

Suplementos de visión. La imagen detenida

Gonzalo de Lucas

Arkadin (N.º 7), pp. 69-77, agosto 2018. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

SUPLEMENTOS DE VISIÓN

La imagen detenida

Supplements to Vision

The Stopped Image

GONZALO DE LUCAS

gonzalo.delucas@upf.edu

Departamento de Comunicación. Universidad Pompeu Fabra. España

Recibido: 12/3/2018 | Aceptado: 27/6/2018

RESUMEN

La sala de montaje ocupa el espacio del escritorio, del trabajo dubitativo sobre el corte y el detenimiento en el intervalo. La imagen detenida es un gesto fundacional del cine ensayístico que sirve para hacer más visible la materia de la imagen y, como el ralenti, para generar un suplemento de visión y de tiempo para pensarla. Ante la imagen detenida, el espectador se vuelve pensativo. Estas cuestiones nos devuelven a la forma abierta y hacia el sentido vertical con que podemos percibirla. Ante una imagen la mirada va en todas direcciones, por lo que deberíamos esforzarnos en partir de esa exploración visual, antes de escribir sobre ella.

PALABRAS CLAVE

Montaje; imagen detenida; interrupción; intervalo; film ensayo

ABSTRACT

The editing suite occupies the place of the writing desk, of the doubtful work of cutting or stopping in the interval. The stopped image is a fundamental gesture in essay cinema, one which is used to make the actual material of the image more visible and, just like slow motion, it creates a supplement to vision, as well as time to think about it. Because with a stopped image, the spectator becomes thoughtful. These issues bring us back to the open form, and to the vertical way in which we can perceive them. When we look at an image, our gaze goes in all directions, and so we should take pains to begin with that visual exploration before writing about it.

KEYWORDS

Montage; stopped image; interruption; interval; essay film



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NonCommercial-SinDerivadas
4.0 Internacional*

¿Qué sucede cuando una imagen se detiene en una película? Por lo pronto, desde Dziga Vertov (1929, 1931) sabemos que es un gesto fundacional del cine ensayístico, que sirve para hacer más visible la materia de la imagen y, como el ralentí, para generar un suplemento de visión y de tiempo para pensarla. Ante la imagen detenida, el espectador se vuelve pensativo, en palabras de Raymond Bellour (2009):

No bien detenemos el film, comenzamos a encontrar el momento para añadir algo a la imagen. Pensamos de modo diferente el film, el cine. Nos encaminamos hacia el fotograma. Que constituye, él mismo, un paso más hacia la foto. En el film detenido (o en el fotograma), la presencia de la foto resplandece, mientras los otros medios de los que se sirve la puesta en escena para trabajar a destiempo se volatilizan. La foto se convierte, así, en una detención en la detención; entre ella y el film del que surge, siempre, inextricablemente, se mezclan dos tiempos, pero nunca se confunden. En esto, la foto tiene un privilegio sobre todos los efectos gracias a los cuales el espectador de cine, ese espectador apurado, se vuelve también un espectador pensativo (p. 82).

Algo semejante sucede, aunque mediante otro tipo de experiencia, cuando vemos una foto impresa. Tal como señala James Herbert, «una película es un flujo que se impone a través del tiempo. La foto fija, al igual que una pintura, permite al espectador realizar una reflexión privada, explorar la imagen a su ritmo, vivirla como una experiencia íntima» (Herbert en Algarín Navarro, 2018, p. 194).

El libro, como objeto físico, nos permite detener la lectura y, ante una foto impresa, conceder una temporalidad propia a la percepción o alternar su visión con los ojos cerrados o abiertos, en un flujo de pensamiento o de concentración en que las manos sujetan la imagen. Sin embargo, en el cine, ¿qué temporalidades se pueden moldear a partir del curso irreversible de una proyección y la propia discontinuidad de las imágenes? En este punto, me gustaría relacionar dos citas, una de Jean-Louis Comolli a propósito de *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, y una segunda de Jean-Luc Godard a partir de *France tour, détour* (1977), de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville. Señala Comolli (2010):

