Renacimiento; nada parece estar en función de destruir esa lógica y liberar a las imágenes de su rol de poder, por el contrario, habitar el lugar del poderoso, aunque sea provisoriamente, es lo suficientemente tentador.

Ese mecanismo interior de la cámara que borra el límite entre la idea de original y copia, que se evidencia en la materialidad de la imagen cinematográfica, en el negativo, también se expresa en el modo en que la cámara ve la realidad. La pintura al óleo, que de cierta forma fue sustituida por la fotografía “como principal fuente de imágenes visuales” (Berger, s.f) mostraba una relación ordenada de las cosas de la realidad: “todo dibujo o cuadro que utilizaba la perspectiva proponía al

espectador que él era el único centro del mundo” (Berger, s.f), que es lo mismo que señalaba Brecht. Con la cámara, la pintura fue reemplazada por una nueva forma de imagen al mismo tiempo masiva y múltiple. La multiplicidad le corresponde sobre todo a la imagen cinematográfica, y puede entenderse si lo comparamos con el teatro. En palabras sencillas podemos decir directamente que el cine es múltiple y el teatro no. En el teatro una escena se dispone para ser vista desde un frente y no admite otros; sí puede montarse una obra e invitar al público a verla desde atrás del escenario, pero ese será entonces el frente que tomará la obra para esos espectadores y no el otro; es decir, en el teatro sólo puede haber un punto de vista a la vez. En el cine y sobre todo en el cine sonoro, lo que se muestra no corresponde a ningún punto de vista (Benjamin, 1936/2022). La cámara de cine, móvil, construye a través del montaje, una idea de la realidad que es ilusoria, generada en el proceso de juntar los trazos que va tomando de un punto de vista y de otro para constituir uno único, que es el del propio dispositivo, el ojo mecánico con el que el espectador finalmente se identifica (Schwarzböck, 2017). El cine devuelve una forma de la realidad tan compleja que hará que algunos espectadores sientan miedo, como señala Georges Duhamel citado aquí por Benjamin: “*Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes en movimiento sustituyen a mis propios pensamientos*” (Benjamin, 1936/2022, p. 198, nota 86). No se trata del mismo miedo que se puede sentir al ver un tren acercarse en dirección a la cámara y creer que puede traspasar la pantalla, un susto más bien breve y pasajero, un golpe de efecto podríamos decir, sino que es un miedo que puede calar más hondo, y que se dispara en el momento en el que, frente a una imagen cinematográfica, se revela la realidad múltiple. Lo que se modifica a partir de aquí a nivel perceptivo es inmenso. Si antes de la cámara “la perspectiva organizaba el campo visual como si ese fuera el ideal” (Berger, s.f), ahora el nuevo dispositivo demostraba que no había centro. Los cambios que esto suscitó a nivel de las artes visuales pueden verse, sin ir más lejos, en el surgimiento de corrientes como el impresionismo y el cubismo: “Para los impresionistas, lo visible [...] en continuo flujo, se volvía fugitivo. Para los cubistas, lo visible ya no era lo que se presentaba ante el ojo único, sino la totalidad de las vistas posibles” (Berger, s.f), o en planteos como el que hace Herbert Bayer en su *Diagram of Extended Vision*⁷ en 1935 para pensar las exposiciones de arte,

⁷ Originalmente publicado en *The Lonely Metropolitan* de Herbert Bayer, 1932. <https://www.are.na/block/8693286>

considerando la idea de la multiplicidad de frentes y espacios por los que el individuo puede desplazarse para ver imágenes de una forma no “centralizada”. En definitiva, la multiplicidad que conforma una imagen cinematográfica altera los modos de ver y los modos de representación de la realidad.

Con el cine se configuraba entonces un nuevo mundo perpetuamente en movimiento, como señalaba Vertov, atravesado por el fluir incesante de imágenes que era acompañado por el flujo propio de las ciudades modernas. Bayer advertía ya en 1961:

The human being is mercilessly exposed today to a neverending attack of influences, messages, and impressions. We cannot readily reduce the quantity of these attacks, but we must learn how to concentrate the messages, how to omit the nonessential, and, above all, how to improve our techniques of communication. (Bayer, 1961, p. 257)

Este nuevo mundo, repleto de imágenes liberadas de su tradición, pululando por las nuevas ciudades, ya no como unidades pictóricas sino como unidades de información, hoy de cierta forma lo vemos en su auge. La vigencia de las palabras de Bayer, sesenta años después, nos advierten que el presagio era cierto, al igual que estas palabras de Valèry, citado aquí por Benjamin:

Como el agua, el gas y la corriente eléctrica desde lejos en una maniobra casi imperceptible llegan a nuestras viviendas para servirnos, así estaremos provistos de imágenes y secuencias de sonido que surgen ante una pequeña maniobra, casi una seña, y nos abandonan de nuevo de la misma manera.

(Benjamin, 1936/2022, p.171, nota 6).

Menos de cien años después del cinematógrafo, el mundo se había transformado por completo. Para 1953 en Estados Unidos ya había casi 30 millones de televisores; apenas diez años más tarde, en 1963, esa cifra ascendía a 60. Por supuesto, el número no era el mismo en el resto del mundo, pero el salto en este período se puede ver por igual en todos lados, pasando en Europa de poco más de 3 millones a superar los 30, en Sudamérica de apenas unos miles a superar el

millón, y en Asia creciendo de 0 a 6 millones⁸. Lo que estos números revelan en primer lugar es la globalización abriéndose camino violentamente; los poderes económicos ampliaban sus fronteras comerciales y afirmaban su lugar en el mundo de la posguerra; también señalan con claridad cuáles eran esos poderes. Para aquel momento, la sociedad del espectáculo de la que habla Debord ya estaba consolidada. Pero cuando Debord habla de espectáculo no está hablando de cine sino de sociedad de consumo. El asunto es que el cine forma parte de esa transformación, porque es el único arte que irrumpió con una forma nueva que al mundo moderno-capitalista le era funcional.

El cine, convertido en un nuevo medio, tiene una relación muy directa con el desarrollo capitalista. Se trata de un arte seriado, producto de la industrialización; sus imágenes son el fruto de una lógica que en cierto sentido no difiere de la que utilizan las fábricas para hacer autos. De un modo similar, las imágenes del cine se pueden producir en serie y dispersar por el mundo. La globalización gesta al cine y el cine es su agente publicitario, su medio de comunicación masiva, el cual hace posible la propia idea de globalización; se engendran el uno al otro. El cine es tan un producto industrial que las potencias crearon fábricas para su producción, a las cuales todos los días irían trabajadores a realizar tareas tan específicas como las que hace -justamente- un empleado de una empresa automotriz.

En el extremo de estos dos aspectos del cine se encuentra la televisión, como agente de expansión del mercado por un lado, y como producto industrial seriado por otro. Pero las imágenes del cine difieren de las televisivas, porque son anteriores. Cuando los televisores se masificaron en el mundo, el cine ya tenía más de sesenta años, y ya se estaba refundando a sí mismo, sin ir más lejos con la postura de los situacionistas y el propio Debord, negando su existencia aún haciéndolo. La televisión lo que viene a aportar son nuevas capas a un entramado que ya era complejo; trae la idea de lo simultáneo y la posibilidad de la imagen en vivo, al mismo tiempo que acerca a las masas no sólo los televisores, sino lo que el cine había mantenido alejado, su dispositivo central: las cámaras. Que la televisión se masifique y se convierta en un mobiliario más dentro de cualquier hogar del

⁸ UNESCO. (1980). *Recommendations of the Meeting of Experts on the Place and the Role of Documentary Film in the Contemporary World* (Venice, 1980). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000033739/PDF/033739eng.pdf.multi>

mundo, revela no sólo el nuevo rol que las imágenes pasan a ocupar en la sociedad, sino también la existencia de una nueva entidad social: el sujeto televisivo.

El cine industrial previo a la televisión se filmaba mayormente en estudios, es decir, lugares especiales destinados a su producción. En sus imágenes aparecen actores que no se auto-representan sino que, como en el teatro, actúan, hacen de otros, encarnan personajes. Los sujetos de las imágenes televisivas, por el contrario, se representan a sí mismos, pero al mismo tiempo su imagen no es suya. La imagen de cualquier sujeto real en televisión es en sí una representación que está regulada para ser filmable, para existir ante la cámara, incluso aún cuando esa regulación se efectúa de forma inconsciente o espontánea. La idea que intentan sostener los formatos televisivos documentales -informativos, programas de actualidad, realitys, etc.- de que “muestran la realidad”, no es más que eso, una idea, una representación en parte ilusoria, promovida por los propios programas pero aceptadas por todos en nuestro rol de espectadores, en el que se ignoran los aspectos esenciales que conforman a una imagen televisiva, a los sujetos en ellas y a la realidad misma; esto es, que no somos los mismos ante las cámaras, que nada es igual frente a un dispositivo de registro, mucho menos ante uno destinado a masificar lo que graba. Luego es probable que las imágenes de la realidad y las televisivas terminen pareciéndose; la brecha se acorta o desaparece una vez la sociedad del espectáculo se consolida dentro de la modernidad, y lo que se hace en parte con la realidad, termina siendo una suerte de imitación de la vida que nos proponen las imágenes publicitarias o las imágenes de la televisión. Pero previo a este devenir, lo que es preciso señalar es cómo el cine se desarrolla conforme se establece la sociedad moderna, asociado y alineado al desarrollo industrial. Esto le dió una importancia en relación al poder, como señala Schwarzböck:

Lo revolucionario del cine es lo intrínsecamente seriado, una cualidad ontológica que las películas, como objetos, comparten con los objetos industriales. Que el cine, como arte, borre la tradición (que no necesite para ser comprendido de una cultura letrada) depende, como atributo, de su masividad. De esa masividad también depende, tanto para el facismo como para el comunismo, el potencial político del cine, un potencial que lo convierte, rápidamente, en un arte de Estado.
(Schwarzböck, 2017, p. 333)

Ya en los años '60 las cámaras eran dispositivos portátiles. Liberadas de la inmovilidad, podían ir al encuentro de cualquier persona en cualquier lugar. Potencialmente guardaban la misma dualidad que las imágenes reproducibles: pueden ser dispositivos para la emancipación, en tanto la cámara que viabiliza lo masivo libera a las imágenes de las órbitas de poder, o instrumento para la globalización, en la medida en que las órbitas de poder siguen controlando lo que las cámaras y los dispositivos producen y reproducen en función de sus intereses. El cine de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, las películas Vertov, el *neorrealismo* y la *nouvelle vague* -entre otros- sostuvieron en un principio desde sus bases teóricas que las cámaras debían salir a las calles porque la posibilidad de lo subversivo parecía expresarse ahí; incluso algunos cineastas posteriores considerarían a la televisión el medio para la subversión, el verdadero arte popular, masivo y emancipado; más adelante los autores del *dogma* '95, por ejemplo, confiarían en la democratización de los medios para este mismo fin (Schwarzböck, 2017). Hoy, las imágenes de los dispositivos digitales viabilizan de distintas formas lo subversivo, pero parecen caer igualmente en una contradicción, en un punto intermedio entre ambas posibilidades, un poco lo que mencionamos anteriormente en la comparativa entre la pintura renacentista y las imágenes publicitarias. Pero en todo este entramado, ¿cómo interactúa el lenguaje del cinematógrafo con nuestra subjetividad?

Schwarzböck plantea lo siguiente: el cine “forma y embruja”. Mirar cine, a diferencia de ver una pintura o leer un libro, requiere una atención diferente, más dispersa (Schwarzböck, 2017). “El espectador, mientras no hace ningún esfuerzo intelectual para comprender una película, no advierte que está siendo formado” (Schwarzböck, 2017, p. 28). Por eso señala el embrujo, porque se trata de una formación que no necesita la voluntad explícita de quién está siendo formado. El cine engendra así al espectador cinematográfico, el cual no requiere un saber previo para entender e incluso para criticar lo que ve, posibilidad que con las otras artes se ve más limitada. El espectador de cine se forma viendo películas; por eso el cine es potencialmente un arte de estado, porque combina capacidad formativa y masividad de un modo nuevo y único; es una forma de comunicación masiva y accesible capaz de “provocar emociones más fuertes que la literatura” (Schwarzböck, 2017, p. 29). En el proceso de formar y embrujar a sus espectadores ostenta una capacidad sin

precedentes para las otras artes, “en una pantalla la vida es más intensa que fuera de ella” (Schwarzböck, 2017, p. 29). El público de los inicios del cine es el primero en ser formado, aunque no puede advertirlo en su presente sencillamente porque “él mismo estaba siendo creado, en tanto espectador, junto con ese mundo cinematográfico” (Schwarzböck, 2017, p. 97), aquello que señalaba Kluge de la “esfera pública”. El público que era formado por el cine clásico en su lenguaje, en sus códigos y en su moralidad, aceptaba aquel mundo como si fuera el suyo y no advertía la contradicción.

Si el espectador acepta, hasta cierto momento, que el mundo creado por una película (el mundo cinematográfico) es una reproducción del mundo real, aún cuando sea contradictorio con su vida cotidiana (en la que nada sucede de la misma manera que en el cine), es porque esa contradicción todavía lo está formando.
(Schwarzböck, 2017, p. 92).

