

LA SUSPENSIÓN DEL *MOMENTUM* CINEMATOGRAFICO

Desbordados por una superlativa iconización de lo digital, no está de más desempolvar desde este a priori prosaico planteamiento, nostálgicas cuestiones que quizás nos indiquen un camino demasiado revisionista al retomar la suspensión del *momentum* fotográfico en el constructo fílmico.

Cierto es que podemos encontrar válidos ejemplos en la historia del cine con los que ilustrar este análisis, con los que sustituir acertadamente aquellas opciones por las que nos hemos inclinado. La necesidad, sin embargo, de capturar desde ángulos diferentes, desde enunciados digresivos, los significados de la imagen fija o el *congelado* como imagen antinatural, despojada de movimiento dentro de la plástica (cine)matográfica, nos ha hecho decantarnos por *Tom Tom The Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969) y *Tren de Sombras* (José Luis Guerin, 1997).

Probablemente las bondades tecnológicas que se desprenden de la digitalización en su tridimensional proyección evolutiva acaben por sepultar definitivamente las herramientas y soportes analógicos, por desterrar ciertos medios de producción visual otrora insustituibles. Empujados por estas nuevas lógicas se nos presenta la imperativa necesidad de rescatar esa «estricta materialidad del cine» que Santos Zunegui observa en los estudios del teórico norteamericano Noël Burch — veáse el prólogo de *El tragaluz del infinito* (BURCH, 2008: 10)—; redención que extendemos al celuloide olvidado con el que Jacobs y Guerin se confabulan para recuperar esa prostituta tan querida que es la imagen analógica en su primigenia acepción, a la que el cine debe su razón de ser.

Tom Tom The Piper's Son y *Tren de Sombras* nos remiten a los orígenes del

cine desde su periferia más vanguardista, al carácter fundacional de un lenguaje a partir de la secuenciación de la imagen fotográfica; de manera simultánea, proclaman la capacidad del cinematógrafo de dar vida a la fotografía, a esa «dar vida para estas sombras» que Noël Burch encuentra en el cine primitivo, antesala del Modo de Representación Institucional (M.R.I.) con el que se formaliza la estandarización de un modo de hacer y ver el cine. Y es que ambas propuestas descomponen el movimiento para construir una reflexión que opera sobre el tiempo fílmico a través de un efecto óptico, deteniendo la película para revelarnos una extraordinaria antropología visual contenida en la imagen congelada; la imagen fotográfica como registro de un tiempo pretérito, culpable y víctima de revivir la memoria perdida. La expresión del movimiento (movimiento como cambio, sinónimo de crisis, de conflicto o drama en el discurso) constituye la esencia del cine pero también lo es la anulación del mismo. En un silogismo deductivo que extraemos de estas premisas entendemos que la detención o suspensión del *momentum* cinematográfico implica también un cambio fenomenológico en la interpretación de la imagen resultante.

Partiendo de la forma experimental (Jacobs), y del ensayo como híbrido que prolonga los presupuestos establecidos por el falso documental (Guerin), los dos directores consiguen conceptualizar

los orígenes y posterior evolución del cinematógrafo manteniendo un lúcido diálogo con la imagen en movimiento. Jacobs y Guerin socaban la genealogía de la gramática generada edificando

una exposición solo permeable y decifrabla con la sustracción de la conciencia del espectador, invitándole a pasar de sujeto espectral pasivo a participar, a cerrar el ciclo enunciativo

***Tom Tom The Piper's Son y Tren de Sombras* nos remiten a los orígenes del cine desde su periferia más vanguardista, al carácter fundacional de un lenguaje a partir de la secuenciación de la imagen fotográfica**

provocando la plena inmersión, seducción facultada por la pulsión poética que adquieren los significantes tras la reordenación discursiva que llevan a cabo. Nos enfrentamos ante un cine que se activa gracias al poder de la sugestión, un universo implícito en una alta concentración de figuras retóricas y símbolos en el que domina lo expresivo frente a lo explicativo.

