

Ingmar Bergman, *Persona*, 1966.

LA INTERRUPCIÓN, EL INSTANTE

Si digo al tiempo que pasa: retrásate, instante, eres tan bello,
entonces podrás cargarme de cadenas,
entonces consentiré gustoso perecer.

Goethe, *Fausto* (Fausto a Mefisto)

Hubiera sido tan agradable poseer algunas buenas piezas fotográficas
(tomadas en el mismo momento en que ocurrió el fenómeno)
de Josué deteniendo el sol, por ejemplo.

Villiers de L'Isle-Adam, *La Eva futura* (Edison)

Este texto nació, por un lado, de puntos de encuentro y de confusión. Atraído por el deseo de delimitar en ciertos films un modo de presencia de la imagen que podemos llamar (para decirlo en una palabra) "fotográfica", me vi llevado de manera natural por lo que Barthes había podido decir o hacer sentir al respecto; a riesgo, a veces, de una indecisión que se debe al carácter de límite de lo que él mismo intentaba abordar, entre foto y cine, como entre imagen y lenguaje.

Por otro lado, yo leía y releía entonces a Deleuze, fascinado por el extraordinario poder del desplazamiento con el que él afectaba el pensamiento del cine. Digamos que Deleuze arrancaba de repente el todo del cine, para devolvérselo más entero y más presente, transformado. Tampoco pude dejar de conmoverme ante la manera en que se encontraban excluidos los términos que a mí me parecían propios para traducir mi impresión sobre lo "fotográfico". Hubiera podido detenerme allí. O hacer de ello el objeto de un comentario propio. Pero, por una lógica apenas reprimida, las dos cosas terminaron por confundirse; a tal punto que yo encontraba en esa distancia con las formulaciones de Deleuze una manera de ubicar mejor lo que me preocupaba. De todo esto resultó una fusión un poco extraña, que podría dar la impresión de que yo trato de tomar al revés lo que en realidad me ayudó a avanzar y a comprenderme mejor. De allí estas pocas líneas, para disipar, si no la rareza (hubiera tenido que reescribir demasiado el texto, y casi separarlo de él mismo, lo que me pareció erróneo), al menos lo que sus efectos hubieran tenido de engañoso.

Existe un estado del tiempo que Deleuze no considera en su taxonomía activa de las imágenes: la interrupción de movimiento. Es decir, el instante, a veces único, fugitivo, pero quizá determinante, en que el cine da la ilusión de luchar contra su principio, si se lo define como imagen-movimiento.

Sin embargo, hay que distinguir dos “caras” del movimiento. Primeramente tenemos el movimiento que se produce en la misma imagen, y parece reproducir a cada instante las condiciones de la percepción natural. Eso es lo que Bergson toma en *La evolución creadora* (1907) por un falso movimiento, en el que solo ve una sucesión de cortes inmóviles (los fotogramas) orientados hacia la producción de un tiempo abstracto (el desfile de imágenes).¹ Es que el cine, en sus comienzos, dice Deleuze, todavía no había inventado su propio tiempo, como lo haría poco después gracias al montaje, la cámara móvil y la emancipación de la toma. Bergson no puede, pues, reconocer allí la imagen-movimiento cuyos términos había fijado, sin embargo, diez años antes en *Materia y memoria*: una imagen que excede las ilusiones del espacio divisible y del tiempo abstracto para hacer del verdadero movimiento y, por lo tanto, de cada uno de los instantes indivisibles en él, el corte móvil de un todo eternamente abierto, cambiante, expresión de “la duración misma, en la medida en que no cesa de cambiar”.² Tal es la segunda fase del movimiento, que dota de autenticidad a la primera y permite a Deleuze arrastrar a Bergson en su cometido de caracterización del cine.