Las imágenes del cine, imágenes en movimiento, aparte de la atención dispersa que demandan, requieren de nuestra inmovilidad: “la cámara es la que mira [por el espectador] sin que él tenga que moverse” (Schwarzböck, 2017, p. 82). Este aspecto es lo que la tecnología y la digitalidad llevaron al extremo: “todas las pantallas, de todos los tamaños, al priorizar la mirada, inmovilizan a quien tienen delante” (Schwarzböck, 2017, p.82). Se sostiene comúnmente que los avances tecnológicos y la presencia de lo digital en nuestras vidas cotidianas es lo que llevó a la individualización de las pantallas, las cuales son cada vez menos colectivas, pero sobre lo que no se enfatiza en general, es sobre la idea de que ese germen individual, en realidad siempre estuvo presente en las imágenes cinematográficas. El cine es arte masivo y al igual que el teatro se ve en una sala rodeado de otras personas desconocidas, pero la diferencia, señala Schwarzböck, es que “en la sala de cine esos otros desconocidos son, para cada receptor, un enigma [...] Cuando alguien va al cine, forma parte de un culto en el que sus miembros no tienen nada en común.” (Schwarzböck, 2017, p.86). El embrujo se produce entonces en el anonimato. El espectador cinematográfico ve cine rodeado de otros, pero no se trata de un acto colectivo, pues el lenguaje del cine le habla a cada espectador en su

condición de individuo, en la medida en que todo lo que ve es mediado por la cámara, el ojo mecánico devenido en mirada y subjetividad, con el que se identifica:

Durante la proyección de una película el espectador está sólo, aunque a la sala llena haya entrado acompañado. En la oscuridad nadie lo ve emocionarse, aunque esté rodeado de espectadores. [...] La sala de cine se parece, en cuanto al uso, al espacio privado (y, dentro de él, al espacio íntimo) más que al espacio público.

(Schwarzböck, 2017, p. 281).

Además, en el teatro el cuadro escénico puede ser visto desde distintos ángulos y un espectador puede notar detalles que otros no, pero en el cine todo pasa por los mismos ojos. “Una vez que el espectador aprende, viendo películas, a identificarse con la cámara, no es más el mismo sujeto que en los siglos sin cine” (Schwarzböck, 2017, p. 81). Esa identificación que es además parte del proceso de formación, nos educa para ser voyeurs. El cine es “el arte de la tercera persona” (Schwarzböck, 2017, p. 151), donde la cámara está siempre espiando, mirando donde no la miran. Incluso, para sostener esto, la ficción estableció un código: quienes actúan no deben mirar al lente, sino el embrujo se rompe. “El ojo inhumano debe imitar la mirada humana, para después poder perfeccionarla, con el fin de espiar.” (Schwarzböck, 2017, p.150). El proceso de formación y embrujo a través del cual devenimos espectadores, se modifica conforme el lenguaje cinematográfico se va estableciendo. El espectador clásico que no advierte contradicción entre su mundo y el mundo que le muestran las películas, se transforma luego de ser formado en espectador moderno; a partir de ahí hay cosas que el cine ya no necesita explicar. Schwarzböck plantea que esa transformación se da, justamente, cuando el cine comprende que el espectador ya no se identifica con los personajes sino con la cámara, “el dispositivo inhumano desde el que los personajes son mirados, para que él los vea sin ser vistos” (Schwarzböck, 2017, p. 230). La autora señala a *Psicosis* (Hitchcock, 1960) como la primera película que evidencia este quiebre. Con *Psicosis* el espectador clásico deviene en espectador moderno. El punto clave que da cuenta de esta transformación es el cambio de protagonista; en la mitad de la película la mujer a la que vemos desde el inicio es asesinada por quien tomará su lugar de personaje principal; se consuma así la identificación ya no

con un personaje u otro sino con la cámara convertida momentáneamente en mirada. “La mirada humana deja de ser, definitivamente, lo mismo que los ojos.” (Schwarzböck, 2017, p. 82).

Y aquí volvemos a lo veníamos desarrollando algunos párrafos atrás. El espectador cinematográfico, al tiempo que es educado para ser *voyeur*, aprende a ser visto. Así es que surge el “sujeto televisivo”. Una vez que la televisión se establece definitivamente como un elemento más dentro de los hogares, estrechando así la distancia entre las cámaras y las personas, el espectador que ya no es exclusivamente cinematográfico o televisivo sino que es “espectador del espectáculo”, en su expresión más amplia, está preparado para formar parte de ese universo del cuál antes solo participaba desde afuera, como consumidor o como espectador. Ahora puede, aunque sea ilusoriamente, ser parte del espectáculo. Y no precisamente porque haya tomado las riendas del poder -aunque sea en lo que respecta a la creación de imágenes-, sino porque le han concedido un nuevo estatus: ser objeto de consumo. “Solo le falta la tecnología adecuada, de modo que su exhibición también sea fotogénica” (Schwarzböck, 2017, p. 82). Cuando la televisión irrumpe y las cámaras empiezan a mirar a quienes no forman parte de la industria de las imágenes, a las personas “comunes y corrientes”, la distancia entre las imágenes y la realidad se estrecha, al tiempo que las cámaras se convierten en un objeto cada vez más común, con el que las personas empiezan a convivir cada vez más hasta llegar a la digitalidad, que permite la presencia hiper exagerada de sus imágenes y de los dispositivos de captura. Estamos hablando de los celulares -por supuesto- pero también de las cámaras de televisión y las de videovigilancia, devenidas en parte estructural de las ciudades modernas y controladas que habitamos. Las cámaras controlan y vigilan las calles, forman parte del paisaje público y son parte del aparato que el estado dispone el ese espacio público; nuestra imagen potencialmente está en todos lados aunque no seamos conscientes de que estamos siendo registrados; en la era de la digitalidad todos somos, a priori, imagen. Nuestra existencia virtual efectiviza lo que Debord señalaba como hipótesis en *La sociedad del espectáculo*, como un aspecto latente de la modernidad que aún no estaba generalizado: cualquier sujeto de la modernidad es -además de consumidor- imagen y objeto de consumo. Para la sociedad del espectáculo, “ser imagen” se pone en juego a un nivel perceptivo: “somos imagen” porque vemos el mundo y a las demás personas como imágenes y del mismo modo somos vistos por

los demás. Lo que consigue la modernidad en su estado actual, es llevar estas ideas al extremo con las redes y los metaversos, donde ahora efectivamente somos imagen ya no sólo a un nivel perceptivo sino de forma literal, en la medida en que podemos prescindir del cuerpo para tener una “presencia” social. “Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación.” (Debord, 1998, t. 1).

En todo este entramado está implicado el cinematógrafo, como elemento germinal. El cine como invento deviene en la televisión, la cual deviene a su vez en agente expansivo de la globalización -capitalista- moderna. El cine, que además forma y embruja a sus espectadores, interfiere en los modos de percepción sobre las imágenes y sobre lo real, interferencia que engendra al sujeto televisivo, figura fundacional de nuestro modo de relacionarnos hoy con las imágenes y con los dispositivos de registro, omnipresentes en nuestra vida cotidiana como lo había imaginado Benjamin casi cien años atrás, pero de un modo más complejo aún, donde no sólo recibimos imágenes “como el agua, el gas y la corriente eléctrica desde lejos en una maniobra casi imperceptible” (Benjamin, 1936/2022, p. 171, nota 6), sino que también las envíamos y -casi con la misma facilidad- las producimos. Mientras tanto, Debord niega las imágenes del cine. No por temor, como reconoce Duhamel, “*las imágenes en movimiento sustituyen mis propios pensamientos*” (Benjamin, 1936/2022, p. 198, nota 86), sino porque identifica lo que el espectáculo puede hacer con ellas. Pero digamos que el cine no es el único agente del espectáculo; sería inocente creer que aquello que la globalización moderna -capitalista- modifica a nivel perceptivo, social y estructural, es consecuencia de las imágenes del cinematógrafo. Como ya señalamos las imágenes del cine tienen un rol importante, a veces central, pero el espectáculo en realidad presenta alteraciones de los aspectos que conforman las estructuras sociales, mucho más profundas y fundamentales. El espectáculo, según Debord, no es “una imagen”, sino una red compleja, implicada en muchos aspectos. Uno de ellos: el tiempo.

Los cambios de estación, los ciclos lunares y las posiciones del sol en el cielo, determinaban el paso del tiempo en los calendarios antiguos. Nuestra forma actual de cuantificarlo no difiere en grandes rasgos de aquella, si consideramos que los ciclos solares son específicamente los que determinan nuestro calendario occidental. Ahora bien, en lo que llamamos “tiempo” no están implicados solamente

los ciclos solares, los cambios de estación o lo que determinan los calendarios; el tiempo es ante todo una idea, por lo tanto una creación humana, una construcción. Podríamos por lo tanto decir que el “tiempo” entonces no existe. Pero en términos Bergsonianos, diríamos que sí. Bergson señala que, en tanto nuestra existencia implica una duración, como nos lo revela nuestra memoria, existe una continuidad entre nuestra acción pasada y nuestra acción presente. Recordar implica durar, y durar implica vivir. Por tanto nuestra duración -la vida- existe sobre el tiempo: entonces sí, el tiempo existe. Intentemos saldar esta contradicción.

La cuestión no es tanto si existe o no, si no considerar las formas en que se manifiesta. En este sentido, sería más preciso decir que el tiempo existe de dos formas: una cuantificable, abstracta e inexistente como la que presentan los calendarios, y una forma subjetiva, que es la que nos revela nuestra propia consciencia, la que señala Bergson. La diferencia central entre ambas formas es que, el tiempo subjetivo, sólo es posible en lo vital, es decir que no existe por fuera de nuestra conciencia; mientras que, el tiempo cuantificable, sólo existe en la abstracción, y por eso es “medible”. Existen muchas ideas y posturas sobre el tiempo; por ejemplo San Agustín consideraba una tercera forma, que no es cuantificable ni dependiente de una conciencia humana: lo eterno.

El tiempo cuantificable que es medible difiere del tiempo subjetivo, el cual no puede dividirse y separarse en partes del mismo modo que el tiempo cuantificable que podríamos llamar -como más precisamente lo nombra Bergson- “tiempo objetivo”. El tiempo objetivo es medible porque se construye en la separación, en la subdivisión de sus partes: los días pueden ser horas, las horas pueden ser segundos, los segundos pueden ser milésimas partes de sí mismos, y así en adelante. El tiempo subjetivo -por su parte- fluye, transcurre. El tiempo objetivo es del orden de lo artificial, mientras que el tiempo subjetivo es del orden de lo vital, no es abstracto porque sólo es posible en la vida, que es finita.

Debord señala la existencia de dos formas de concebir ese tiempo cuantificable que define Bergson: el “tiempo cíclico” y el “tiempo irreversible”. Este último -por su parte- engendra además una tercera forma, la del tiempo “pseudo-cíclico”. El primero, el tiempo cíclico, es anterior a las religiones monoteístas, las cuales antes del espectáculo reconocieron y promovieron la idea del tiempo como algo irreversible, “democratizado, abierto a todos, pero en lo

ilusorio” (Debord, 1998, t. 136⁹). Esta forma es la que sí podríamos señalar como puramente inventada. Y aquí un desvío; que las religiones hayan impulsado o participado en la invención de un modo de pensar el tiempo, da cuenta de cierta naturaleza espectacular en ellas, aunque sea de forma latente. Por supuesto que las imágenes, como hemos señalado, tuvieron un rol en esa construcción, pero no son el factor detonante ni las que producen los verdaderos cambios, aunque tengan efectos sobre ellos; en todo caso sería más preciso decir que las imágenes verdaderamente importan cuando forman parte del logro de establecer -por ejemplo- una idea común de tiempo irreversible. Esto para señalar -una vez más- el verdadero poder del cine, que es ciertamente menor frente al de las instituciones religiosas, o al de los estados. Ahora, siguiendo con las definiciones, ¿qué es el tiempo cíclico?

El tiempo cíclico es previo a la Revolución Industrial, aunque Debord no señala un punto de quiebre específico. Es un modo de concebir el tiempo que se rige por los cambios de estación, las cosechas, e incluso por aspectos culturales de una sociedad como las festividades y las celebraciones populares. Con la era industrial, esta visión se modifica. Pero antes de la revolución industrial, las religiones monoteístas lograron algo similar al momento de establecer -quizás sin entenderlo de este modo- un punto de partida y un punto final en la existencia toda, lo cual no es posible en una concepción “cíclica” del tiempo. El tiempo cíclico transcurre, siempre se repite; quizás tuvo un comienzo, pero no tiene un “final”. Las religiones monoteístas lo que establecen es “un punto de partida cualitativo en el tiempo; el nacimiento de Cristo, la huida de Mahoma” (Debord, 1998, t. 136). Así, se construye una narrativa que termina por conformar una visión del tiempo que lo hace irreversible; si la existencia presenta un punto final, todo lo que transcurre sólo tiende a desaparecer. En la “realidad”, las estaciones pasan y se repiten y lo cíclico continúa su curso, pero la visión sobre esa “realidad” se modifica en pos de un nuevo relato, que determina que la “realidad” -que revela lo cíclico- es en definitiva funcional a una estructura mayor, superior a la naturaleza: la “realidad” de lo divino. Y aquí es donde entra el pensamiento de San Agustín y el elemento que establece la “irreversibilidad del tiempo” (Debord, 1998, t. 136), la idea de lo eterno, que viene a justificar la existencia de Dios. “La eternidad salió del tiempo cíclico. Es su más allá.” (Debord, 1998, t. 136).

⁹ Las citas del texto de Debord, refieren al número de tesis (no a páginas), según la estructura original de la obra.

El tiempo subjetivo, si lo comparamos con el tiempo cíclico, podemos considerar que también tiende a desaparecer al mismo tiempo que nuestra existencia individual. Pero lo que plantea Debord sugiere que el relato religioso no sólo da cuenta de la finitud de la existencia, sino que le impone un destino, un límite. De cierta forma el tiempo irreversible presenta una artificialidad que el tiempo cíclico no necesita, más allá de la eventual abstracción implicada en ellos. La diferencia central entre ambos es que uno -el tiempo irreversible- trae un elemento más de abstracción aparte del que de por sí implica la abstracción que hacemos de los ciclos solares, para convertirlos en días y en horas; esto es -en lo que respecta a las religiones- la idea de lo eterno, que agrega una complejidad extra al introducir un elemento foráneo, totalmente externo a la naturaleza, es decir -de nuevo-, lo divino, la idea de Dios. Los días y las horas son del mismo modo externos, pero se basan en aspectos reales y manifiestos de la naturaleza: el amanecer, el atardecer, los ciclos lunares, etc.. Este sistema, en tanto es una construcción, puede presentar fallas y puede ser discutido, reconfigurado y ajustado. Pero cuando se trata del tiempo irreversible, nos encontramos ante la presencia de un elemento externo a la naturaleza, un elemento de una naturaleza diferente, de otro orden. La naturaleza de lo eterno, Dios o lo divino, pertenecen al orden de las ideas, por lo tanto su existencia es relativa; por su parte el tiempo, que bien puede ser una abstracción, de algún modo -pensemos en el planteo de Bergson- existe.