El gesto descompuesto, demorado, acelerado, suspendido, detenido, constituye ante todo —mención directa del galope del caballo desarticulado en *El hombre de la cámara*— la reinscripción filmica de una magia analítica más sorprendente que la magia de síntesis, de igual modo que la deformación anamórfica puede parecer más poderosa que la figuración ordenada por las leyes de la verosimilitud óptica. El análisis desenmascara lo que la síntesis esconde: que el flujo de imágenes es en realidad discontinuo. Se trata pues de una verdad filmica que aparece detrás de —o con— una verdad del gesto. El conocimiento del encadenamiento de un movimiento (el galope de un caballo, la marcha de un hombre) moviliza un pensamiento analítico que da vuelta al cine como un guante y me fuerza a mí, espectador, a verlo al revés, según un paralelo movimiento de conocimiento: la sucesión de imágenes detenidas que desprenden para mí, instante tras instante, el desplazamiento de un cuerpo, son también fotogramas, las marcas fijas del avance del filme. La diablesca genialidad de Vertov es la de haber sabido que esa modificación de la mirada podía efectuarse mientras, de paso, se redoblaba la ilusión. Ver interrumpirse el movimiento significa olvidar aún un poco más que la proyección continúa, que

precisamente no debe interrumpirse para librarnos del efecto de esta interrupción; en definitiva, para desarrollarla ante nosotros. Acceder a la dimensión analítica de la descomposición del movimiento se transforma paradójicamente en una adhesión aún mayor a la magia sintética del cine. Reverdece la postulación de creencia en la impresión de realidad ligada al movimiento de la vida (p. 249).

Primera idea: detrás de la detención de la imagen en el cine, siempre está el fluir de los fotogramas proyectados, una especie de redoblamiento de la ilusión. Idea complementaria a la que observara Jean Cocteau cuando afirmó que podemos experimentar el paso de tiempo a través de la comparación entre la contemplación de una imagen fílmica en movimiento de un objeto inmóvil y la de una fotografía fija de la misma imagen.

La detención de la imagen, gesto característico del cine-ensayo, conlleva una interrupción que permite, a la vez, reflexionar sobre el ritmo y problematizar la temporalidad, darle cierto espesor a la duración y a la experiencia subjetiva de lectura o percepción, ya que la mirada empieza a descentralizarse respecto de un motivo central de atención y encuentra espacio para vagar en otras direcciones. No es casualidad, en ese sentido, que el *ralentí* y la imagen detenida fueran unas de las exploraciones primordiales de Jean-Luc Godard, junto con Anne-Marie Miéville, cuando en los años setenta se propusieron examinar, desde cero, los fundamentos que articulan el cine, desde una inquietud pedagógica y según una investigación formal:

Hoy en día, todos los ritmos son parecidos: se da un beso al mismo ritmo que se sube a un coche o que se compra una barra de pan. Pienso que existen mundos infinitos y que el cine no permite, dado su estado comercial, abordarlos de lleno sin un gran tema. Eso es lo difícil y lo que me interesaba. En *France tour, détour* descubrí una intuición, sin ir más lejos, puesto que habría que hablar con los colegas y que me aportaran su experiencia. Hicimos ralentizaciones, cambios de ritmos, lo que llamaría más bien descomposiciones, conjugando las técnicas del cine y de la televisión. Tenía a mi disposición un niño y una niña e hicimos cambios de velocidad, medio *ralentí*, medio acelerado, medios ritmos con un montón de posibilidades diferentes. Desde el momento en que se para una imagen en un movimiento que comporta veinticinco (que no es mucho, son cinco veces los dedos de la mano y eso es algo que aún se alcanza a pensar), uno se da cuenta de que, de un plano que se ha filmado y según la manera como lo pares, surgen miles de posibilidades, y todas las permutaciones posibles entre esas veinticinco imágenes representan millones de posibilidades. Llegué a la conclusión de que, cuando se hacen cambios de ritmo, cuando se analizan los movimientos de una mujer, movimientos tan simples como, por ejemplo, comprar una barra de pan, te das cuenta de que hay montones de mundos diferentes en el interior del movimiento de la mujer, mientras que las ralentizaciones eran mucho menos interesantes con el niño. En efecto, con las imágenes del niño hacíamos paradas entre cada parada y, al final, salía siempre la misma línea directriz. En cambio, con la niña, con cosas muy banales, se pasaba de repente, en un tercio de segundo, de una angustia profunda a la alegría, realmente eran monstruos. En tanto que científico, conociendo bien ciertas teorías, tenía la impresión de que eran corpúsculos y mundos diferentes, galaxias que eran en cada caso diferentes y se pasaba de una a otra con una serie de explosiones. Mientras que el movimiento del chico era mucho más ondulado y con un punto de partida, lo cual provocaba