Pero ¿qué sucede cuando el instante, ese “corte inmóvil del movimiento”, se especifica por una interrupción de movimiento —tanto del movimiento en la imagen como de la imagen misma (ya que no del mismo desfile de imágenes, puesto que él no se detiene nunca)—? ¿No significaría esto producir una contradicción entre los términos, introducir un defecto en su circularidad? Diremos que tales instantes dependen siempre de una especie de montaje interior; quedan captados en la duración, el todo del film, y siguen siendo sus cortes móviles. Puede ser. Pero ¿cómo eludir su diferencia, proyectarlos hacia aquello de lo que se distinguen tan fuertemente? ¿No podemos, de modo inverso, traer, atraer el film, el cine, hacia el punto que ellos designan? Esto conduce a volver a traer la segunda cara del movimiento a la primera, convertida en movimiento inmóvil; lo que significa modificar el término propio para definir el cine, es decir, pasar del movimiento al tiempo. Es lo que hace Peter Wollen al comentar *La Jetée*, de Chris Marker (donde pre-

¹ Para más detalles, ver Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Minuit, 1983, capítulo I, “Thèses sur le mouvement, premier commentaire de Bergson” (trad. esp. *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984).

² *Ibid.*, p. 21.

cisamente sucede lo inverso, como sabemos: un solo movimiento real —la joven que entreabre los ojos— viene a romper un encadenamiento de fotos). Concluye así que “el movimiento no es una necesidad propia del cine”, que “la impresión de movimiento puede también ser creada por un recorte de imágenes fijas”.³

Pero ¿no es acaso lo que hace el mismo Deleuze, cuando describe admirablemente el pasaje de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, de una imagen indirecta del tiempo expresada a través del movimiento, a esa expresión del tiempo captado en sí mismo y para sí mismo que caracteriza al cine moderno? Creo que hay que responder: sí y no. Sí, porque el estudio de Deleuze capta de ese modo en su punto más candente un deslizamiento global de perspectiva, eso mismo que permite a Peter Wollen redefinir el cine a partir de *La Jetée* (y que permitió a *La Jetée* existir). No, porque no por ello está menos presente la distancia que abren la materia inmóvil y la interrupción de movimiento en esta captación generalizada del tiempo. Para establecer su perspectiva, podemos volver a partir de la noción, conocida pero reactualizada por Deleuze, de la que este se sirve al comenzar su libro para calificar al cine como imagen-movimiento: el instante o el momento cualquiera. “El cine es el sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera* es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de modo de dar la impresión de continuidad”.⁴ Esto no impide al cine, precisa enseguida, nutrirse de instantes privilegiados (como quería Eisenstein, que los designaba con una bella palabra: “patético”). Pero esos instantes privilegiados no son para nada poses o posturas, generales o trascendentes (comparables a las que caracterizaban, por ejemplo, el galope del caballo en las formas antiguas); son, como las instantáneas equidistantes de Marey y de Muybridge, puntos inmanentes al movimiento; pueden solo ser *extraordinarios* o *singulares* (por oposición a *ordinarios* o *regulares*), sin por ello dejar de ser cualquier instante. El congelado de imagen (o el congelado en la imagen), con la ambigüedad particular que le hace interrumpir el movimiento aparente sin por ello romper el movimiento fundado en el desfile automático de las imágenes; el congelado de imagen, ¿no es pues solo un instante privilegiado entre otros, es decir, un instante cualquiera? ¿O podría ser un instante privilegiado que ya no sería totalmente cualquiera?

No creo que exista a esto una respuesta formal. Una evaluación semejante solo puede ser histórica (la historia de la detención de la imagen todavía no

³ “Feu et glace”, *op. cit.*, p. 21.

⁴ Deleuze, *op. cit.*, p. 21.