El tiempo irreversible cobra un sentido nuevo cuando se introduce en la era industrial y en la lógica moderna capitalista. La irreversibilidad de las religiones apunta hacia una exterioridad que es inmaterial; propone un destino común (el juicio final) pero siempre en el plano de la ilusión. Por el contrario, la irreversibilidad del tiempo del espectáculo, es exclusivamente material. A diferencia del tiempo cíclico, que -como señalamos- transcurre y no se termina porque su naturaleza es repetirse y en definitiva evolucionar a partir de la repetición (la “evolución creativa” que plantea Bergson), el tiempo irreversible religioso podría representarse como una gran línea recta, que comienza con un hecho histórico fundacional y se extiende hacia lo eterno (o hacia el evento que determine su “fin”). Por su parte el tiempo irreversible en la visión moderna -capitalista- podría también representarse como una gran línea recta, pero ésta en lugar de dirigirse hacia la idea externa de lo eterno, es guiada por otra también externa y quizás aún más artificial que la idea de lo divino: la producción material. El intercambio de bienes y mercancías pasa a ser

el nuevo eje organizador de la vida. Esto altera una parte fundamental que estaba implicada en la visión religiosa: si el tiempo irreversible tiende a lo eterno, a la salvación o hacia Dios, por más que sea una línea recta que se traza arbitrariamente sobre la existencia a partir de un hecho aislado que se asume como fundacional (real o mágico), no es necesariamente un tiempo homogéneo, como sí lo es por su parte el tiempo irreversible de la modernidad capitalista, basado en la producción y en el intercambio de productos. Y es aquí donde entra la tercera forma de concebir el tiempo que señala Debord: el tiempo pseudo-cíclico, engendrado por el espectáculo una vez la irreversibilidad se establece como idea común. “Con el desarrollo del capitalismo el tiempo irreversible se ha unificado mundialmente [...] Es el tiempo de la producción económica, recortado en fragmentos abstractos iguales, que se manifiestan sobre todo el planeta como el mismo día.” (Debord, 1998, t. 145).

El “tiempo irreversible”, precisa del “tiempo pseudo-cíclico” para sobrevivir, para disimular su propia homogeneidad y dar cuenta de una aparente variación, de sucesos que implican un cambio, un movimiento, aunque en realidad nada cambie ni se mueva demasiado. “El tiempo seudocíclico se apoya sobre las huellas naturales del tiempo cíclico componiendo nuevas combinaciones” (Debord, 1998, t. 150). Del mismo modo que la religión precisa de la Navidad o de cualquiera de sus celebraciones para contrarrestar la irreversibilidad que está planteada en sus raíces -lo eterno que en realidad implica un estado de espera-, el espectáculo precisa de las vacaciones, de los *all inclusive*, para sostener -aunque sea en la ilusión- que efectivamente está pasando algo, cuando en realidad sólo estamos siendo consumidores (de tiempo completo).

En su sector más avanzado, el capitalismo concentrado se orienta hacia la venta de bloques de tiempo “totalmente equipados” [...] Es así como puede aparecer en la economía en expansión de los “servicios” y entretenimientos la fórmula de pago calculado “todo incluido” para el hábitat espectacular, los seudo-desplazamientos colectivos de las vacaciones, el abono al consumo cultural y la venta de la sociabilidad misma en “conversaciones apasionantes” y “encuentros de personalidades. (Debord, 1998, t.152).

El tiempo es, en definitiva, mercancía del espectáculo. “El tiempo pseudo-cíclico consumible es el tiempo espectacular.” (Debord, 1998, t. 153). Las imágenes, según Debord, entran en esta órbita; son objeto de consumo, parte de lo que el espectáculo vende para concedernos la ilusión de lo cíclico:

Se sabe que el ahorro de tiempo buscado constantemente por la sociedad moderna - ya se trate de la velocidad en los transportes o del uso de las sopas en sobre - se traduce positivamente para la población de los Estados Unidos en el hecho de que la sola contemplación de la televisión le ocupa por término medio entre tres y seis horas diarias. (Debord, 1998, t. 153).

Las imágenes son, según Debord, “médium de todas las mercancías” (Debord, 1998, t.153), pero no son -de nuevo- lo central del espectáculo. “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.” (Debord, 1998, t.5). La vida espectacular que es mediada por las imágenes, tiende a parecerse a lo que muestran las imágenes, en tanto estas son la representación misma -pura en algún sentido- de lo esencialmente espectacular. Y así como la cosmovisión religiosa tiende a lo eterno, la espectacular tiende al consumo. Lo que la televisión muestra como realidad, en el momento en que la vida empieza a parecerse al espectáculo, es una representación de lo real que para el momento en que la vemos ya fue sustituida por otra representación. El límite entre la realidad y lo espectacular se difumina hasta prácticamente desaparecer. Al acceder a lo que el espectáculo ofrece como “tiempo libre”, accedemos a las vacaciones de las publicidades. Pero una vez allí, se revela otro estado de la misma lógica, donde se ocupa el mismo rol y solo el paisaje ha cambiado. Asistimos momentáneamente al final de la línea temporal del espectáculo, que a diferencia de la línea que lleva a lo eterno en el tiempo religioso, no deviene en nada, no se transforma en nada más que en un nuevo momento de consumo. En este sentido es que comprendemos que la producción material es -convenientemente- finita; los productos precisan en algún momento romperse, pasar de moda, volverse obsoletos, para que se puedan producir otros y la ilusión pseudo-cíclica pueda continuar avanzando hacia su destino inevitable. Mientras tanto, “lo que ha sido representado como la vida real se revela simplemente como la

vida realmente espectacular” (Debord, 1998, t. 153). Habitar el espectáculo es estar inmerso en él y en todas sus lógicas: “el tiempo cíclico era el tiempo de la ilusión inmóvil, vivido realmente; el tiempo espectacular es el tiempo de la realidad que se transforma, vivido ilusoriamente.” (Debord, 1998, t. 155).

El tiempo irreversible se parece mucho al modo de concebir el tiempo que establece el cine. Es quizás por esto que una de las películas de Debord, *Hurléments en faveur de Sade* (Debord, 1952), está compuesta sólo por una imagen en blanco con apenas algunas intervenciones sonoras y mucho, mucho silencio en el medio; Debord niega al cine aún haciéndolo, porque el espectáculo, cual si fuera un virus, puede propagarse a través de él. Por supuesto que el cine en tanto cuerpo-agente transmisor puede tomar otras formas; pero si lo consideramos en su estado más convencional e industrial, pongamos por caso el cine clásico previo a 1967 -año en que Debord publica *La sociedad del espectáculo*- el cine presenta un modo de concebir el tiempo que es también lineal y finito, contrario al tiempo cíclico. El tiempo en el cine avanza y se consume, del mismo modo que el tiempo pseudo-cíclico. Esto aplica también para el cine en tanto objeto de consumo, como un elemento más del intercambio de mercancías, pero del mismo modo es aplicable al cine en su interior: el montaje, el guión, los modos de plantear y narrar una historia. El cine consigue hacer con el tiempo, lo que el espectáculo -y todo su sistema- busca desesperadamente de diversas formas: organizarlo a su antojo, manipularlo, estirarlo, comprimirlo, dominarlo.

Que la vida en la era de la globalización moderna y capitalista esté mediada por las imágenes del espectáculo y que eventualmente ella misma sea una imagen espectacular, no convierte necesariamente a las imágenes del espectáculo en las imágenes de nuestro tiempo vital; en todo caso vienen a ser la memoria del espectáculo, pero el espectáculo digamos que no necesita de una memoria; necesita, en todo caso, de una memoria atrofiada, interrumpida, capaz de reiniciarse a cada instante, con cada moda que pasa, lo cual implicaría que deje de ser, como más adelante veremos con Bergson, una memoria vital. Del mismo modo que el tiempo irreversible del espectáculo se consume a sí mismo y no dura ni se repite, sus imágenes atraviesan el mismo proceso: existen en la medida que cumplen un rol, del mismo modo que un producto, el cual una vez consumido o pasado de moda, pierde su valor y se vuelve inutilizable. Es curioso -y tomaremos un breve desvío para puntualizar sobre esto- cómo la memoria colectiva -que es también

personal y subjetiva, pero que puede ser compartida- a la que muchas veces denominamos nostalgia, se expresa muchas veces a través de productos: un juguete de cuando éramos niños, el programa de televisión que veíamos en la adolescencia; incluso -y hablando específicamente de la producción de imágenes- este tipo de nostalgia llega a implicar determinados colores, determinada textura, determinado sonido (la nostalgia por el VHS para los que nacimos en los '90 es un claro ejemplo de esto). Así, el espectáculo que en realidad está creado para consumirse y luego dejar de existir, al interferir y volverse parte de nuestra vitalidad que no está regida por su tiempo irreversible, termina por sobrevivir en nuestra memoria, que parece tender interiormente hacia lo cíclico. Aunque Debord es menos optimista sobre esto y sostiene que lo vivido en el tiempo espectacular tiende a lo irreversible, a lo no-memorable: “esta vivencia individual de la vida cotidiana separada queda sin lenguaje, sin concepto, sin acceso crítico a su propio pasado que no está consignado en ninguna parte” (Debord, 1998, t. 157). El espectáculo se expresa en el presente, por eso no precisa de un pasado que lo sostenga ni de la proyección de un futuro que lo determine; el espectáculo acontece aquí y ahora, no precisa de la historia, ni de la memoria; es -de hecho- la parálisis de ambas, “la falsa conciencia del tiempo” (Debord, 1998, t. 158) que conduce a la alienación. La insatisfacción -la crisis de salud mental- propia de la vida moderna, tiene parte de su germen quizás en este aspecto: la artificialidad del tiempo irreversible, que nos distancia de lo natural para llevarnos a una lógica ilusoria, inventada, que se vuelve en nuestra contra al momento en que percibimos cómo, al ir tras una motivación que aparece bajo la forma del deseo, nos encontramos con el vacío que queda tras el consumo meramente espectacular. Puede devenir en una forma de satisfacción, pero lo que no es posible para lo que acontece en el marco de lo espectacular es quizás trascender eso. El consumo, aunque produce un placer efectivo, no prolonga su existencia más allá del hecho de consumo en sí; lo que hace a la nostalgia del espectáculo de la que hablábamos, es el vínculo de lo espectacular con nuestra memoria vital, donde lo espectacular solo interfiere y termina por permanecer en un lugar secundario, allí donde lo central en realidad es un vínculo, un momento de la vida, cualquier otra cosa capaz de sobrevivir al espectáculo. El tiempo espectacular, que insiste en la homogeneización de la vida por medio de la ilusión de lo nuevo como aparente proveedor de la felicidad, encuentra el medio perfecto para imponerse al suprimir la memoria. Lo que estaba implicado en el tiempo cíclico

previo a lo industrial y al monoteísmo, las festividades propias de una región, las costumbres, las ropas, las músicas, las comidas, las imágenes y en definitiva todo lo que hace a la sensibilidad de una comunidad, queda suprimido para dar lugar a una sensibilidad común, la sensibilidad espectacular. Como individuos dentro de la lógica espectacular perdemos referencia de nuestro “lugar en el tiempo y en la historia” (Debord, 1998, t. 158). El espectáculo, en definitiva, amenaza nuestra memoria.

4. Memoria y mecanismo cinematográfico del pensamiento

Nos referíamos en el párrafo anterior a la memoria en un sentido colectivo, la memoria que se comparte, que es más que la memoria individual, por el simple hecho de que se compone de varias. Ahora bien, esta memoria personal, propia de lo subjetivo, ¿qué es?, ¿dónde está? Una pregunta nos lleva a la otra; si consideramos su naturaleza entonces creemos preciso definir su materialidad, y para definir una materialidad es preciso asignarle una espacialidad. Al considerar el olvido, las mismas interrogantes reaparecen: si la memoria puede perderse entonces ¿dónde estaba? y ¿de qué está hecha?

Comencemos por abordar una de las interrogantes, la cuestión de la materialidad. Para la filosofía bergsoniana, la pregunta de dónde está la memoria, resulta errónea, “un falso problema [...] un mixto mal analizado” (Deleuze, 1966/2017, p. 50). “Padecemos en un grado tal la obsesión de las imágenes extraídas del espacio que no podemos evitar preguntar dónde se conserva el recuerdo” (Bergson, 1896/2013, p. 162). Para entender esto el filósofo nos propone considerar la posibilidad de los recuerdos almacenados en el cerebro. Se trata de una idea habitual; cuando recordamos tenemos la impresión de que es nuestro cerebro el que guarda esas imágenes; si le pidiéramos a un niño que señale dónde cree que está su memoria es probable que nos señale su cabeza; asociamos la memoria a nuestro cerebro más que a cualquier otro órgano, de ahí que -ante la duda- la pregunta que nos hacemos por su ubicación es siempre “dónde”; de antemano le estamos suponiendo una espacialidad. Sin embargo, Bergson señala que en esa operación estamos mezclando dos elementos de naturalezas diferentes. Por un lado el cerebro, que es del orden de lo objetivo y que existe en la realidad

material del presente, y por otro lado la memoria, que es del orden de lo subjetivo, y que por lo tanto no existe física ni materialmente, aún incluso si un movimiento en el cerebro, una actividad neuronal, se pone en marcha cuando recordamos, como tampoco ante la pérdida de memoria, si un recuerdo a causa de un traumatismo no puede “volver”. Señalará Bergson que, en ningún caso podremos decir que el recuerdo estaba allí donde se ocasionó el daño físico, como tampoco podremos decir que el recuerdo se ha “borrado”, simplemente porque nunca estuvo donde creímos que estaba. En definitiva, a la memoria no le corresponde un espacio porque su naturaleza no es del orden de lo espacial; preguntarnos por la ubicación de nuestra memoria, es preguntarnos por la del pasado todo. Pero, ¿dónde se podría conservar todo el pasado?