que las paradas fueran menos interesantes plásticamente (Godard en Aidelman & De Lucas, 2010, p. 163-164).

Esta concepción de la imagen y de los gestos de montaje —detención, ralentización o descomposición— incorporados a la proyección, aporta ese suplemento de visión al que aludíamos, pero también manifiesta un principio del cine-ensayo: la vindicación de que una imagen es una relación con otras imágenes. Sea entre las imágenes presentes y visibles a lo largo de la película, que van dejando las capas que la estructuran temporal y dramáticamente;¹ o entre la imagen vista en la pantalla y aquellas imágenes mentales en las que, de alguna manera, el espectador fantasea, ha vivido o atesora en su memoria. De este modo, un film provoca que el espectador piense cinematográficamente, que interprete y monte imágenes mediante una comparación de copias o de representaciones, y que en su mente circule una película interior, compuesta de trazos visuales de memoria, que hará corresponder con aquellas imágenes que ve y que le suscitan esos recuerdos inconscientes, experiencias, mundos interiores o tiempo interior.

La imagen detenida, interrumpida o ralentizada, de esta forma, no se reduce en la forma fija, estática, sino que abre un movimiento reflexivo en el espacio vertical que contiene una imagen: diferentes capas visuales que, en nuestra mente, se encuentran, se yuxtaponen y se corresponden. En una escena de *Éloge de l'amour* (2001), de Jean-Luc Godard, el director efectúa la sobreimpresión entre una imagen del mar, con un faro a los lejos, y la imagen de un hombre visto de espaldas, mientras la voz dice:

Estoy pensando en algo. Cuando pienso en algo, de hecho, estoy pensando siempre en algo más. Solo puedes pensar en algo si piensas en algo más. Por ejemplo, veo un paisaje que es nuevo para mí. Pero es nuevo para mí porque mentalmente lo comparo con otro paisaje, uno más antiguo, uno que conocía (Godard, 2001).

Esta idea ha sido formulada por el cineasta en diferentes ocasiones: «No existe una imagen, solo hay relaciones de imágenes. Los surrealistas lo vieron claramente: un poeta como Pierre Reverdy decía que, cuanto más lejanas son las relaciones, más fuerte y justa es la imagen» (Godard en Aidelman & De Lucas, 2010, p. 354).

El pensamiento del cine aparece entre imágenes y no entre cosas: es una relación posible, una aproximación, un ensayo. Este proceso es orgánico y se inscribe en el cuerpo del espectador, de modo que esa imagen pensada, reflexiva, activa una percepción creativa. Por ello, tal como señala Bruce Elder, debemos partir de la exigencia:

[...] [de que] el arte se vuelva físico: que reconozcamos que las obras de arte son máquinas cuyo objetivo es afectar a los cuerpos de aquellos a quienes van dirigidas. [...] Debemos hacer hincapié en la fisicidad de la producción y la recepción de la obra artística. Es decir, debemos hacer hincapié en el papel del cuerpo a la hora de hacer y de experimentar el arte. El arte debe

¹ Por ejemplo, la posible emoción que se genera cuando observamos el plano de un espacio vacío que en un momento previo del film vimos lleno, tal como suele acontecer en el cine de Yasujiro Ozu.

enseñarnos las formas de conocimiento del cuerpo. El cuerpo aprende primero a través de la actividad, no de los conceptos (Elder en De Lucas, 2018, p. 291).