A los ya de por sí fértiles significados contenidos en el metadiscurso que

bras. Estas cintas se sirven del congelado como truca que nos enseña que la percepción de esa imagen ya no es un hecho visual sino cultural (la imagen resultado de saber mirar). Jacobs aplica el recorte compositivo con la selección y manipulación de la información, mediante un reencuadre que dota de nuevo significado a la imagen a través del montaje introduciendo los conceptos de movimiento y tiempo. Es precisamente con esta operación mecánica (detener la moviola) con la que Guerin nos muestra una

nueva lectura de las imágenes encontradas. Un relato oculto que desciframos con un nuevo modo de ver y que John Berger (1977) asociaría sin dudar a un signo de autoría en el campo de la fotografía, al reescribir el enunciado a partir de un proceso deconstructivo; al reorientar el punto de vista y la información que contenía esa prístina imagen con la que trabajan.

Jacobs *remueve* literalmente con el *foundfootage* (como técnica de construcción audiovisual que actúa desde la apropiación y la intervención de material preexistente; mediante el reciclaje fílmico) cada plano de *Tom Tom The Piper's Son* de Billy Bitzer (1903) para otorgar a la película una dimensión diferente. El impacto definitivo de esta acción se impone directamente sobre la naturaleza de la representación renacentista, trascendiendo la plitud de la imagen primitiva, heredera del universo fotográfico del XIX y del teatro (composiciones grupales, distanciamiento con el objeto fotografiado, uniformidad de la iluminación vertical, frontalidad de punto de vista, despersonificación de los personajes...).



Evidencia del dispositivo fílmico

engendran el *foundfootage* y el cine-ensayo, nos gustaría indicar el papel nuclear que adquiere la suspensión del *momentum* cinematográfico en *Tom Tom The Piper's Son* y *Tren de Som-*

El *cine indeterminado* o *paracinema* de Jacobs nos propone un cine desde la apostasía, desde una rotura o transgresión de los cánones con los que termina homogeneizándose la imagen cinematográfica en el siglo XX. Con la manipulación técnica como arma retórica (el montaje y el trucaje) Jacobs reescribe el texto fílmico codificándolo en múltiples niveles de significación. En este sentido advertimos una filiación con el cine de Méliès; un vínculo que establecemos con ese *primer cine* que utiliza la truca como recurso primitivo, como efecto óptico que persigue generar fascinación a partir del hallazgo del componente mágico y así alcanzar el ilusionismo en la *puesta en forma* (BURCH, 2008) del relato. En *Tom Tom The Piper's Son* de Jacobs, la truca o congelado posee una doble intencionalidad, no obstante: al efecto mágico que posee el trucaje se le añade la acción de despojar a la imagen original de su mensaje primario con la detención del tiempo, con la suspensión del *momentum* cinematográfico. Jacobs busca de esta forma despertar una nueva experiencia en el espectador, induciéndole a sucesivos visionados de una misma composición visual en la que podemos acceder a diferentes lecturas alojadas en el fotograma congelado (Jacobs acude también a la repetición o bucle

para forzar la mirada). Todos los elementos y detalles visuales (*cinemas* para Pasolini), especialmente la gran densidad y saturación visual contenida en los planos de la película de Bitzer, quedan al desnudo.

notable distanciamiento ideológico con las posturas teóricas más tradicionales que pivotan sobre el instante fotográfico, entorno a su carácter de instantaneidad, de retrato de lo inmediato, de la fotografía entendida como «expre-

Guerin levanta una estructura que se organiza en varios estratos argumentales y reflexivos; en ella el accidente, entendido como recurso dador de sentido capaz de reescribir el mensaje, ocupa un lugar preferencial que obedece a una de las diferentes expectativas que el espectador espera encontrar en su asumido pacto con la forma documental

Fijemos con mayor precisión nuestra mirada en las trucas perpetradas por Jacobs en *Tom Tom The Piper's Son*. En esta película podemos retomar ciertas consideraciones teóricas con las que Santos Zunzunegui (1989) redefine el *corpus* fenomenológico de la imagen fotográfica en *Pensar la imagen*. Por medio de un microanálisis técnico dirigido a los congelados observamos un

sión icónica que cristaliza un instante visual» (ZUNZUNEGUI, 1989: 131). En los fotogramas congelados contemplamos una imagen que encierra un tiempo pretérito mucho más complejo, un tiempo extendido que se manifiesta con una imagen en la que reconocemos la expresividad de los personajes (personificación como elemento que nos conduce al M.R.I., que rompe con la distancia entre objeto-sujeto). Este proceso se cimenta en un concepto multiescalar; la escala nos introduce, nos sugiere un cambio que obviamente no pasa desapercibido para el espectador. El reencuadre por lo tanto aporta un elemento gramatical nuevo en la reconstrucción del discurso. Estos resolutivos arquetipos de montaje que Jacobs aplica a la cinta original consiguen discriminar parte de la información contenida en un plano de mayor amplitud, el cual albergaba demasiada información para ser procesada por el ojo humano en un rango temporal tan breve.