El pasado está en el presente, señala el filósofo. El presente lleva el pasado consigo. Y el pasado se conserva -además- en forma de imagen, en nosotros. Nuestra memoria está compuesta, en efecto, de imágenes de nuestro pasado; el pasado deviene recuerdo y el recuerdo deviene memoria. Ahí reside el error de nuestra pregunta. Al considerar dónde es que se conserva ese pasado que ha devenido memoria, creemos que en esa operación en la que nuestro cerebro -nuestro cuerpo- “procesa” el pasado que deviene imagen, los recuerdos devienen materia. Le asignamos al cerebro, en un simple razonamiento, la capacidad de transformar la naturaleza de aquello que “procesa”. Pero lo cierto es que el recuerdo no puede devenir materia, porque su naturaleza no es esa. La memoria no puede permanecer físicamente en nuestro cerebro, ni en ninguna parte de nuestro cuerpo. Permanece, pero en otro estado. La pregunta entonces persiste: ¿dónde está? Bergson plantea que el pasado se conserva en sí mismo:

Esta supervivencia en sí del pasado se impone pues bajo una forma o bajo otra, y la dificultad que sentimos en concebirla viene simplemente del hecho de que atribuimos a la serie de los recuerdos en el tiempo esa necesidad de contener y de ser contenidos que sólo es cierta en el conjunto de los cuerpos instantáneamente percibidos en el espacio.
(Bergson, 1896/2013, p. 163).

Al considerar que el pasado pasa y deja de ser, deja de existir en el presente, elaboramos la idea de que existe un registro de ese pasado, un lugar donde se

almacena, a salvo del devenir que avanza sin pausa. Pero, ¿qué es el presente si no acumulación de pasado? “En la fracción de segundo que dura la más corta percepción posible de luz, trillones de vibraciones han tenido lugar, la primera de las cuales está separada de la última por un intervalo enormemente dividido” (Bergson, 1896/2013, p. 163). ¿Y cuál de todas las millones de fracciones que dura un instante corresponde efectivamente al presente que queremos determinar? Es decir, si es una por qué no la contigua o la anterior, apenas separadas por una cantidad de tiempo ínfima. “Nosotros no percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado carcomiendo el porvenir” (Bergson, 1896/2013, p. 163). Deleuze resume estas ideas de una forma aún más concisa, “Del presente hay que decir a cada instante que ya “era”, y del pasado que “es”, que es eternamente, desde siempre” (Deleuze, 1966/2017, p. 51). Lo que llamamos presente en definitiva es parte del movimiento que hace nuestra memoria trasladando el pasado hacia el futuro una y otra vez, sin cesar. La memoria resulta mucho más esencial y vital, que un archivo que guarda recuerdos; es una parte fundamental de lo que somos.

Ahondando un poco más en los planteos de Bergson, encontramos que hay una búsqueda por despojarse de cierta tradición filosófica. De allí es que surge la idea de duración, la idea de un tiempo continuo, no fragmentado, donde confluyen espíritu y materia. Sin intenciones de profundizar en los enfrentamientos concretos entre la filosofía bergsoniana y la tradición filosófica más clásica, es interesante ahondar en un desacuerdo específico, el cual el propio autor señala, entre dos posturas: realismo e idealismo. El autor reflexiona sobre esta diferencia, pero no para definirse por una u otra sino para señalar una tercera posibilidad, que incluso abarca a las dos. El realismo, para pensar lo real, busca determinar que todo existe objetivamente, sea o no percibido por una conciencia. El idealismo, viene a señalar lo opuesto, que la consciencia es la que determina la existencia de lo real, es decir que la realidad es y existe en tanto puede ser pensada. Bergson, que no se inclina ni por el idealismo platónico ni por el realismo aristotélico, señala que se trata de un falso problema: “preguntarse si el universo existe solamente en nuestro pensamiento o más allá de él, es enunciar el problema en términos insolubles” (Bergson, 1896/2013, p. 41). Lo que Bergson encuentra en el debate es una serie de malentendidos en los términos que se utilizan para definir ambas posibilidades,

que difieren de significado entre una corriente y otra. Por lo tanto, propone que las imágenes son el “terreno común” para la discusión. En el debate que busca determinar si el universo existe solo en nuestra mente como idea, si existe por sí mismo, o existe de las dos maneras, el autor propone:

Vamos a fingir por un instante que no conocemos nada de las teorías de la materia y del espíritu, nada de las discusiones sobre la realidad o idealidad del mundo exterior. Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago que pueda tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro [...] puesto que nosotros sólo captamos las cosas bajo forma de imágenes, es en función de imágenes, que unos y otros debemos plantear el problema.
(Bergson, 1896/2013, p. 34, 41).

El bergsonismo lo que en definitiva señala es cómo las dos tradiciones conviven y se entremezclan. “Ninguna doctrina filosófica discute que las mismas imágenes puedan entrar a la vez en dos sistemas distintos, uno que pertenece a la ciencia y en el que cada imagen, no estando relacionada más que a sí misma, conserva un valor absoluto” (Bergson, 1896/2013, p. 41), esto es la realidad objetiva, que se entrelaza con el idealismo, “en el que todas las imágenes se regulan sobre una imagen central, nuestro cuerpo, cuyas variaciones ellas siguen” (Bergson, 1896/2013, p. 41). En definitiva lo que Bergson encuentra en estas dos tradiciones -y sobre lo que se revela- es una búsqueda por fijar la realidad y esquematizarla, cuando sus intenciones van en un sentido distinto, que busca plantear un universo que existe en el fluir y en la transformación constante.

Somos objetivamente en el espacio y en el tiempo. No existimos como puntos aislados en tanto formamos parte de un devenir que nos excede; esa es la duración, sobre la que nuestra memoria nos revela un movimiento constante. A cada instante presente existe uno que acaba de pasar. La acumulación de instantes, que es el estado presente que habitamos, nos señala que estamos ante una realidad continua. Consideremos la vida sin memoria. Nuestra existencia objetiva, material, aislada como un punto en el espacio, sin duración, quedaría condenada a permanecer en un instante que se reiniciaría una y otra vez, eternamente, sin poder volver nunca sobre sí. La vida sin memoria estaría condenada a la novedad

constante. Quien no tiene memoria “cae fuera del tiempo”, dirá Tarkovsky, “un hombre que ha perdido sus recuerdos, que ha perdido la memoria, está preso en una existencia ilusoria” (Tarkovsky, 2002/1985, p. 78). Nuestro estado presente está conformado tanto por nuestro estado actual como por el estado por el que acabamos de pasar. Sobre este punto, es interesante considerar los planteos de Bergson acerca de la idea de la “nada”.

El autor considera en qué medida, lo que entendemos por “nada”, es un vacío total. La “nada”, como la concebimos, es la ausencia de algo en un espacio determinado, pero tomando un poco de perspectiva sobre esto podemos notar que en esa supuesta “nada”, lo que “no hay” es solamente aquello que suponemos que debería estar allí; queda en su lugar otra cosa, que no es lo mismo que entendemos que había, al menos el espacio en el que lo que debería estar no está. Ese espacio, que ahora contiene “nada”, en algún lugar existe, tiene ciertos límites y algo lo contiene. La “nada” en ningún caso se trata de un vacío absoluto; es más bien un imposible, “una pseudo-idea, una simple palabra” (Bergson, 1907/2016, p. 248). Incluso si despejamos la posibilidad de una espacialidad determinada para ese vacío, y la posibilidad de una espacialidad mayor que la contenga; incluso si borramos todos los límites a una escala total para plantear una nada absoluta, aún así, debemos señalar la presencia de al menos una conciencia, que determine que allí efectivamente está la “nada”, que ya no estará vacía. En este entendido, la idea de “nada” es apenas eso, una idea, un gesto de nuestro pensamiento. Para que haya “nada” debe haber al menos una conciencia capaz de señalar, pensar o sentir esa “nada”. Y esa conciencia debe estar dotada de memoria. Esto para señalar, que sólo alguien que recuerda, puede elaborar la idea de una “nada” absoluta, la idea de un “vacío”. Para quien no tiene memoria, el vacío es irrelevante. No hay posibilidad de vacío donde no es posible el recuerdo, porque el vacío solo le interesa a quien puede reconocer una falta: “un ser que no estuviese dotado de memoria [...] solamente expresaría lo que es y lo que percibe [...] no hay ausencia sino para un ser capaz de recordar y de esperar.” (Bergson, 1907/2016, p. 247). Al tener memoria y percibir la realidad como un devenir continuo, nuestra vida nos señala constantemente el cambio: las cosas fueron de una determinada manera y ahora son de esta otra. Incluso en la permanencia, nos sucede casi lo mismo, al considerar que las cosas deberían haber cambiado. Estamos todo el tiempo percibiendo “un contraste entre lo que ha sido y lo que es” (Bergson, 1907/2016, p.

257) y percibir ese contraste, esa duración, resulta posible porque nuestra memoria nos permite, a cada momento, poner el pasado en relación con lo actual.

Retomando ahora lo que señalamos al principio, profundizaremos en los planteos del autor sobre las formas de memoria. Bergson señala que existen, a grandes rasgos, dos tipos: una del orden del espíritu y otra del orden de la acción. La memoria que es acción es la que utiliza nuestro cuerpo a cada momento para actuar objetivamente. Como es utilitaria es limitada, en tanto registra aquello que precisamos repetir -hablar un idioma, desplazarnos por el espacio, etc.- para poder existir e interactuar en el mundo; es en cierto sentido una memoria que se pone en acción de forma “natural” (automática) y que despliega acciones sin que sea preciso “conscientemente” pensarlas para que nuestro cuerpo las ejecute. En cada función de nuestro cuerpo está la acción de nuestra memoria, hasta cuando respiramos. Esta forma de la memoria es la que está “verdaderamente orientada en el sentido de la naturaleza” (Bergson, 1896/2013, p. 104) y es la que crea en el organismo “disposiciones nuevas para actuar” (Bergson, 1896/2013, p. 95). Es la memoria que actúa el pasado. La otra memoria, que es del orden del espíritu, en lugar de actuar el pasado, podemos decir que lo imagina. Esta memoria que imagina es la que se parece más al cine:

...registraría bajo la forma de imágenes-recuerdos, todos los acontecimientos de nuestra vida cotidiana a medida que se desarrollan [...] Sin segunda intención de utilidad o aplicación práctica, almacenaría el pasado por el solo efecto de una necesidad natural [...] En ella nos refugiamos todas las veces que remontamos la pendiente de nuestra vida pasada para buscar una cierta imagen. (Bergson, 1896/2013, p. 95).

¿Y cómo es que funciona la memoria? ¿Cómo es que efectivamente recordamos? Para recordar hay que querer hacerlo. El recuerdo siempre es precedido por una voluntad del cuerpo o del espíritu, que para realizarse precisa de un movimiento que lo traiga. Dicho de un modo más preciso, en términos bergsonianos, una memoria para ser recordada, debe ser “activada”. “El sistema nervioso nada posee de un aparato que serviría para fabricar o aún para preparar

representaciones. Él tiene por función recibir excitaciones, montar aparatos motores y presentar el mayor número posible de esos aparatos a una excitación dada” (Bergson, 1896/2013, p. 46). El autor señala dos mecanismos mediante los cuales un recuerdo se “activa”. Uno es voluntario: queremos recordar y ponemos en marcha todos nuestros recursos disponibles para traer esa memoria. El otro es involuntario: un estímulo del presente trae -inconscientemente- un recuerdo. En este segundo mecanismo, el recuerdo deviene a partir de un estímulo, un disparador del presente, incluso luego de que el estímulo haya “actuado”. No es que quisiéramos recordar sino que un determinado contexto nos llevó al recuerdo y lo trajo al presente, a veces explicación clara, sin un estímulo evidente. Lo verdaderamente fundamental de este procedimiento de nuestro cuerpo está en el propio movimiento que se efectúa para que el recuerdo pueda realizarse. La realización de un recuerdo supone un camino, el cual es posible recorrer una vez que la memoria entra en contacto con lo actual. “Es del presente que parte el llamado al cual responde el recuerdo, y es de los elementos senso-motores de la acción presente que el recuerdo toma el calor que irradia la vida” (Bergson, 1896/2013, p. 165). De las dos memorias que distingue Bergson, esta última resulta ser “la memoria por excelencia” (Bergson, 1896/2013, p. 97) mientras que la primera, enfocada en la acción, es más bien “el hábito alumbrado por la memoria” (Bergson, 1896/2013, p. 97).

La memoria que es del orden del espíritu, para ser traída al presente y recordada, no deviene materia pero sí debe vincularse con el mundo material. La materia es la que activa al recuerdo, por la materia es que conocemos de qué se trata el espíritu. Digamos que el pasado no existe objetivamente; es una imagen de cierta forma virtual que precisa del presente para devenir actual. Cuando Bergson señala que no es posible que un recuerdo se pierda, en la medida que nunca estuvo allí de donde se lo cree ausente, se refiere al mecanismo por el cual un recuerdo de hecho existe. Al considerar el olvido, lo que podemos señalar es que no se trata de si el recuerdo está o no está; en el olvido lo que se juega es la posibilidad que tiene un recuerdo de activarse. No es que una determinada memoria no pueda perderse, pero es preciso decir que no se trata de un borramiento, sino más bien de una falta, un impedimento. Cuando una memoria se pierde, la acción que puede traerla ya no puede ejecutarse. Sobre este punto, el autor señala ejemplos concretos, casos de “ceguera psíquica” -por ejemplo- como el de un hombre que podía recordar las

calles de su ciudad pero no ubicarse en ellas (Bergson, 1896/2013). En definitiva el olvido, más que ausencia de recuerdo, es ausencia de movimiento.