fue hecha),⁵ o más o menos singular (depende entonces del contexto de una obra o de un film). A lo sumo, podemos esbozar aquí, previamente a las evocaciones que siguen, los lineamientos de una genealogía. En el cine primitivo, que descubre el movimiento de los cuerpos, es evidente que la detención de imagen es difícilmente concebible (habría que precisar su estatuto, si es que existen ejemplos). En cambio, en cuanto el cine se desarrolla, la detención de imagen se convierte en una de sus figuras posibles. Lo vemos en Vertov, tal vez el primero en practicarla a gran escala, en *Chelovek s kino-apparatom* (1929), como también, de manera diferente, en René Clair, en su famoso *Paris qui dort* [París que duerme, 1924].⁶ Esas imágenes nos conmueven hoy de manera específica, porque ya ha pasado medio siglo de cine. Pero parece que el congelado de imagen fue entonces una manera entre otras de tratar libremente un tiempo de cine apasionado por la conquista de sus movimientos. Se lo puede concebir como una forma, extrema por cierto, pero no verdaderamente particularizada, cercana a esos otros efectos especiales o modificaciones de ritmo que son la cámara lenta, la aceleración, las inversiones de movimiento, etc. Al tratar de situar las descomposiciones de *Sauve qui peut (la vie)*, Godard calificó bien esa posibilidad, propia del cine mudo, de variar la velocidad de su movimiento aparente. Impulsado por el deseo “de otras velocidades”, no puede hacer otra cosa que desacelerar el movimiento y fijarlo, allí donde el cine, porque era mudo, y nuevo, le daba la libertad de metamorfosearlo.⁷

En el cine hablado, donde la representación está aparentemente sometida a los efectos homogeneizadores de la palabra y el sonido, el tiempo primeramente se despliega sobre todo como movimiento (más o menos) lineal; la detención de imagen es (virtualmente) extraña al cine “clásico” (aunque cuenta con ella, entre otras maneras de administrar las fascinaciones de lo inmóvil y las inversiones

⁵ Como se acaban de hacer finalmente, en Estados Unidos, la historia del *flashback* (Maureen Turim, *Flashbacks in Film*, Routledge (1989) y la del tren en el cine (Lynne Kirby, *Parallel Tracks, The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, 1997). Philippe Dubois intervino en ese sentido en el coloquio de Chantilly “Cinéma et peinture”, junio de 1986 (“Ralentis et arrêt sur image”), situando la detención de imagen en tres films: *Chelovek s kino-apparatom*; *Les Visiteurs du soir*; *Sauve qui peut (la vie)*.

⁶ Ver Annette Michelson, “De la magie à l'épistémologie”, en *Cinéma, théories, lectures*, *op. cit.*, donde establece la relación entre Vertov y Clair.

⁷ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du cinéma, 1986, pp. 461-465. Tal vez es lo que anuncia proféticamente Vertov en sus *Tri pesni o Lenin* [Tres cantos a Lenin] (1934): la detención de movimiento y el deslizamiento hacia lo inmóvil trabajados en el film no son sólo la figura interior del duelo provocado por la muerte de Lenin (y de la Revolución) sino, ya, la de una primera “muerte” del cine.

del tiempo).⁸ En el otro extremo, hoy en día, en los clips, en la publicidad y en tantos films que los tomaron como modelos, a la hora de la transacción-video y de las imágenes de síntesis, el congelado de imagen se ha vuelto una de las formas de un intercambio entre imágenes tan vago como generalizado (cuya naturaleza no es fácil de precisar). Pero mientras tanto, ese congelado sirvió y sirve aún de soporte a la búsqueda obstinada de otro tiempo, de una fisura en el tiempo en la cual el cine moderno (ese cine del tiempo que nace después de la guerra y de la guerra, a través del neorrealismo y la *Nouvelle Vague*) tal vez se ha precipitado buscando su secreto más íntimo. Serge Daney señalaba así que “Truffaut tiene (y parece ser el primero) una intuición genial al terminar su primer film, *Los cuatrocientos golpes*, con una detención de la imagen de Jean-Pierre Léaud frente al mar. [...] Una manera de hacer volver el film a su esqueleto de imágenes fijas, como un cadáver a las cenizas, lo que en realidad es de todos modos (*ashes to ashes, frames to frames*)”.⁹ Se abre entonces un tiempo que para la teoría del cine será, en un movimiento paralelo, el del análisis de films y el del asunto de los fotogramas (dos maneras de detener el film). Un tiempo que es también de fusión con la fotografía, a la que se pretendió comparar con el cine y, a la vez, diferenciar vigorosamente de él.