La imagen detenida —o una foto prolongada en el curso de una proyección— puede quedar desligada de su interpretación verbal cuando se manifiesta como forma abierta. Lejos de agotarse, la imagen empieza a expandirse, a ofrecer líneas de mirada, asociaciones posibles. En *Comment ça va?* (1976a), de Jean-Luc Godard y de Anne-Marie Miéville, los cineastas trabajan analizando pormenorizadamente dos fotografías y su relación: una de Portugal, durante la Revolución de los Claveles, en la que vemos a un civil frente a un militar; otra, en Francia, de un enfrentamiento entre huelguistas y la CRS. A lo largo del film, Anne-Marie Miéville trata de mostrar a un periodista mientras escribe un texto para comentar una foto, cuyos ojos obedecen a la lógica horizontal de la frase escrita y, como consecuencia, traducen mal y constriñen la imagen a una especie de pasillo verbal. Por el contrario, el protagonista debería esforzarse en partir de la exploración visual, ya que ante una imagen la mirada va en todas direcciones —hay muchas imágenes dentro de una sola imagen, una simultaneidad de signos—.

En *Six fois deux* (1976b), de Jean-Luc Godard, los cineastas interrumpen el flujo de imágenes de la televisión para detenerse quince minutos en la foto *Mort à Dacca* y preguntar al fotógrafo Michel Laurent sobre la técnica y la experiencia de esa imagen. Si una cadena de televisión tiene que encadenar una imagen tras otra para colmar la emisión, la detención en una de ellas atenta contra la política de ese mecanismo y manifiesta otros modos de ver, en los que el conocimiento surge de la atención en algo concreto. Incluir. Se trata de una sola foto, en la que se puede profundizar para interrogarse sobre el modo en que se hizo —los parámetros ópticos—, su ética, la relación entre lo visto y el cuerpo del fotógrafo que debe reaccionar sincrónicos con los hechos violentos —la foto muestra una ejecución en un estadio de fútbol—, el modo en que una imagen está llena de ausencias (en este caso, movimiento, color, sonido), o es experiencia y después recuerdo, imagen mental, obsesiva, fijada en la cabeza del que la vivió. Gesto pedagógico sobre la imagen, en resumen, que nos hace ver que nuestra costumbre de pasar de imágenes es una forma de pasar de página, de dejar de ver.

El cineasta José Val del Omar (2010) se lamentaba de que buena parte del cine haya quedado cautivo del «engranaje horizontal de la máquina» en vez de proseguir la tradición vertical, mística, la forma abierta. «El hombre está sometido a una triple tensión: hacia arriba, hacia abajo y hacia sus semejantes» (p. 230).

Estos movimientos de la imagen también implican el encuentro entre la persona que ve y aquella que es vista. El acto de ver/rever propio del montaje potencia el estudio de esta tensión de la imagen «hacia sus semejantes». En *Level Five* (1997), de Chris Marker, al investigar los archivos filmicos sobre la historia de Okinawa al final de la Segunda Guerra Mundial, el director recupera el plano de una mujer arrojándose desde unos peñascos para suicidarse. En esa imagen —quizás ya vista, o sobre la que pasaríamos página—, Marker descubre mediante la detención y la ralentización el encuentro entre la mirada de la mujer antes de saltar y morir, y la cámara que documenta la acción. Según la hipótesis o la interpretación del cineasta, acaso la «caza» o la empuja al salto para no quedar retratada

como una cobarde. La ralentización, la detención y la comparación —con otra imagen de un hombre que salta desde la Torre Eiffel disfrazado de Batman— revelan que la presencia de la cámara nunca es neutra y que acaba generando acción: una imagen es la historia de su captación, de la distancia y de la tensión producida.

En sus respectivos ensayos, cineastas como Godard y Marker efectúan una crítica materialista del cine en la que lo ya visto —las imágenes precedentes, de la historia del cine o de sus propias películas— se hace presente mediante el montaje como forma de revisión, de análisis crítico y de ars poetica. Esta aproximación temporal adquiere un sentido íntimo en la sala de montaje, cuando los realizadores se enfrentan a todo lo que ignoraban en el momento del rodaje, a aquello que se les escapa y los desborda; y no para colmar un saber o hacerlo pleno, sino para indagar en esa zona de incertidumbre [Figura 1].