Esta memoria que imagina, del orden del espíritu, es la que se parece más al cine, en tanto acción creativa. Hacer cine es un poco remontarse hacia imágenes en nuestra mente, de un modo similar a nuestra memoria que nos remonta hacia el pasado, no para actuar sino simplemente para ver. “Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar” (Bergson, 1896/2013, p. 96). Hay allí, es cierto, una voluntad compartida. Pero claro, la memoria es más que el cine (el árbol es más que la leña que puede hacerse con él). Pero sí podemos afirmar que el cine, del mismo modo que la memoria, se compone de imágenes, aunque sus naturalezas difieren.

La memoria se compone de imágenes, pero es “más” que imágenes. El cine de un modo similar está compuesto de imágenes, pero antes que imagen es “mecanismo cinematográfico”, como señala Bergson. Y aquí volvemos un poco al inicio de este ensayo, cuando intentábamos explicar los aspectos más primarios del cine antes de su devenir en forma de espectáculo. A diferencia de lo que decíamos al inicio, aquí no se trata de desglosar los pormenores técnicos que hacen a la mecánica cinematográfica en tanto técnica, sino intentar dilucidar lo que hay dentro, la dinámica interior que le permite al cine capturar el mundo. De cierta forma el mecanismo cinematográfico es el modo en que el cine “comprende” la realidad, y su lógica es equivalente a la de nuestra inteligencia y nuestra percepción. Y aquí un dato curioso. Bergson, aborda el tema del mecanismo cinematográfico, en el último capítulo de *La evolución creadora*, un texto publicado en 1907, época en la que el cine tenía apenas algunos pocos años. Quizás es cierto que en ese tiempo el cine era más mecanismo cinematográfico que el que vendría luego, más rudimentario digamos (se veían más los hilos), pero tal vez sea mucho decir. Lo que es claro, es que a Bergson en realidad no le interesa el cine, más que para tomar de él lo que le sirve para su propia tesis. Más tarde en los años ‘80, Deleuze elaborará sus teorías del cine basado en estas ideas, contrastando el cine de su presente con las impresiones de Bergson sobre un arte que estaba apenas en ciernes, en un estado rudimentario y primitivo. Para la filosofía bergsoniana, el mecanismo

cinematográfico del pensamiento, es nuestra percepción que está siempre atravesada por nuestra memoria:

No hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples “signos” destinados a recordarnos antiguas imágenes.
(Bergson, 1896/2013, p. 48).

Nuestra percepción no es un mecanismo “natural”, sino una construcción, un artificio, igual que el cine. La realidad es un devenir constante, es decir, que no se interrumpe ni se divide: “ella se hace o se deshace, pero jamás es algo hecho” (Bergson, 1907/2016, p. 240). Ahora bien, para comprender la realidad nuestra percepción nos concede la posibilidad de diferenciar cuerpos y momentos. Distinguimos las cosas unas de las otras por separación, y mediante esa separación es que podemos abordarlas, porque nuestra percepción y nuestra inteligencia, no son desinteresadas de la realidad: “Preocupada ante todo por las necesidades de la acción, la inteligencia, como los sentidos, se limita a tomar de tanto en tanto sobre el devenir de la materia vistas instantáneas y por eso mismo inmóviles” (Bergson, 1907/2016, p. 240). Cuando una cosa deviene otra o atraviesa un cambio, pasa por todo un espectro de matices. Y aunque no desconocemos que esto es así, lo que en realidad percibimos son dos estados independientes entre sí, en cierto sentido inmóviles. Los matices podemos reconocerlos, pero percibimos las cosas separadas y definidas entre sí. Si no lo hiciéramos, quizás ni siquiera llamaríamos “cambio” sino “evolución” o “devenir”, a aquello que fluye y muta, que es de hecho todo lo que forma parte de la realidad. Si no tuviéramos esta capacidad de aislar cuerpos y momentos, asistiríamos a un movimiento perpetuo. Por lo tanto, el mecanismo cinematográfico del pensamiento, que plantea el autor, vendría a ser nuestra forma de abordar el mundo, un modo que es también propio del lenguaje y funcional a nuestra percepción.

La conciencia, regulándose a su turno sobre la inteligencia, observa de la vida interior lo que ya está hecho, y sólo confusamente siente hacerse [...] No percibimos del devenir más que estados y de la duración más que instantes. (Bergson, 1907/2016, p. 240)

La naturaleza, perpetuo devenir, posee una infinidad de matices y de grados en cada una de sus etapas, que no son en sí estados, cuanto menos variaciones significativas. La naturaleza no distingue entre instantes, no prioriza unos momentos por sobre otros, no establece una jerarquía; todos son al mismo tiempo diversos entre sí e idénticos en su valor. La hoja de un árbol que pasa del verde al amarillo, atraviesa un sinfín de matices entre un color y otro; la apreciación que podríamos hacer sobre ella al señalar que “antes era verde” y “ahora es amarilla”, no es más que una separación arbitraria que hace sentido en nuestra percepción, porque así entendemos el cambio. La hoja que era verde ha devenido amarilla, es un hecho. Lo que es cierto también, es que para pasar de un color a otro la hoja ha transitado por una cantidad enorme de “verdes” y de “amarillos”, hasta llegar al punto en el que nosotros consideraremos que efectivamente cambió. En el intermedio entre un estado y otro, ¿cuántos instantes del devenir de la hoja no habrán sido por igual “amarillos” y “verdes”?, ¿cuándo es que efectivamente ha dejado de ser “verde” para pasar a ser “amarilla”? Tampoco el devenir del verde al amarillo es igual que el que va del verde al azul. Son “movimientos cualitativos diferentes” (Bergson, 1907/2016, p. 265) del mismo modo que el movimiento “que va de la flor al fruto no se asemeja al que de la larva a la ninfa y de la ninfa al insecto perfecto” (Bergson, 1907/2016, p. 265), en ese caso se trata de “movimientos evolutivos diferentes” (Bergson, 1907/2016, p. 265), y lo mismo podría aplicarse a toda la variedad que existe en la diversidad evolutiva de la naturaleza. En definitiva, lo que Bergson señala, es el mecanismo presente en nuestra inteligencia y en nuestro lenguaje para abordar la realidad. Lo que esto demuestra, es en qué medida nuestra percepción es limitada y no puede, por más que experimenta y forma parte en efecto de la realidad que le rodea, abarcar todo lo que la realidad es, o al menos no puede decirlo todo, ni expresarlo todo. Lo que tomamos por “cualidades” de la materia son en realidad “instantáneas” dentro de una transición permanente.

Una multiplicidad indefinida de devenires diversamente coloreados, por así decir, pasa bajo nuestros ojos: nos la arreglamos para ver simples diferencias de color, es decir de estado, bajo las cuales fluiría en la oscuridad un devenir siempre y en todas partes único, invariablemente incoloro. (Bergson, 1907/2016, p. 265)

Bergson explica el mecanismo cinematográfico del pensamiento del siguiente modo, que recuerda a Sadoul contando cómo Muybridge se las arreglaba para “filmar” primitivamente al caballo que lo haría célebre. Pone por ejemplo un desfile militar. Intenta imaginar cómo haría para “recrearlo” en una película. Recordemos que Bergson estaba escribiendo esto antes de 1907.

Recortar figuras articuladas representando los soldados, imprimir en cada una de ellas el movimiento de la marcha, movimiento variable de individuo a individuo aunque común a la especie humana, y proyectar todo sobre la pantalla. Hará falta gastar en este pequeño juego una suma de trabajo formidable, y sólo se obtendría por otra parte un resultado bastante mediocre. (Bergson, 1907/2016, p. 266)

Lo que parece describir aquí es una suerte de sistema de *stop motion*, que no “sistematiza” un modo de registro del movimiento sino que, por el contrario, lo va haciendo conforme lo que ve de la realidad. Entonces se pregunta, “¿cómo reproducir la soltura y la variedad de la vida?” (Bergson, 1907/2016, p. 266). Y procede a plantear una alternativa, que es lo que había hecho Muybridge tan solo algunos años antes. Mediante “una serie de instantáneas”, dice, “cada una de las cuales representa al regimiento en una actitud inmóvil, reconstituye la movilidad del regimiento que pasa” (Bergson, 1907/2016, p. 266). Y aquí nota un absurdo: ¿cómo es que se genera movimiento si partimos de lo inmóvil? “Hace falta que haya movimiento en alguna parte”, señala. En efecto, el movimiento lo encuentra en el cinematógrafo. “El mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica.” (Bergson, 1907/2016, p. 267).

Señalamos algo similar un poco antes: para percibir movimiento es preciso percibir cambios, y para percibir cambios es preciso estar de cierto modo “fuera” de la acción, para justamente poder actuar. Se trata de una operación práctica.

Ubiquémonos en un escenario contrario: estamos situados en el movimiento de la hoja que va del verde al amarillo; inmersos en ese devenir, no percibiríamos la diferencia de tono, solo habitaríamos una perpetua mutación que no consideraríamos tal porque es constante: si todo muta todo el tiempo nada realmente “cambia”. No diríamos “la hoja era verde y ahora es amarilla”, más bien podríamos decir “la hoja está dejando de ser verde y deviniendo amarilla”. Pero incluso así estaríamos privilegiando un momento por sobre otro. Lo que señala Bergson en este sentido, es que se trata siempre de una determinación arbitraria, propia de nuestra inteligencia. Nuestro abordaje de la realidad precisa establecer diferencias; al distanciarse nuestra percepción reconoce cualidades, formas, intenciones. Si nuestra memoria nos revela una realidad continua que nos permite poner el pasado en relación con lo actual, nuestra percepción nos permite determinar en lo actual las diferencias entre lo que es y lo que fue.

De un modo análogo es que procede el cine, tomando su mecánica de la percepción. Es el “principio cine” del que hablaba Kluge. El cine subdivide un segundo en veinticuatro fracciones. Por fuera de esa subdivisión, se le escapa todo lo que sucede entremedio, los fotogramas que no logra capturar. Pero incluso si pensamos en una subdivisión mayor, como la que ha conseguido la digitalidad capaz de subdividir un segundo en -poniendo un ejemplo extremo- cien mil fotogramas, cabe igual preguntarnos qué es lo que hay entre un fotograma y otro. De nuevo esta idea aparece como una certeza: “en la fracción de segundo que dura la más corta percepción posible de luz, trillones de vibraciones han tenido lugar, la primera de las cuales está separada de la última por un intervalo enormemente dividido” (Bergson, 1896/2013, p. 163). En esta dualidad, entre el cine y la realidad, entre la realidad y la percepción, no podremos encontrar más que diferencias: la realidad siempre continua no puede ser capturada en su totalidad por el pensamiento, mucho menos por un dispositivo, que no es más que otro proceso -uno acaso más rudimentario- que busca “solidificar en imágenes discontinuas la continuidad fluida de lo real” (Bergson, 1907/2016, p. 264).

El mecanismo cinematográfico del pensamiento, en cierta medida consigna toda nuestra experiencia. Incluso la ciencia y la filosofía están profundamente impregnadas de él. Lo que Bergson plantea, es que es preciso distanciarse. No para negarlo, ni para evitarlo (lo cual es posible sólo en términos teóricos, no en términos reales), sino para tomar perspectiva. Bergson señala lo siguiente: porque

comprendemos el devenir de la realidad a través de formas y cuerpos que extraemos de él, consideramos que esas formas y cuerpos que percibimos existen en sí y no en relación a nosotros. Y resulta que a partir de allí, del mismo modo que perdemos la perspectiva al creer que lo que aislamos y separamos de la realidad efectivamente existe separado y aislado, terminamos por creer que también las ideas, propias del espíritu que las crea, existen también por sí mismas, como leyes supremas. Esto representa otro estadio del conflicto de la filosofía bergsoniana con la tradición filosófica, que es interesante ahondar brevemente aquí. La filosofía antigua, como no podía asignarle una existencia a cada una de las ideas, las congregó en una idea mayor, una gran idea suprema que las abarcaba a todas: “tal es el Dios de Aristóteles, necesariamente inmutable y ajeno a lo que pasa en el mundo, puesto que no es sino la síntesis de todos los conceptos en un concepto único” (Bergson, 1907/2016, p. 279). En el proceso entre la filosofía antigua y la filosofía moderna, lo que Bergson señala es que no hay un cambio radical en estos términos. Más allá del fin religioso que podemos asignarle a la filosofía Aristotélica, que creyó preciso crear una entidad por fuera de lo real para explicar la realidad misma, e incluso más allá de las intenciones de la filosofía moderna o de la filosofía bergsoniana -específicamente- de intentar desmarcarse de la idea de Dios (o de lo eterno), lo que se evidencia es el mecanismo cinematográfico, que aparece como la verdadera “ley”. Es de algún modo -de nuevo- el “principio cine” del que hablaba Kluge. Toda ciencia “está sujeta a esta ley” (Bergson, 1907/2016, p. 285). Lo que reconoce, es una suerte de “proceso de afinación” entre la ciencia antigua y la ciencia moderna. Lo que una ha logrado por sobre la otra, señala el autor, es simplemente una mayor precisión:

Del galope de un caballo nuestro ojo percibe sobre todo una actitud característica, esencial o más bien esquemática, una forma que parece irradiar sobre todo un período y llenar de este modo un tiempo de galope: es esa actitud que la escultura ha fijado sobre los frisos del Partenón. Pero la fotografía instantánea aísla cualquier momento; los dispersa en un número tan grande como se quiera de actitudes sucesivas, en lugar de condenarse a una única actitud, que brillaría en un instante privilegiado e iluminaría todo un período.
(Bergson, 1907/2016, p. 288).