⁸ Se me ocurren, a posteriori, cuatro ejemplos, repartidos en dos épocas del cine clásico. En *Liliom* (1934) y *Fury* (1936), de Lang, dos reportajes, proyectados en dos tribunales, uno en el cielo, otro en la tierra, justifican dos congelados de imagen de la misma naturaleza: la detención del movimiento es allí garante de un suplemento de verdad (en cuanto a la inocencia o la culpabilidad del protagonista). Permite en particular comentar la imagen y marcar así una suerte de irrupción del documental en la ficción. En *It's a Wonderful Life* (1946), de Capra, la imagen que se congela sobre James Stewart-George Bailey captado en plano americano, en un gesto cotidiano, posee perfectamente el factor de distancia propio de toda detención (la voz en *off* lo subraya: “Miren bien este rostro”). Pero ese plano es también un referente de ficción: permite acelerar el pasaje entre el niño y el adulto, e introducir un elemento de suspenso, que el retorno al movimiento se apresura a aprovechar. En *All about Eve* (1950), de Mankiewicz, finalmente, dos congelados de imagen, idénticos al principio y al final del film (sólo que el primero se repite dos veces), señalan fuertemente el instante en que Eva recibe el trofeo de la Sarah Siddons Society, que consagra su talento como comedianta. La imagen es ambigua, sobre todo al principio. Alternada con un plano de George Sanders que comenta en *off* el montaje de la historia y la transforma doblemente en *flashback*, la imagen detenida puede de esta forma tener el estatus de imagen mental del narrador interviniente. Tiene también el valor de una foto que hubiera inmortalizado el instante. Pero de todos modos, dicha imagen privilegia el instante que podría conferirle al film su sentido, en la medida en que permite justificar retroactivamente la conducta y el personaje de Eva (por eso es al mismo tiempo repetido y retomado).

⁹ Respuesta a “Questions sur: Photo et Cinéma”, *Photogénies*, *op. cit.*

Es sorprendente que al calificar el movimiento Deleuze use una sola palabra, pero muy clara, para la foto: establece, como una de las condiciones determinantes para el nacimiento del cine, "no solo la foto, sino la foto instantánea (la foto de pose pertenece a la otra línea)". Por otra línea, Deleuze designa las "poses" o las "posturas generales" a partir de las cuales, en la visión antigua y clásica del mundo, se recomponía el movimiento "a partir de elementos formales trascendentes" (y volvemos al ejemplo del galope del caballo...). La foto de pose tendría, pues, históricamente, pero también formalmente, una naturaleza opuesta a la de la instantánea, que el cine convierte en su materia. Eso es lo que pensaba Barthes, pero en la medida en que toda foto resulta finalmente, según él, una forma de pose.¹⁰

El contraste entre su visión y la teorización de Deleuze justifica que nos detengamos unos instantes. En el capítulo de *La imagen-tiempo*, que retoma y amplía la presentación de las tesis inaugurales de *La imagen-movimiento*, vemos a Deleuze dejar de lado todo aquello que tiende a inmovilizar el film. Enfoca en particular la mirada semiológica que, al asimilar la imagen cinematográfica a un enunciado, opera como una suspensión de movimiento.¹¹ Más fundamentalmente, precisa que "una presentación directa del tiempo no implica la detención de movimiento, sino más bien la promoción del movimiento aberrante". Entiende con esto un movimiento muy autónomo, que nada debe a la lengua ni al discurso, y que da prueba directamente de un tiempo anterior "a todo movimiento normal definido por la motricidad". Agrega que la imagen-movimiento ya contiene en sí misma ese movimiento aberrante que el cine moderno trabaja y pone de relieve.¹² En definitiva, Deleuze desarrolla la idea de una imbricación sin fallas del movimiento y del tiempo, donde las discontinuidades, las rupturas son integradas en una expansión continua. Dice: una modulación, y hasta una operación de lo Real, que excluye toda interrupción, todo instante abusivamente privilegiado, toda instancia que correría el riesgo de fijarse en elementos trascendentes.

En el caso de Barthes, sabemos que él ha tratado de fijar en el film un movimiento aberrante de otro orden: "el tercer sentido" (lo compara a "la aberración" que obligaba a Saussure a escuchar la voz enigmática del anagrama en el verso latino).¹³ Opuesto al "sentido obvio" (de donde viene la significación), fragmentario, puntual, imprevisible, deliberadamente subjetivo, el "sentido obtuso"

¹⁰ Peter Wollen insistió en ello, justamente, *op. cit.*

¹¹ Deleuze, *op. cit.*, pp. 40-41.