La imagen detenida se muestra como microrrelato (posmodernidad cultural en la que se integra la obra de Jacobs) que resulta de la suspensión del *momentum* cinematográfico (memorable

Privilegiado instante capturado por el congelado



subrayado de esta acción, flanqueada con ese fluctuar lumínico o *flicker* que nos hace advertir el origen fílmico de esa fotografía, fotografía que refiere a un fotograma como unidad o parte de un constructo de mayor entidad). Hablamos de una suspensión del movimiento que no es sino una anulación del tiempo en definitiva, del dinamismo cinético con el que José Luis Brea (2002) identifica la imagen producida por la tecnología, una elección matizada por una decisión formal y que no tiene nada de arbitrario. Y he aquí un hecho significativo que destaca entre este devenir meditativo: determinados fotogramas alcanzan un nivel de significación mayor, y este se percibe sin que se produzca la secuencialidad de las imágenes, aislándolos del resto de la invectiva fílmica. Se articula una temporalidad en el tiempo implícito o tiempo cero prefijado en la fotografía individual con una información que ha pasado inadvertida tras una primera exploración o lectura superficial y que queda al descubierto gracias a la inefable y manipuladora ayuda de la muleta tecnológica.

El espacio para la especulación está dispuesto, un fastuoso banquete en el que nuevos ingredientes se ofrecen para el deleite de nuestros sentidos al descubrir una información oculta que pasamos por alto cuando contemplamos por primera vez la película de Billy Bitzer.

El intervencionismo de Jacobs —la manipulación de la fotografía en movimiento, la alteración de su temporalidad o la transformación del reencuadre y el cambio de escala— nos trae a un primer término esa materialidad del soporte con el que trabaja (en este caso el soporte fílmico), su vulnerabilidad y mutabilidad (acciones todas ellas que ligaremos con los posicionamientos ideológicos que se dan en el videoarte con la imagen electrónica y, posteriormente, con la imagen digital). La imagen que se obtiene con estas prácticas no es sino el resultado de un registro lumínico sometido a procesos químicos, todos ellos susceptibles de accidentales



Reencuadre de lo esencial

variaciones que escapan al control de su creador. Esa realidad subjetiva contenida en la imagen presenta la especificidad del medio con la que queda tratada en su mimesis del mundo real.

Emplazado en un alternativo páramo (posicionamiento que igualmente responde a un juiciosa mirada sobre el medio cinematográfico) Guérin se aproxima a la representación de la realidad

Fotografías en las que respiran las huellas y manchas de seneñtud que deja el inexorable paso del tiempo en el celuloide

evocando a un cine de lo cotidiano (cómo no, emparentado con el cine diario del cineasta lituano Jonas Mekas). Guérin busca retratar la realidad más cercana y próxima, un cine heredero del cine-documento de los Lumière que Burch no vacila en desplazar fuera de la órbita de lo que conocemos como cine institucionalizado o cine clásico: «el placer que el propio Lumière, al igual

que sus espectadores, de ayer y de hoy, saca de sus películas emana claramente del *efecto analógico* (como el que produciría una fotografía sobre el mismo tema, o casi), pero según un modelo no lineal, acéntrico y que no sitúa al sujeto-espectador en el centro del espacio imaginario; por esta razón pienso que el placer —y también el conocimiento— que produce es de un orden muy distinto al del futuro placer institucional. Puede demostrarse igualmente que estas películas de Lumière y las prácticas que surgen de ellas están en la raíz de lo que puede señalarse como *la ideología documental...*» (BURCH, 2008: 51).

En este horizonte fílmico se acude a las señales dejadas por el azar para localizar una subtrama o microhistoria en el relato principal. Guérin levanta una estructura que se organiza en varios estratos argumentales y reflexivos; en ella el accidente, entendido como recurso dador de sentido capaz de reescribir el mensaje, ocupa un lugar preferencial que obedece a una de las diferentes expectativas que el espectador espera encontrar en su asumido pacto con la forma documental. Distinguimos en *Tren de Sombras* un nítido y deslumbrante aprovechamiento meditativo de esa «cualidad improvisada»

Miradas que se prolongan hacia el infinito, que interpelan al otro, inducen al espectador a participar del relato, a compartir, a replicar a la imagen con nuestra imaginación

y naturalista que Bill Nichols reconoce en el cine documental. Nos acercamos, por lo tanto, a modelos que evitan el artificio o la ficcionalización en la escritura del texto fílmico a pesar del persuasivo diálogo con la ficción o falsa realidad que se hospeda en *Tren de sombras*.