Podemos considerar así que nuestra memoria -que es pura percepción- está absolutamente impregnada también de mecanismo cinematográfico. ¿De qué otro modo sino es que ordenamos nuestros recuerdos? Ahora bien, ¿es posible salirse de esta mecánica? Bergson habla de tomar distancia, de ganar perspectiva, ya que salirse en términos reales no es posible. Lo que sí es posible es hacerlo teóricamente, es decir, en el pensamiento. Cabe preguntarse si es posible cinematográficamente. El cine se acciona en la puesta en marcha de su mecánica interior; ¿pero accede al espacio entre fotogramas, ve lo que cabe ahí?

5. La expansión del cine

Para Tarkovsky, lo que hay en el intersticio entre fotogramas es el tiempo, que se despliega en la puesta en acción de la mecánica del cine (Tarkovsky, 1985/2002). El cine es más que una sumatoria de imágenes, porque su mecanismo da lugar al tiempo. No es que pueda “crearlos”, pero sí puede evocarlos, modificarlos y manipularlos. El tiempo, como algo continuo, está presente en el enlace entre un plano y otro, entre una imagen y otra, entre un fotograma y otro. Si lo consideramos en los términos en que lo hace el Cine Expandido, ese espacio parece ser la espacialidad, lo que se puede transgredir atravesando los límites de las imágenes, tanto hacia fuera como hacia adentro de ellas. El cine expandido, entendido como movimiento cinematográfico, explícitamente enuncia una necesidad por sortear los mecanismos tradicionales, tanto a nivel narrativo como formal. Para hacerlo, toma dos caminos: uno, que lo lleva fuera de las salas, fuera de la institución cinematográfica que es el espacio por defecto destinado a exhibir imágenes del cinematógrafo; otro, que lo lleva en un sentido opuesto: hacia adentro de las imágenes y de la propia mecánica del cine. Pero antes de abordar el cine expandido y su texto esencial, *Expanded Cinema* de Gene Youngblood, me interesa abordar aunque sea brevemente el texto *La inteligencia de una máquina*, de Jean Epstein, autor anterior a Youngblood pero influyente en sus ideas.

Epstein escribió este texto en 1946, cuando el cine ya era algo consolidado, pero un poco antes de que el espectador moderno del que hablaba Schwarzböck “fuera creado”. Youngblood escribe sobre el cine expandido a mediados de los años

sesenta. Para ese momento -entre 1967 y 1970- el mundo se había transformado bastante y el cine también, la digitalidad era una realidad cercana y las imágenes del cine ya estaban dentro de las casas de las familias en formato televisivo. Más allá de la distancia histórica, en algunos puntos considero que existe un nexo entre las ideas de ambos, una cierta mirada común. En *La inteligencia de una máquina*, el autor despliega ideas e impresiones sobre el cinematógrafo, en las que lo que parece interesarle es la mecánica del cine, y cómo ésta opera en relación con la realidad, con nuestra visión y nuestra percepción, desconfiando de las formas, de lo que muestra cada fotograma. Intenta ir dentro del cine, como si el cine fuera materia viva, mucho más de lo que muestra.

Epstein, comienza por considerar las posibilidades de la cámara como dispositivo que interactúa con la realidad. La pregunta que podríamos hacernos aquí, es si el mecanismo cinematográfico con el que una cámara ve la realidad, registra lo mismo que nuestra visión. Nuestra visión del mundo, la distancia habitual con la que nos relacionamos con otras personas y con las cosas, condicionada por la disposición de nuestro universo material, nos da una “perspectiva humana” del mundo. Es decir, no vemos el mundo del mismo modo que una hormiga o un ave; nuestro “modo de ver”, nos revela un mundo determinado y ajustado. Lo que queda por determinar, es si la cámara interpuesta entre nosotros y la realidad, ve la misma realidad que nosotros. Su mecanismo cinematográfico, al igual que el de nuestro pensamiento, aísla y separa lo que percibe en instantes congelados, y luego recrea artificialmente un movimiento continuo. Del hecho de que efectivamente veamos del mismo modo aquello que ve la cámara, se desprende la idea de que la mecánica interior del dispositivo y de nuestro pensamiento operan de un modo similar. Pero lo cierto, es que la cámara ve mucho más que lo que vemos nosotros, porque puede adoptar visiones múltiples. La percepción humana también es múltiple, pero solo en términos psicológicos, como fenómeno interior; nuestro órgano de visión, nuestros ojos humanos, son iguales para todos; con ellos no podemos decidir de pronto ver en cámara lenta, o hacer un acercamiento al detalle de una gota de lluvia para ver lo que cabe dentro. Con nuestras cámaras, sí. La cámara cinematográfica contiene, en su potencia, una infinidad de visiones. En estos términos, Epstein se pregunta por las posibilidades del primer plano: la cámara que encuadra el detalle de un ojo humano, donde no se ve ningún otro componente del rostro más que la piel que lo rodea, establece unos nuevos límites. El ojo, aislado del rostro que lo contiene,

separado de su contexto habitual, se revela de pronto como una nueva criatura; adquiere una cierta autonomía, un sentido de individualidad, de cuerpo único. A esto Epstein lo llama “personalismo de la materia”: “Ese ojo, esos dedos, esos labios, son ya seres que poseen, cada uno, sus fronteras propias, sus movimientos, su vida, su fin propios.” (Epstein, 1946/2015, p. 6). Lo que nuestra visión nos revela del mundo en definitiva, condiciona nuestra percepción. Y la percepción a partir de la cámara, frente a la infinitud de visiones posibles del dispositivo cinematográfico, cambia.

Lo que parece motivar las ideas de Epstein, es una cierta sospechosa ante lo que damos por sentado de la realidad; tiene un espíritu similar al de la filosofía bergsoniana, y aunque desconozco posibles cruces entre ambos autores, es reconocible en Epstein una mirada cercana a la del filósofo francés, una cierta actitud vitalista. Es una mirada que teoriza sobre la naturaleza desde la intuición, que precisa sobre todo de la observación; el pensamiento filosófico puede surgir de cualquier mirada atenta. Epstein, hace la siguiente descripción: un niño observa las ruedas de un auto en movimiento, a simple vista o registradas por una cámara; pronto nota que a medida que el auto se desplaza cada vez más rápido, el movimiento de las ruedas parece alterarse; cambian de velocidad, van en sentido contrario, parecen detenerse. En esta observación, nuestra visión parece limitada, como si no pudiera seguir la velocidad del auto. Asistimos a una especie de interferencia entre lo que la realidad es, de forma innegable, y la imagen que percibimos de ese momento. Cuando se trata de estas interferencias, estos desfases entre nuestra percepción y la realidad, es común que le otorgamos un lugar de excepcionalidad; serán fenómenos, efectos ópticos. Es cierto también, que son poco habituales las interferencias a las que estamos expuestos, pues de nuevo, nuestro modo de ver nos presenta un mundo ajustado a nosotros. Pero al tomarlas sólo como excepciones, quizá nos estemos perdiendo de atender lo que estas interferencias en realidad nos revelan, acerca de la fragilidad del “canal” que transporta la realidad hacia nosotros, lo cual nos dice mucho sobre la realidad en sí. El niño que ha visto las ruedas del auto moverse de una forma antinatural -imagina Epstein- se pregunta sobre ese fenómeno peculiar. “Sucedé también que un filósofo de doce años conserve de ahora en más cierta desconfianza respecto de un espectáculo que entrega del mundo una pintura caprichosa, y quizá mentirosa.” (Epstein, 1956/2015, p. 5). La ilusión, da cuenta de una realidad que existe más allá

de la percepción, una naturaleza es siempre más que lo que nuestra visión percibe sobre ella. Es la intuición de la que habla Bergson, una mirada que -en todo caso- no viene a hacernos dudar de la realidad, sino establecer una confianza en un sentido nuevo.

Lo que Epstein también encuentra en la cámara como dispositivo de registro, y en la imagen cinematográfica, es la posibilidad que tiene el cine de desarticular lo que él llama “sistemas compartimentados de la naturaleza”. En otras palabras, el cine puede desdibujar los límites de lo real. Que una imagen filmada se pueda acelerar o enlentecer le concede al cinematógrafo la capacidad de modificar el orden jerárquico de las cosas. A través de una cámara que modifica la velocidad de lo que captura, la apariencia del mundo cambia en un simple movimiento: “Las plantas gesticulan [...] la lava reptar; el agua deviene aceite, goma, brea arborescente; el hombre adquiere la densidad de una nube, la consistencia de un vapor [...] No queda más que un reino, la vida.” (Epstein, 1946/2015, p. 7).

Cotidianamente las cosas son de un modo determinado, y porque son de ese modo se mueven de determinada manera. Esto lo vemos nosotros y lo ve la cámara. Pero la imagen cinematográfica, guarda la capacidad de alterar ese modo. Desarticula los cuerpos, altera los límites de la materia transformándola en otra cosa, aunque sea ilusoriamente. “El acelerado, al mismo tiempo que intensifica la vida, descubre un alma casi vegetativa en los minerales.” (Epstein, 1946/2015, p. 37). Y del mismo modo que la imagen cinematográfica tiene este poder sobre los límites de la materia, lo tiene también sobre los límites del tiempo. Por plantearlo brevemente, ya habiendo abordado esto en términos bergsonianos, podemos decir que el mayor límite que nos presenta el tiempo tal como lo concebimos, es que se consume y que no podemos volver sobre él. Incluso en la visión cíclica que plantea Debord, de un tiempo opuesto al del espectáculo, que no está separado en “momentos de espectacularidad”, sino en un devenir de la naturaleza en el que las estaciones vuelven y la vida se despliega en un ir y venir entre estados similares; o incluso en la “evolución creativa” de la que habla Bergson, donde la vida no abandona los estados por los que transita para evolucionar sino que los lleva consigo, del mismo modo que el presente lleva consigo el pasado hacia el porvenir; aún así, el tiempo -como lo concebimos- siempre va hacia adelante y se consume, pasa, no es posible volver a él más que en el recuerdo, en el pensamiento. En cada momento vemos cómo el instante por el que acabamos de pasar no sobrevive más que como

memoria. “Ningún tiempo puede remontar a su fuente; ningún efecto puede preceder a su causa.” (Epstein, 1946/2015, p. 8). En este sentido, podemos pensar en el tiempo de la naturaleza que vemos existir frente a nosotros: la planta no decrece, va siempre hacia la luz en busca de la energía que precisa para sostenerse y expandirse. Sólo en la idea de un mundo al revés, un mundo que desanda el tiempo, lo que Epstein llama “antiuniverso”, podemos imaginar una planta que de su estado desarrollado decrece hasta devenir semilla; pero se trata solo de una idea, una representación ilusoria, un movimiento de nuestra imaginación. Sin embargo, cuando se trata de una imagen cinematográfica, la irreversibilidad del tiempo se revela -visualmente- como posible de un modo muy preciso; “hojas secas se despegan del suelo, para ir a posarse nuevamente sobre las ramas de los árboles; gotas de lluvia brotan de la tierra hacia las nubes; una locomotora traga su humo” (Epstein, 1946/2015, p. 8). La potencia que estas imágenes tienen sobre nuestra subjetividad es considerable. Y aunque es cierto que jamás veremos al universo retroceder, lo que el cinematógrafo nos muestra nos permite dudar, del mismo modo que nuestra percepción nos hace dudar de la dirección en que se desplazan las ruedas de un auto en movimiento a cierta velocidad. Mediante el cine, logramos visualizar -acaso más vivamente- una fantasía, pero como resulta que dependemos de las imágenes de la realidad para vincularnos con lo real, lo que es imagen nos parece siempre más cercano a lo posible. De ahí que la idea de un antiuniverso sea posible, como es posible una idea sobre la nada, aunque el universo en realidad se expanda y el vacío está lleno de cosas. Mientras tanto, la naturaleza por fuera de nuestra imaginación exhibe con claridad los estadios correspondientes a cada extremo de la vida, una forma para el comienzo y una para el final; un color, una textura, una corporalidad determinada, muy claras en cada momento. Y aquí podemos discutir el pensamiento bergsoniano que señala el pulso continuo, lo no-aislado de cada momento; pero lo cierto es que la muerte se revela siempre como antítesis de la vida; ante nuestra mirada humana, los extremos de la vida aparecen como opuestos de manera contundente; es lo que señalaba Artaud cuando se preguntaba si el verde y el amarillo no eran, acaso, cada uno de los colores opuestos del ser, el amarillo para la muerte y el verde para la vida¹⁰. El tiempo de la evolución, el tiempo cíclico, se presenta siempre bajo la

¹⁰ Parafraseo de una idea presente en *Carta a Jean Paulhan* (Artaud, 1937), según la interpretación incluida en el disco *Artaud de Pescado Rabioso* (Spinetta, 1973).

misma condición de que cada momento que pasa no se conserva más que como pasado; de ahí la importancia de la memoria. “La ruta de la tarde, aunque no se distinguiera un milímetro de ella, es siempre otra ruta de la de la mañana, bajo otra luz, otro aire, con otro corazón y otros pensamientos.” (Epstein, 1946/2015, p. 27).

El cine puede mostrarnos una representación de aquello que imaginamos. A partir de que tiene esta potencia, se configura como un dispositivo capaz de remover inquietudes profundas. “Descubrir es siempre aprender que los objetos no son aquello que se creía; conocer más es ante todo abandonar lo más claro y lo más cierto del conocimiento establecido.” (Epstein, 1946/2015, p. 10). Esto -de nuevo- es la intuición de la que hablaba Bergson, y en términos similares es que parece hablarnos Epstein, cuando plantea otra variante de la capacidad del cine sobre el sentido de lo continuo y lo discontinuo. La realidad es, en términos bergsonianos, continua, un perpetuo fluir; esto en lo que respecta a su curso. Nuestra percepción, el mecanismo cinematográfico de nuestro pensamiento, aísla estados dentro de esa continuidad. Sin embargo, contrario a su curso, la realidad es en términos materiales absolutamente discontinua; por nuestra percepción es que entendemos el mundo como un sistema homogéneo, sin fisuras. Epstein señala aquí una “carencia” de nuestra percepción y de nuestros sentidos: “La relativa rudeza de los múltiples sentidos que se agrupan bajo el nombre de tacto, no nos permite conocer la extrema división ni el formidable movimiento de los minúsculos constituyentes de los objetos que manipulamos.” (Epstein, 1946/2015, p. 16). Es decir, la idea de una naturaleza homogénea, es algo que ocurre sólo en nosotros, del mismo modo que el movimiento que ilusoriamente crea la mecánica del cine se constituye una vez que llega a los ojos del espectador: “Se trata de un fenómeno puramente interior.” (Epstein, 1946/2015, p. 14).