¹² *Ibid.*, p. 53.

¹³ Roland Barthes, "Le troisième sens", *Cahiers du cinéma*, n° 222, julio de 1970 (trad. esp. "El tercer sentido", en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986).

(que nace aquí de una confrontación con los fotogramas) pretende primero ser indiferente y hasta contrario al movimiento del film, tanto a su desarrollo como a su desfile. Parece que solo se puede acceder a él mediante la imagen detenida, y hasta dispersa (como se mezclan al azar las cartas en un juego). Sin embargo, el tercer sentido constituiría también lo que Barthes llama lo "filmico": una suerte de virtualidad utópica captada en el movimiento mismo del film, al revés y a destiempo. En esto, ni la fotografía ni la pintura pueden hacerlo surgir, porque les falta el horizonte diegético. Es mostrar hasta qué punto Barthes apunta aquí a un objetivo paradójico: un sentido anterior a toda significación, irreductible al lenguaje articulado, pero sin embargo, contenido en él. De este modo, deja abierta la contradicción que le hace encontrar primero el tercer sentido fuera del film para luego exhumarlo de su interior.

Sabemos también que Barthes reformuló en *La cámara lúcida* una oposición muy similar, esta vez a propósito de la fotografía. De la misma manera, el *studium* va hacia el sentido de la foto, su tema, su significado visible; mientras que el *punctum* designa el fragmento irracional, innombrable, en la foto, el "punto". Este afecto, por naturaleza disperso, se une sin embargo y termina por conservar su fuerza, si se puede decir, debido a la presencia-ausencia de una sola imagen: la figura de su madre muerta. En este punto, último, Barthes encuentra en su propia experiencia lo que en otro tiempo él mismo había reconocido como la fractura producida por la fotografía en las artes de la representación: una inversión del tiempo que se transforma en el instrumento del "esto ha sido"; con ello, coloca en la intimidad de la muerte el afecto muy libre y muy fuerte que se atribuye a la fotografía. Lo instantáneo se convierte en pose, se vuelve la pausa del tiempo. El instante captado, cualquiera sea, resulta así afectado de una extrema singularidad —tal vez habría que decir una trascendencia— debida a la detención del movimiento, la interrupción del tiempo. Barthes vuelve también, en ese mismo raudal de impresiones, a la oposición que él siempre ha hecho, mucho antes de su concepción del tercer sentido, entre el cine y la foto: el uno, simple proveedor de ilusiones; la otra, que abre una búsqueda de alucinación. Vemos hasta qué punto esta marcada oposición vuelve equívoca la relación (formulada anteriormente) entre la detención del film, productor del tercer sentido, y la detención más fundamental que la foto produce en ella misma con relación al film.

Podemos sentirnos tentados, a través de estas formulaciones, a exponer más directamente la idea del film como fotografía. Es decir, captado a través del espectro de la fotografía. La cuestión puede entonces reformularse de la manera siguiente: ¿qué le sucede al film cuando lo instantáneo se convierte a la vez en la pose y la pausa del film? El singular privilegio de la detención de imagen, ¿no es el de hacer resurgir, en el movimiento del film (de ciertos films) lo fotográfico, lo fotogramático? O, más precisamente: lo fotogramático como fotográfico. Es decir, no el fotograma arrancado al film, o que dobla utópicamente lo que el film

cuenta, como lo proyectaba Barthes; sino el fotograma que surge a través de la fotografía, la evidencia fehaciente de lo fotográfico sumergido en el film, que se impone en el sentido y el hilo de su historia. Esto implica además preguntarse: ¿qué instantes supone la interrupción del movimiento, a qué tipo de instantes se refiere?

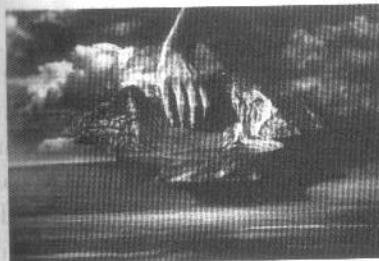
I.