Con el comienzo del filme, antes de mostrarnos los títulos de crédito, Guérin introduce un texto declarativo que determina las ideas desarrolladas a lo largo de la película. Este manifiesto de intenciones procura delinear tímidas pero orientativas pistas que ayudarán a descubrir la trama, a dirigir la mirada del espectador invitándole al mismo tiempo a llevar a cabo un ejercicio de reflexión, a mirar más allá de las imágenes:

«La madrugada del 8 de noviembre de 1930,
el abogado parisino Gérard Fleury salió en busca de la
luz adecuada para completar una
filmación paisajística
en torno al lago de Le Thuit.
Ese mismo día falleció en circunstancias
aún no esclarecidas.
Poco antes realizó una de sus modestas producciones
familiares, la que accidentalmente sería
su última película.
Irreversiblemente dañada por la humedad padecida
durante casi siete décadas
de inadecuada conservación,
hemos procedido a su restauración.
Agradecemos a los hermanos Ives y Mirelle Fleury,
así como a las familias Lanquest, Gaultier y Ferri,
de Le Thuit, su inestimable complicidad en la
restauración de esas viejas escenas de cine familiar:
imágenes rudimentarias pero vitales,
que vienen a rememorar la infancia del cine».

En estos sublimes renglones que superficialmente condensan el argumento de la película queda sintetizada la fenomenología de los orígenes del cinematógrafo: la luz, condición *sine qua non* para la formalización del acto representacional desde las artes plásticas (génesis de los colores) a la

fotografía y el cinematógrafo (fotosensibilidad de los soportes); del retrato paisajístico, entroncado con los modelos renacentistas de representación, al retrato familiar y ulterior filmación doméstica que atribuimos a una filiación continuista con las películas de los Lumière; el *accidente* como epicentro del que se originan las sinergias que reescriben el discurso fílmico, furtivo acontecimiento que desvela a la mirada una lectura oculta en las imágenes; la referencialidad a las afecciones fisiológicas, a la materialidad de la película como *molde* sensible con el que Gilles Deleuze (1984: 43) define el soporte analógico (cabe señalar en *Tren de sombras* las maravillosas citas visuales al sincretismo visual de Brakhage, a un cine cuya principal fuente retórica y estética mana de la materialidad de los componentes, materiales y procesos de los que se nutren las imágenes).

A las *brakhagenianas* imágenes con las que se completan los títulos de crédito les suceden los retratos del abo-

gado Gérard Fleury (fotografías en las que respiran las huellas y manchas de senectud, crónicas del inexorable paso del tiempo en el celuloide), operador de la herramienta cinematográfica con la que filmará el microuniverso que le rodea. No se nos escapa advertir la clara pertenencia a una determinada clase social de ese mundo retratado, propietaria de los medios de producción visual, aunque esta es otra cuestión que suscitaría ya de por sí un nuevo tratado deontológico de los orígenes del cine y sus relaciones con la burguesía.

La analogía con la propuesta de Jacobs es evidente. A pesar de que el mensaje alojado en *Tom Tom The Piper's Son* presenta una mayor encriptación o codificación metafórica, Jacobs y Guérin coinciden en presentarnos el metraje virgen, en ofrecer al espectador un primer visionado para, a partir de esa apropiación, construir un nuevo enunciado. Este acto creativo que emerge de la recombinación de material preexistente permite una

Un protagonista antes inadvertido



nueva exploración visual de las imágenes con la suspensión del *momentum* cinematográfico. Cuando el palpitar del proyector cesa solo resta la fotografía, una fotografía a la que Guerin vuelve —tras darle vida, no olvidemos, por medio de la incorporación del tiempo en las secuencias que tienen lugar en las dependencias de la casa, en especial en el salón de los retratos— para alterarla con el reencuadre y la escala (superación del campo visual con el que la fotografía limita el mundo). El congelado, al igual que la fotografía, plasma también un instante de realidad, un recorte o parte de un todo. Supone una apariencia del mundo real al que pertenece, al que ha pertenecido.