Figura 1. *La chasse au lion à l'arc* (1958-1965)

En *La chasse au lion à l'arc* (1958-1965), de Jean Rouch, el director detiene su cámara ante el mordisco que sufre un pastor en la pierna, al acercarse temerariamente a un león herido: «Y, de repente, adviene la catástrofe. El león, con su cepto, alcanza a un pastor peul. Dejo de filmar, pero el magnetófono sigue grabando...» (Rouch, 1958-1965). La imagen en la pantalla se interrumpe —apenas se ven unos fotogramas detenidos a modos de trazos ocres de tierra—, pero no las imágenes que se generan en nuestra cabeza a través del sonido —los gritos de la víctima, los rugidos del león, el barullo de los cazadores—, ese «seguir grabando» que acaso describa el secreto del azar y la toma cinematográfica: la materia del cine siempre capta algo más, siempre sigue o se alarga allá donde el cineasta se detiene, incluso para cuestionar su acción —en este caso, la moralidad que condujo a Rouch a parar de filmar el plano más dramático de su rodaje—.

La banda de sonido, frente a la banda de imagen, es como ese gesto de la mano izquierda que no controlamos mientras pensamos en la diestra, esa parte del cuerpo que no obedece a lo que creíamos mostrar. Y la voz y los sonidos no aparecen después, en el montaje de Rouch, para adicionar aquello que falta en la escena o para llenar el vacío visual, sino

para documentar esa otra clase de imágenes interiores, ajenas a la épica y a la aventura narrativa propia de los cazadores: las imágenes de la interrupción, la duda paralizadora, el gesto falible e incompleto que supone estar con la cámara frente a lo real. Como si en vez de la acción, se viera la subjetividad atravesada por la duda a toda velocidad, el pensamiento nervioso que bloquea y detiene el cuerpo, con las reservas o el arrebato de moralidad que paraliza e impide dar un paso hacia delante. Como si el sonido fuera el registro que retorna —no se borra— de esa vida que dejamos pasar de largo y no atrapamos. Aquello que se instala en nuestro cuerpo y de lo que no nos desembarazamos: ¿y si hubiera...?

Por este motivo, la sala de montaje, aparezca en imagen —como en Godard, Welles, Mekas o Farocki— o no, suele ocupar el espacio del escritorio, de la meditación o del trabajo dubitativo e intuitivo sobre el corte, la transición entre un plano u otro, o el detenimiento en el intervalo [Figura 2].



Figura 2. Herman Slobbe/*Blind Kind 2* (1966)

Hacia el final de *Herman Slobbe/Blind kind 2* (1966), de Johan Van der Keuken, el cineasta detiene la película que está realizando sobre un niño ciego para aludir a su propio trabajo yuxtapuesto con los hechos históricos, la historia con la Historia: «El 29 de junio los americanos bombardearon Hanoi. Ahora abandonamos a Herman. Me voy a España a rodar una nueva película» (Van der Keuken, 1966).

En *Videogramme einer Revolution* (1992), de Harun Farocki y de Andrei Ujica, la emisión televisiva de un discurso de Ceaucescu queda interrumpida por una pantalla en rojo, un corte en la transmisión sincrónico con el inicio de la revolución que derrocará a la dictadura. «Esta perturbación, esta interrupción, ¿era el signo de una revuelta?» se preguntará Farocki (1995) en Schnistelle (1995).

En *Entuziazm* (1931), de Dziga Vertov, el director resuelve ese desplazamiento político —es decir, el cambio de una ideología a otra, de una forma a otra— a través de

sobreimpresiones, desde la culminación o la superación estética. Sin embargo, el ensayo se detiene en el intersticio para analizar ese desplazamiento como un espacio vacío de imágenes de poder, en el que un sistema político se tambalea ante la revolución, como ese instante incierto en que no se sabe qué sistema vencerá ni qué sucederá.