Partamos de un film poco conocido de Rossellini, *La macchina ammazzacattivi* (1948). Mucho menos angustioso, pero en un sentido más sorprendente que *Roma, città aperta* [Roma, ciudad abierta] (1944) o *Viaggio in Italia* [Viaje a Italia] (1953), dicho film invita sobre todo a volver a verlos, en la medida en la que esboza allí una especie de contraprueba. En efecto, lo que hace es abrir al cine la perspectiva de un tiempo dividido, fracturado, más que asegurar la imagen de una marca global de la creación, cuya visión Bazin contribuyó a fijar. Aun cuando *La macchina...* fue aparentemente para Rossellini un film menor (no fue él quien terminó su rodaje), no por eso tiene menos repercusión con respecto a todo lo que pudo pensar, desde entonces, sobre el cine.¹⁴ Se puede ver un signo de ello en la manera en que el decorado es literalmente montado (en los primeros planos) por una mano artificial, con una insistencia teatral, teórico-lúdica, para que uno sepa a qué atenerse; como para desbaratar por anticipado el crédito acordado a esa creencia exagerada en la realidad, a eso que haría tomar al cine como la vida misma.

La acción se sitúa en un pueblito de pescadores, al sur de Italia, donde los americanos desembarcaron durante la guerra. Junto a un ítalo-americano que vuelve allí unos años después, el alcalde tiene proyectos inmobiliarios: quisiera utilizar una eventual dotación ministerial para comprar el "castillo", una gran casa suspendida sobre el mar, y construir allí un complejo turístico. La gente del pueblo no aprueba el proyecto: cada uno tiene su propia opinión en cuanto a la utilización de esos fondos. Doña María, propietaria del castillo, desea dar su dinero a los pobres. El castillo sirve también como lugar de culto: se depositan allí las cenizas de los muertos después de un breve paso por el cementerio, demasiado pequeño para albergarlos a todos.

En este contexto, un extraño anciano viene una noche a pedirle hospitalidad a Celestino, el fotógrafo. Celestino es la memoria del pueblo; relacionado con Doña María, es conservador, piadoso y hasta supersticioso. Le muestra al anciano "las fotos de dos generaciones" que cubren las paredes

¹⁴ Don Ranvaud (ed.), *Roberto Rossellini*, BFI - Dossier n° 8, London, 1981, p. 12.



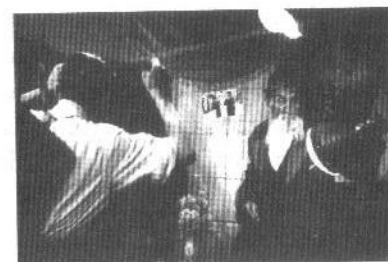
1



2



3



4



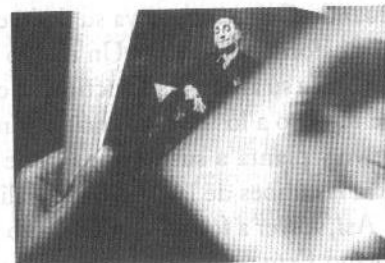
5



6



7



8



9



10

de su estudio, y vituperera a Agostino, el policía, que quiso impedirle, esa misma tarde, fotografiar la procesión en honor de San Andrés, el santo patrono del pueblo. El anciano le pregunta: "¿Tienes una foto de él? Vamos a hacer que se tranquilice". Celestino toma una chinche y clava la foto en la pared; el anciano le dice: "Debes fotografiar esta fotografía". Celestino accede al pedido, y el anciano concluye: "Mi meta es destruir a los malvados". Entonces se escuchan ruidos, un rumor. Celestino se precipita fuera del estudio: en la terraza de un café, ve a Agostino con el brazo tendido a modo del saludo fascista, exactamente en la misma actitud que tenía en la foto. Cuando lo tocan, cae muerto. Celestino vuelve al estudio; el anciano ha desaparecido. Descuelga la foto de Agostino y la esconde; luego, al encontrar en el suelo un cliché de la estatua de San Andrés que había fotografiado el día anterior durante la procesión, reconoce al anciano y exclama: "¡Jesús! ¡Era él! ¡He visto a San Andrés!".