De esta “falla” de nuestra percepción, que nos muestra continuidad allí donde hay fisuras, y que nos revela estados definidos allí donde no hay más que flujo constante, están atravesados el método científico, los dogmas de la tradición filosófica y del pensamiento religioso. Epstein, considera al cine muy cercano a la ciencia, al igual que Youngblood; la inquietud como motor y la cámara como instrumento. Y señala, del mismo modo, las carencias de nuestra percepción, propias del abordaje científico de la naturaleza. La ciencia, ante la realidad que se nos presenta como continua pero que es en sí fragmentada, ha constituido alrededor de esta impresión un modelo específico, que más allá de ser utilitario en

un sentido práctico -material-, sigue estando atravesado en todo sentido por lo humano. El método científico y el mecanismo interior del cine, en este entendido, son lo mismo. El primero no es “menos artificial y engañoso que la discontinuidad y la inmovilidad de las instantáneas cinematográficas” (Epstein, 1946/2015, p. 17). El planteo es en todo sentido una provocación; es claro que la ciencia opera y despliega su conocimiento y sus prácticas no a partir de certezas absolutas sino a partir de modelos, esquemas de lo real, que sirven para abordar lo real. Pero lo que le interesa a Epstein no es explicar la ciencia, sino ofrecer una perspectiva crítica. Lo que plantea es que las “verdades” de la ciencia, por devenir de los mecanismos de la inteligencia humana, están impregnadas de percepción. A partir de ahí, lo que Epstein se pregunta es en qué medida la naturaleza sigue presente, luego de que la intervenimos para conocerla:

Se rompe un ventanal de vidrio, se cuentan sus restos y se declara: este cristal se compone de cuatro pedazos triangulares, de dos pedazos cuadrangulares, de seis pedazos pentagonales, etc. [...] Pero es evidente que el cristal, antes de haber recibido el golpe que lo hizo volar en pedazos, no comportaba triángulos, ni cuadriláteros, ni pentágonos, ni ningún otro fragmento que el único que le constituía. [...] Si bastara con ver, la existencia de los electrones no podría ser puesta en duda pues, efectivamente, hoy en día se los ve [...] Sin embargo no es de ningún modo seguro que existan en estado natural, en el curso de la evolución de los fenómenos. Lo que solamente se puede afirmar, es que aparecen como resultado, quizá monstruoso, de ciertas condiciones experimentales que desfiguran la naturaleza. (Epstein, 1946/2015, p. 18, 19)

Queda por ver si lo que hacemos de la naturaleza para estudiarla, es todo lo que consideraremos de ella; o si por el contrario estableceremos dos -o varias- formas de concebir la existencia, al menos una para el pensamiento y otra para la existencia misma, para lo que no precisa del pensamiento para existir. Pero para seguir avanzando, abordaremos ahora cuestiones similares que se plantea Youngblood, en relación al cine y al cine expandido. En primera instancia, si el cine puede ser “más” que espectáculo y dispositivo narrativo. Youngblood lo considera

haciendo un recorrido en algún sentido similar al que venimos trazando, preguntándose primero por la percepción. Si la cámara de cine contiene -en potencia- una visión múltiple de la realidad, y si nuestra percepción se constituye a partir de nuestras visiones, en qué medida la cámara como dispositivo -o el cine como arte- pueden efectivamente “expandir” nuestra percepción del mundo, oficiando de una suerte de extensión de nuestra visión, permitiéndonos ir a donde nuestros ojos encuentran límites. La cámara es la herramienta con la cual podemos transgredir esos límites. El devenir espectáculo de la sociedad, como señalaba Debord, ha hecho del cine un elemento más del aparato espectacular, lo que Youngblood llama “red de intermedios”, donde caben la televisión y la prensa impresa. Pero para partir de donde habíamos terminado con Epstein, comencemos por considerar la percepción y la visión.

Nuestra visión, nos permite “acceder” a lo real y está condicionada por los límites de la capacidad de nuestros ojos, que forman parte de nuestro aparato sensorial. Nuestra percepción, es lo que hacemos con nuestra visión, lo que interpretamos, organizamos y seleccionamos de lo real. La visión es más bien un fenómeno exterior, una función de nuestro cuerpo, mientras que nuestra percepción es un fenómeno absolutamente interior, que se concreta únicamente en nosotros. A partir de que damos por cierto todo aquello que vemos, es que Epstein hace su crítica al método científico, para señalar en definitiva que ver, no es lo mismo que comprender. Similar a lo que señala Youngblood:

Casi dos mil cuatrocientos años atrás, Platón afirmó: “El mundo de nuestra visión es como la habitación de una prisión”. Estudios recientes de anatomía, fisiología y antropología han llegado a una conclusión similar. Hemos llegado a ver que en verdad no vemos, que la “realidad” está más dentro que fuera. (Youngblood, 1970/2012, p.62)

Si la percepción no es algo dado sino una construcción, un fenómeno aprendido, el hecho de que la percepción de una persona pueda variar dependiendo de la cultura y el contexto en el que se encuentra, nos lleva directamente al punto clave del texto de Youngblood, que es lo mismo que señalamos al respecto de la reproductibilidad: los medios visuales configuran el modo en que vemos, comprendemos e interpretamos el mundo. Considero que este punto es relevante,

particularmente, en un presente repleto de imágenes como el que vivimos, consolidado mediante la lógica espectacular. La omnipresencia de las imágenes debería sugerirnos la importancia que tiene pensarlas y no dar por sentado su sentido ni su alcance. A partir de aquí, es que Youngblood se plantea la posibilidad de un cine expandido, de cierta forma en oposición al cine de entretenimiento, y al cine de la lógica espectacular. “El público masivo insiste en el entretenimiento por sobre el arte con el objeto de escapar de un modo de vida antinatural, en el cual las realidades interiores no son compatibles con las realidades exteriores.”

(Youngblood, 1970/2012, p. 58)

Lo que Youngblood señala, es una red de intermedios que se ha consolidado como sistema nervioso central de la humanidad, algo posible a partir de la globalización, habilitada por la reproductibilidad. “Así surge el fenómeno del entretenimiento comercial bien diferenciado del arte, un sistema que gratifica temporalmente, sin satisfacer realmente, las necesidades experienciales de una cultura estéticamente empobrecida.” (Youngblood, 1970/2012, p. 58). Esto, que ya era una realidad cuando Youngblood escribía estas palabras en los ‘70 (apenas diez años después de *La sociedad del espectáculo*, de Debord) hoy en día es la norma. Estamos rodeados de mensajes y narrativas, formas de comunicación cada vez más breves pero multiplicadas exponencialmente, lo cual parece haber sido una búsqueda, más que una consecuencia. La lógica del espectáculo, no puede prescindir de controlar qué vemos y cómo vemos, pero esta época parece precisar -por sobre todo- controlar cuánto se ve y asegurarse que lo que se vea sea siempre mucho. Tener una oferta siempre en aumento para que la demanda también aumente. La democratización de los medios, y la posibilidad de que el sujeto televisivo del que hablaba Schwarzböck, pase de consumidor a objeto de consumo, parece tener una sola ventaja: abaratar los costos de la cultura del entretenimiento. La oferta crece y la industria se asegura que el público llegue a ella, luego vendrán las ganancias. La red de intermedios de la que advertía Youngblood, no es tan distinta del “sistema nervioso” que conforman las redes sociales y las plataformas hoy. El sistema actual parece -de hecho- una versión mejorada y más efectiva.

Los niños esquimales que nunca han visto un vehículo con ruedas pueden identificar los tipos de aeronaves que vuelan sobre el Polo Norte. Los jóvenes dayaks escuchan a los Beatles en radios y

transistores en las casas comunales ecuatoriales de Borneo. Los beduinos adolescentes que deambulan por el Sahara oyen la radio Nasser que relata cómo los niños vietnamitas son masacrados a medio mundo de distancia. (Youngblood, 1970/2012, p. 64)

Youngblood, señala un cambio radical de paradigma, que en aquel momento se estaba materializando. A partir de la red de intermedios, la globalización puede desplegarse. Los individuos ya no necesitan tener contacto directo con algo para incorporarlo a su imaginario. “Estamos más condicionados por el cine y la televisión que por la naturaleza.” (Youngblood, 1970/2012, p. 71)

Lo que el cine expandido, le reclama al cine del espectáculo -cine de entretenimiento- es su incapacidad por sortear las lógicas narrativas que vienen dadas desde los inicios del cinematógrafo. Mantenerse fiel a la tradición narrativa del cine, señala Youngblood, no es un acto inocente, en la medida en que la industria premia aquello que conoce y que es rentable. Ir en favor de las narrativas tradicionales, para ser funcional sólo a las expectativas de un determinado público, no puede ser una decisión ligera. El público, por supuesto, puede decidir que la narrativa tradicional es efectivamente la única que le interesa. Cabe preguntarnos si, siguiendo a ciegas una tradición, no nos estamos privando de encontrar nuevas formas. ¿Por qué nuevas formas? En primer lugar, porque el mundo ha cambiado; “el término “mundo” incluye ahora el microcosmos del átomo y el macrocosmos del universo en un espectro.” (Youngblood, 1970/2012, p. 72). Pero siempre hablar sobre el público del arte -para el arte-, invoca viejos prejuicios. Cuando intentamos abordarlos, aparece una pequeña voz que habla en nombre de la libertad y dices cosas parecidas a estas: “el público elige lo que quiere ver, la industria sólo escucha a sus espectadores y actúa en consecuencia”. A partir de este tipo de planteos, el artista se dispone a hacer su trabajo acorde a lo que el público desea, pues -ahora más que nunca- es del público que necesita para poder seguir haciendo su arte (porque precisa vender). En esa lógica, el artista deviene sujeto que produce. El espectador se desentiende de los pormenores del trabajo del artista y deja que haga “lo suyo”. Así, lo que el artista produce ganará el interés del espectador, pero será un interés relativo, momentáneo. Nada de lo que ha hecho el artista habla en nombre de sus intereses; nada de lo ha hecho dice algo de su singularidad, porque en su trabajo él está presente como un ejecutor. El espectador, no encuentra nada

muy humano allí. La obra por su parte, no trasciende la lógica espectacular en la que se inscribe. Y al artista por su parte, tampoco le interesa mucho lo que ha creado. Las obras del entretenimiento pertenecen al espectáculo, son creadas en su nombre y existen bajo su órbita; nadie responde por ellas, a nadie le interesan más que al consumidor circunstancial, y al propio espectáculo. Es una lógica de oferta y demanda, donde lo importante no es qué se ve, ni qué se crea, sino simplemente que algo se cree para que algo se pueda ver; dejar a la máquina funcionando, eso es lo importante. Lo que esa pequeña voz que hablaba en nombre de la libertad desconoce, es que sus decisiones en realidad no son tan inocentes, ni tan libres. La idea de una “naturaleza humana” es relativa. En todo caso no se trata de asumir esto y lamentarse, sino comprenderlo y ganar perspectiva.

Cualquier entorno artificial controlado es un condicionante que crea “sonámbulos no perceptivos [...] el individuo típicamente permanece, a lo largo de su vida, ignorante de cómo sus propios hábitos, que para él aparecen como “solo naturales”, de hecho son el resultado de un proceso de aprendizaje en el cual él nunca ha tenido oportunidad de intentar respuestas alternativas. Este proceso de aculturación produce un absolutismo fenomenal, la tendencia a interpretar nuestra experiencia como volitiva, objetiva y absoluta.