En *Tren de sombras* se vertebraba un nuevo montaje que versa en diversos actos mecánicos a los que Guerin nunca renuncia evidenciar (detección de la moviola, inversión o retardo de la velocidad, reencuadres, aumentos, partición de la pantalla, transparencias, incorporación del sonido del proyector cinematográfico...). Reconocemos en ese montaje un nuevo uso del congelado como elemento generador de sentido fílmico con el que se emprende una nueva dialéctica discursiva. Incluso se originan nuevas composiciones y nuevos planos en función del crecimiento dramático del relato.

Los gestos, las miradas al fuera de campo —espacio imaginario/retrato imaginario—, cualquier signo, por trivial que éste sea —el instante singular o «instante cualquiera» apresado por el cinematógrafo (DELEUZE, 1984: 19, 20)— y que percibimos en los rostros humanos, parecen adquirir una insólita transcendencia y elevarse a una privilegiada categoría; el instante se eterniza en *Tren de sombras* para capturar el enlace sentimental entre dos personajes. Las miradas que descubrimos en la imagen detenida desembocan en un fuera de campo inquietante. Miradas que se prolongan hacia el infinito, que interpelan al otro, inducen al espectador a participar del relato, a compartir, a replicar a la imagen con nuestra imaginación. Guerin implora al espectador

que desarrolle un montaje mental que complete el montaje técnico. La mirada que busca al abogado Fleury nos busca a nosotros.

El congelado atrapa la emoción, inmortaliza la impresión del momento, es entonces cuando ese instante determinado crece en significación para sobrepasar el molde fotográfico de una «impresión luminosa» —citamos aquí a Bazin desde el texto de Deleuze (1984: 43)— y así arribar a una imagen fotográfica como molde temporal, impresión de la duración temporal. Todo se interrumpe para mostrar la impresión del momento. El punto emocional. La suspensión del *momentum* cinematográfico se convertirá para Guerin en dispositivo que acaba por accionar un posterior devenir de los acontecimientos. El recuerdo nos ofrece una nueva y subjetiva interpretación de la imagen al mirar/recordar por una segunda vez los hechos del pasado en *Marienbad* —*El año pasado en Marienbad* (L'année dernière à Marienbad, Alan Resnais, 1961)—.

Como punto final precisamos con reiterada fuerza nuestra querencia por la imagen cinematográfica que deviene en fotografía con la truca, recurso gramatical que conlleva diversos procesos mentales implícitos en la acción de recordar. Con la supresión del movimiento y por extensión la detención del tiempo, la idea del retrato fotográfico nos sitúa ante la recuperación de la memoria perdida al recordar lo desaparecido o aquello que fue olvidado; una resurrección activada por el poder evocativo del cine y la fotografía para revivir a los antepasados, rememoración a la que accedemos con la profanación de la imagen original. En estos parámetros escuchamos cómo el eco del *Tren de sombras* clama a una palmaria autoría, voz continuista de las líneas de trabajo trazadas previamente en los valles de *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990), filme en el que también encontramos esas mismas conexiones temporales entre pasado y presente, entre realidad y ficción. ■

Notas

*Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

Bibliografía

- BERGER, John (1977). *Ways of Seeing*. New York: Penguin Books.
- BREA, José Luis (2002). *La era postmedia*. Editado en formato PDF, e-book disponible en <<http://www.laerapostmedia.net/>>. Fecha de consulta: 02/03/2011.
- BURCH, Noël (2008). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- PÉREZ OCHANDO, Luis (2004). Fantasmas de la luz, sombras en el tiempo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 2, 31-37.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.

César Ustarroz (Aldeanueva de Ebro, 1978) es licenciado en Historia por la Universidad de Zaragoza y tiene un Máster en Innovación Cinematográfica y Desarrollo de Proyectos por la Universidad Internacional Valenciana (VIU). Ha realizado estudios de dirección cinematográfica en el Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña (CECC), estudios de Antropología Social y Cultural en la Universidad de Barcelona (UB) y estudios de doctorado en Comunicación Audiovisual y Periodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Colaborador de publicaciones periódicas como *Salonkritik* y *Realtime Magazine*, en 2010 publicó su libro *Teoría del VJing, Realización Audiovisual a Tiempo Real* [Ediciones Libertarias, Madrid].