En la raíz de estos gestos encontramos una forma de teoría, de pensamiento sensible, que solo las imágenes y la forma fílmica posibilitan. Tras realizar algunos films áridos y muy politizados, Johan Van der Keuken sintió el deseo de filmar una película de verano sobre las filiaciones familiares. La película terminó siendo, también, una reflexión sobre la fotografía y la imagen fija, sobre el pasado y sobre el propósito cinematográfico de dar vida a lo que está inmóvil.

El crítico francés André Bazin —comenta Johan Van der Keuken en *Vakantie van de filmer (Las vacaciones del cineasta, 1974)*— dijo una vez que el cine es el único medio capaz de mostrar el paso de la vida a la muerte. Filmar varias veces este paso no me ha enseñado nada. No ocurre nada. Mostrar el paso de la muerte a la vida es más difícil. Tienes que hacer que la transición ocurra, porque no pasa nada (Van der Keuken, 1974).

Van der Keuken muestra en esa escena unos planos en que degüellan a un animal —ese paso de la vida a la muerte en el que no sucede nada— para cifrar, más tarde, en las imágenes de sus hijos bañándose en el río, el misterio y el origen del cine, el advenimiento de la vida y su creación. La práctica del cineasta parece contradecir a la teoría escrita canónica o bien plantear otra búsqueda, la del cine como un suplemento de visión y de tiempo, de vida y de energía, que debe generar en lo fijo —la fotografía— movimiento y tiempo. Un cambio de estado, pero también el cambio de una idea mediante el pasaje de la teoría escrita, desencarnada o abstraída de su objeto —en este caso, la teoría de André Bazin— a otra teoría experimental que, desde el gesto creativo, parte del encuentro con la realidad visible para pensar desde el cine.

REFERENCIAS

- Aidelman, N. y De Lucas, G. (Comps.). (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, España: Intermedio.
- Algarín Navarro, F. (2018). James Herbert. En G. De Lucas (ed.), *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*. Barcelona, España: Terranova.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Chodorov, P. (2018). Jonas Mekas. En G. De Lucas (ed.), *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*. Barcelona, España: Terranova.
- Comolli, J. L. (2010). *Ver y poder*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Librería.
- Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.
- De Lucas, G. (2018). *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*. Barcelona, España: Terranova.
- Farocki, H. y Ujica, A. (Directores). (1992). *Videogramme einer Revolution* [Película].

Alemania, Rumania: Bremer Institut Film, Fernsehen / Harun Farocki Filmproduktion.
Farocki, H. (Director). (1995). *Schnittstelle* [videoinstalación]. Alemania: Musée Moderne d'art de Villeneuve d' Ascq, Harun Farocki Filmproduktion.
Godard, J. L. y Miéville, A.M. (Directores). (1976a). *Comment ça va?* [Película]. Francia: Bella Productions / INA / SNC.
Godard, J. L. y Miéville, A.M. (Directores). (1976b). *Six fois deux* [serie TV]. Francia: Institut National de l'Audiovisuel (INA).
Godard, J. L. y Miéville, A.M. (1977). (Directores). *France tour, détour/deux/enfants* [serie TV]. Francia.
Godard, J. L. (Director). (2001). *Éloge de l'amour* [Película]. Francia.
Marker, C. (Director). (1997). *Level Five* [Película]. Francia.
Rouch, J. (Director). (1958-65). *La chasse au Lion à l'arc* [Película]. Francia.
Val del Omar, J. (Director). (1955). *Aguaespejo granadino* [Película]. España: VDO.
Val del Omar, J. (2010). *Escritos de técnica, poética y mística*. Madrid: La Central/Museo Reina Sofía.
Van der Keuken, J. (Director). (1966). *Herman Slobbe/Blind kind 2* [Documental]. Países Bajos: Johan van der Keuken (B&W).
Van der Keuken, J. (Director). (1974). *Vakantie van de filmer* [TV Documental]. Países Bajos: Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (VPRO).
Vertov, D. (Director). (1929). *Chelovek s kino-apparatom* [Película]. Unión Soviética: All-Ukrainian Photo Cinema Administration (VUFKU).
Vertov, D. (Director). (1931). *Entuziazm (Simfoniya Donbassa)* [Película]. Unión Soviética: Ukrainfilm.