(Youngblood, 1970/2012, p. 72-73)

La separación entre arte y entretenimiento, resulta fundamental. Desde una perspectiva actual, podríamos criticarle a Youngblood anular la posibilidad que en realidad parece interesarle: si el entretenimiento es lo popular y no puede ser arte, el arte nunca será popular. Sin embargo, lo que plantea va en un sentido diferente. El entretenimiento del que habla, es aquel que se interesa sólo por caber en una lógica ya establecida, ya probada; determinar qué funciona y hacer las cosas según el manual que viene dado, a veces tácito, a veces literal. Este “arte del entretenimiento” no tiene en su génesis ni en ninguna de sus etapas una voluntad creativa. Cualquier verdadera voluntad creativa en un modelo semejante, no haría más que amenazar el funcionamiento de la estructura. Sólo debe hacerse lo justo, lo que es preciso para que el engranaje funcione. Y por supuesto que eso requiere un saber, un entrenamiento, pero no es distinto del entrenamiento que se requiere para

aprender a hacer un trabajo en serie; quizá por el solo hecho de que el trabajo en el entretenimiento se ve más sofisticado, algunos creen estar efectivamente formando parte de un hacer creativo, pero en realidad lo único creativo, en todo caso, es un trabajo de imitación; copiar formas dadas, ir en busca de resultados conocidos y preestablecidos, de eso se trata. “Son traficantes de manierismos” (Youngblood, 1970/2012, p. 75). En la tarea creativa, lo que se pone en juego es de otro orden. Bergson hablaba sobre esto: “la idea de un poema se desarrolla en miles de imaginaciones” (Bergson, 1907/2016, p. 278). El acto creativo, no es un proceso dado de antemano, sino más bien un devenir, un camino que se transita hacia un objetivo absolutamente virtual, desconocido en su color y en su forma. Quien crea con un objetivo demasiado claro estará haciendo otro ejercicio, más similar al que conlleva armar un puzle; el artista recompone las piezas de una imagen que ya conoce, el resultado está dado desde el inicio. La acción creativa desconoce hacia dónde va, porque depende del camino que transita para saberlo; es un proceso vital. Mucho habría para decir sobre este punto en relación a la Inteligencia Artificial, un fenómeno relativamente reciente pero que ya se evidencia como fundamental. Pero continuando, es en este sentido que lo creativo se revela opuesto al entretenimiento: “El entretenimiento nos da lo que queremos; el arte nos da lo que no sabemos que queremos. Confrontar una obra de arte es confrontarse a uno mismo, pero a aspectos de uno mismo previamente desconocidos.” (Youngblood, 1970/2012, p. 79). El entretenimiento precisa de nuestra inmovilidad, de nuestra incapacidad por salir de lo seguro. Nuevamente, las palabras de Youngblood resuenan en el presente:

Cuestionamos los conceptos tradicionales de autoridad, propiedad, justicia, amor, sexo, libertad, política, incluso, la tradición misma. Pero es significativo que no cuestionemos nuestro entretenimiento. El hombre joven privado de privilegios que dejó la universidad, quemó su cartilla militar, trenza su cabello, fuma marihuana, y a quien le gusta Dylan está haciendo fila con su chica, que toma la píldora, mientras espera ver *The Graduate* o *Bonnie and Clyde* o *Easy Rider* -y están reaccionando a las mismas fórmulas de respuesta condicionada que calmaban a sus padres en los años treinta.
(Youngblood, 1970/2012, p. 77)

La figura de Dylan sería casi imposible de reemplazar, pero podríamos cambiar las películas por otras recientes y estaríamos ante una situación similar. Tal vez, al final es cierto que el “espectáculo” sí precisa de una cierta forma de la memoria, aunque sea la de nuestros reflejos condicionados, que bien no es una memoria vital, pero es una memoria al fin. En definitiva, el espectáculo precisa de nuestra alienación. Esta es la memoria de la que habla Youngblood: “El arte es libertad de las condiciones de la memoria; el entretenimiento es condicional en un presente que está condicionado por el pasado.” (Youngblood, 1970/2012, p. 79). Ante lo espectacular, es preciso una forma del cine que sea capaz de hackear esa memoria. Si el arte se limita a un simple ejercicio de ejecución, la creatividad estará muerta. Si lo único que se pone en acción -internamente- para un espectador que ve una película, es una respuesta condicionada, el arte estará muerto. Ante esto, Youngblood plantea su manifiesto: “Todo arte es experimental, o no es arte.” (Youngblood, 1970/2012, p. 84).

Estos planteos permanecen aún vigentes -y necesarios- para seguir buscando nuevas formas. Lo que persigue Youngblood en su defensa del arte, es la emancipación de las imágenes, para que sea posible una verdadera expansión de la conciencia. “Cada experiencia genuinamente nueva expande la definición de la condición humana tanto más.” (Youngblood, 1970/2012, p. 87). En este sentido sus planteos son radicales. El cine expandido de algún modo invierte el ejercicio de mirar cine tal y como lo concibe el espectáculo, modificando las imágenes pero sobre todo modificando el rol del espectador ante ellas. Si el cine del espectáculo precisa de un espectador pasivo, que se enfrenta a una película para desconectar y “descansar” su mente mientras espera -y en cierta medida exige- que la obra se explique con claridad, elabore ideas y pensamiento por él, el cine expandido plantea lo contrario, la idea de un espectador activo, que debe hacer lo suyo para que la obra resulte. Las películas del cine expandido serán abiertas, desprovistas de cualquier explicación y contextualización. Ante ellas, el espectador si no desempeña un rol activo, quedará por fuera. Las películas, por su parte, quedarán aisladas. Por eso, el verdadero trabajo no está sólo en hacer, sino en teorizar. Antes que una decisión estética, se trata de una declaración de principios.

No hay “nuevas ideas” en *L’Aventura*, por ejemplo, pero Antonioni expresó el consciente inarticulado de una generación entera a través de la integridad conceptual y estructural de su trascendental ciencia del diseño fusionando sentido y símbolo, forma y contenido. (Youngblood, 1970/2012, p. 92).

El cine expandido no es un hecho aislado. Sus ideas, como reconoce el propio Youngblood, son fruto de su época. Ideas que no hubieran sido posibles sin la digitalidad, sin la proliferación a nivel global de los medios masivos. “Películas aún populares hablan un lenguaje desarrollado por Griffith, Lumière, Méliès, derivado de las tradiciones del vodevil y la literatura” (Youngblood, 1970/2012, p. 72). No habla del futuro, ni propone algo aislado. El cine expandido, tal como lo plantea, ya está dado en su época; virtualmente, ya existe. El mundo había evolucionado hasta un punto en el que finalmente era posible un verdadero cambio de paradigma, solamente era precisa una cierta perspectiva, quizás direccionar las fuerzas en el sentido adecuado. Youngblood encuentra un claro punto de quiebre, que separa a su generación de la de sus padres. Si él nació en 1942, estamos hablando de que la generación de sus padres es la que nació a principios de siglo: el tiempo sin cine. Las imágenes del cine, para quienes vieron nacer el cinematógrafo, estaban signadas por ciertos límites propios de la época. De ahí que “las tradiciones del vodevil y la literatura” (como decía Kluge) hayan servido en los primeros años para encontrar los modos de narrar y contar historias. Pero para las generaciones a las que el cine vió nacer, para quienes ya no es una novedad un primer plano o el montaje paralelo, sus imágenes tienen otros límites. Es casi la consumación del espectador moderno, tal cual lo plantea Schwarzböck. Pero Youngblood no considera *Psicosis*, como punto de quiebre, si no la llegada del hombre a la luna. O, para ser más precisos, su televisión.

Era el año 1969. En aquel momento -considera el autor- el cine por primera vez se presenta ante el mundo entero en un estado completamente nuevo. Lo que se revela en aquella transmisión, es un espacio metafísico entre los padres e hijos que asistían a aquel evento. Los padres -que nacieron sin cine- asistieron a una forma nueva, mientras sus hijos asistían al cine propio de su época. Cuando Youngblood habla del alunizaje habla de una simulación. Y no se refiere a la teoría conspirativa que cree que aquel viaje jamás pasó. Lo que señala, es que en

aquellas imágenes no se veía nada de lo que realmente estaba pasando. Consideremos lo siguiente: las imágenes que se vieron aquel día fueron -probablemente- enviadas desde la nave fuera de la tierra, recibidas por un satélite, retransmitidas por una antena y recibidas por los televisores dentro de las casas. Sin desmerecer en absoluto la destreza técnica que implicó semejante operación, estamos hablando de 1969. Para decirlo coloquialmente, la transmisión del alunizaje se debió haber visto bastante mal. En palabras de Youngblood, que tenía 27 años en aquel momento: “Mientras vimos el evento, la realidad no fue ni la mitad de “real” que la simulación, porque fue la realidad de un proceso de percepción. No veíamos nada más que videospacio.” (Youngblood, 1970/2012, p. 62). Lo que podía comprenderse de aquellas imágenes, correspondía más a una serie de capas de tecnología, que a la propia realidad que estaba delante de la cámara. El videospacio, que viene a suplantar a la imagen cinematográfica en la era digital, no es una ventana al mundo, sino una construcción tecnológica, que ya no tiene vínculo con la propia realidad que muestra. Lo que hacía que se sostuviera aquella transmisión no era lo que se mostraba, sino lo que se decía que se mostraba; osea, la subjetividad implícita en las imágenes. Era “la conciencia objetiva de un proceso subjetivo” (Youngblood, 1970/2012, p. 62). No era un espectáculo sostenido por las imágenes bien definidas de las montañas lunares o sus cráteres inmensos; a lo que asistía aquel público era a un suceso histórico, y lo que el cine ofrecía era una simulación aproximada de lo que estaba pasando en el lugar de los hechos. Sin embargo -y es por esto que Youngblood señala la potencia del cine- se trató de una televisación histórica, con un récord de público que fue recién superado varios años después. Millones de personas vieron el evento en simultáneo. “Miles de años de tradición teatral fueron demolidos en dos horas ante un público mundial de cuatro millones de personas¹¹.” (Youngblood, 1970/2012, p. 62).

El llamado de Youngblood en su texto, considero, es un llamado a la búsqueda. Un año después del alunizaje publica este libro; es casi como si al ver aquel evento hubiera notado las coincidencias precisas de lo que aquello significaba para la tradición del cine y para la tradición de las imágenes. Y no es que se le reveló la forma que tendría o debía tener el cine del futuro, sino que avistó la posibilidad de la transformación -acaso constante- que mostraba cómo la novedad

¹¹ Este número está en la traducción que tengo disponible, pero oficialmente cuando se trata de la televisación del alunizaje de 1969 se habla de un número mucho mayor, entre 500 y 700 millones.

era posible, como la perspectiva y la búsqueda eran la forma. No para ganarle al espectáculo, sino para mantener viva la posibilidad de una nueva forma de arte. La expansión del cine, en definitiva, es la expansión del pensamiento. El pensamiento que es siempre memoria. Y el cine, que es mecánica del pensamiento, también es una forma de la memoria, que además precisa de la memoria, quiere ser memoria. Y aunque podemos reconocer que es puro artificio, pura mecánica, nos ilusiona de un modo vital. Podemos conservar imágenes en nuestros recuerdos, pero la memoria miente, envejece, se desgasta y olvida. Entonces, el cine aparece para ilusionarnos sobre lo imposible: congelar el tiempo, registrarlo, aunque sea dibujado sobre una pared.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- Sadoul, G. (1979). Historia del cine mundial (4.^a ed.; F. M. Torner, Trans.). Ediciones Siglo XXI. (Obra publicada en 1949).
- Azéma, M. (2008). Representation of movement in the Upper Palaeolithic: An ethological approach to the interpretation of parietal art. *Anthropozoologica*, 43(1), 117–154.
- Herzog, W. (Director). (2010). La cueva de los sueños olvidados [Documental].
- Deligny, F. (2015). Lo arácnido y otros textos. Cactus. (Textos escritos entre 1976 y 1982).
- Kluge, A. (2014). 120 historias del cine. Caja Negra. (Obra publicada en 2007).
- Janssen, P. (Director). (1874). Passage de Vénus.
- Departamento de Foto-Cinematografía del Ministerio de Instrucción Pública. (1938). Eclipse Solar 1938.
- Marker, C. (1999). Éclipse.
- Benjamin, W. (2022). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ediciones Godot. (Obra publicada en 1936).
- Berger, J. (s.f.). Ways of Seeing. (Basado en la serie televisiva homónima emitida por BBC en 1972). <https://www.ways-of-seeing.com/>
- Schwarzböck, S. (2017). Los monstruos más fríos: Estética después del cine. Mardulce.
- Vertov, D. (1924). Kinoglaz.

- Bayer, H. (1961). Aspects of design of exhibitions and museums. Curator: The Museum Journal, 4(3), 257–288.
- Debord, G. (1998). La sociedad del espectáculo (Maldejo, Trad.). Archivo Situacionista Hispano. (Obra publicada en 1967).
- Hitchcock, A. (1960). Psicosis.
- Bergson, H. (2013). Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu (Serie Perenne). Editorial Cactus. (Obra publicada en 1896).
- Deleuze, G. (2017). El bergsonismo. Editorial Cactus. (Obra publicada en 1966).
- Bergson, H. (2016). La evolución creadora (Serie Perenne). Editorial Cactus. (Obra publicada en 1907).
- Youngblood, G. (2012). Expanded Cinema. EDUNTREF. (Obra publicada en 1970).
- Epstein, J. (2015). La inteligencia de una máquina (Serie Perenne). Editorial Cactus. (Obra publicada en 1946).
- Tarkovsky, A. (2002). Esculpir en el tiempo. Ediciones RIALP. (Obra publicada en 1985).

VIDEOINSTALACIÓN

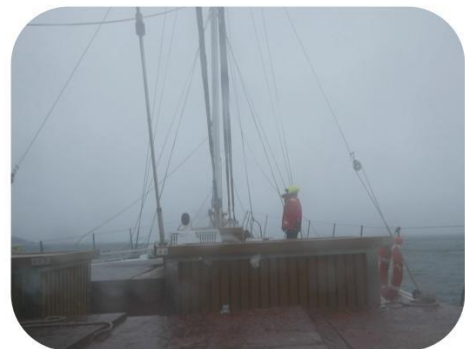
Las Slowletters

Esta es una obra expandida, una película desarmada. Sucede en una casa; las escenas son proyectadas en las habitaciones, sobre los rincones, las ventanas y las paredes. Es una historia epistolar, basada en las Slowletters.

Las Slowletters cuentan una historia de desamor y desencuentros, y mientras narran lo cotidiano encuentran la ficción y lo fantástico. Sin embargo, todo lo que cuentan ha sucedido; Julieta ha viajado a la Antártida, Renata ha convivido con las arañas en su cuarto y sí existe una ciudad donde los pavos reales conviven con las personas. En todo caso lo que es ficción, es sueño.

En el recorrido están los fragmentos de esta historia, guiada por el sentimiento -y la sospecha- de que la memoria en algún lugar permanece; quizás en los lugares que habitamos, en las cartas que escribimos, o en el cine que filmamos.

VIDEO-CARTAS



> [link de visionado](#) <

IMÁGENES DE REFERENCIA



Dirección y montaje por Agustín Fernández Lombardo. En escena, Renata Deveni, Luana Bovino Hernández y Julieta Malaneschii. Las Slowlettes fueron escritas por Julieta, los textos adicionales son de Renata y Agustín, la voz en off es de Renata. Las imágenes de la Antártida y el tren las filmó Julieta, el resto fueron filmadas por Agustín. La música pertenece a Naran Ratan.