A partir de allí, este extraño principio de la foto vuelta a fotografiar se difunde en el film. Celestino hace primero una prueba con un asno vivo, que está parado frente a su puerta: lo fotografía subrepticamente y de inmediato vuelve a fotografiar la foto: la súbita inmovilidad del animal le confirma su nuevo poder. Celestino "matará" así sucesivamente a cuatro personas, elegidas según los conflictos que agitan a la comunidad. Finalmente, alcanzado por la locura que se va apoderando del pueblo, se apresta a fotografiar a cualquiera al azar de sus archivos, incluido él mismo, preparándose así a una forma inédita de suicidio. Sin embargo, antes quiere destruir a aquel que le confirió ese poder mortal. Pero cuando clava la foto del anciano en la pared, este aparece; y cuando Celestino apoya su dedo en el disparador de la cámara, San Andrés se transforma en diablo. Un diablo moderno, desarmado y lúdico, que puede resucitar a su antojo a sus víctimas y convertirse nuevamente en el santo que era. Ese retorno a lo "real" anuncia el final del film: la mano gigante del principio vuelve y planta a sus personajes de cartón en una maqueta antes de alejarse hacia las nubes de las que había salido para contar esta historia.

Así, volver a fotografiar una foto produce una detención de movimiento en el plano. Esto reproduce el efecto de un congelado de imagen, pero concentrado en un motivo extraído del plano (durante el entierro de una de las víctimas, un hombre, paralizado por el efecto, se inmoviliza, con las manos en los bolsillos de su chaleco, mientras detrás de él el cortejo desfila y desaparece). Encontramos también en el congelado de imagen la posición exacta de los cuerpos en la foto (esto se acentúa hasta el absurdo cuando el alcalde es tomado en la actitud que lo muestra, de niño, desnudo sobre unas pieles). La paradoja es que este efecto "detiene" el film, y hasta hace pensar en el gesto material de la detención en una mesa de montaje. Pero no se lo puede captar deteniendo el

film, pues se desvanece. De este modo uno tiene la impresión de que se busca aquí figurar algo imposible. Nada menos que una foto que aparecería como instante o momento del plano, o como fotograma, uno de los fotogramas que lo constituyen. Este fotograma es evidentemente virtual, pero su efecto no es por ello menos real: inscribe en la profundidad y en la duración del plano un equivalente de lo que sería su valor casi nulo de imagen inmóvil imposible de captar en el desfile. Estas fotos transformadas en fragmentos de imágenes-films producen así un efecto de ida y vuelta entre la pose y la instantánea. En sí mismas, imágenes en la imagen sobre las que la cámara se detiene más o menos, oscilan ya de la una a la otra: en general el sujeto es tratado en pose (Agostino haciendo el saludo fascista, Doña María pavoneándose vestida de novia burguesa) más que captado en el pasaje del instante cualquiera al instante decisivo. Incorporadas a la imagen como motivo aberrante (a pesar de la fábula que las justifica), estas fotos atacan así mucho mejor la unicidad del movimiento filmico basado en el encadenamiento y la equidistancia de las instantáneas. El entierro de Agostino propaga este efecto de un modo irónico: en uno de sus lados, el féretro tiene una protuberancia que figura el brazo irreductiblemente extendido del muerto. De esta manera el cuerpo fotográfico se desplaza en el cuerpo del film y lo hace vacilar.

Podríamos decir que esos momentos en que el film es penetrado de ese modo por la fotografía resultan los instantes más pregnantes. En pintura, el instante pregnante ha sido para Lessing el instante significativo, ese que se supone representa a la vez el término medio y el apogeo de una acción dramática, y la expresa totalmente. En el cuadro, el instante pregnante no se refiere a algo verdaderamente real, es una ficción, una suerte de imagen de síntesis.¹⁵ Opuestamente, el instante de la fotografía, por desgarrador que sea, y cercano a la pose, como lo sentía Barthes, es siempre, por la fuerza de las cosas, "un instante decisivo" arrancado a la realidad. Solo se lo puede llamar pregnante en relación con la inversión del tiempo y la inscripción de la muerte, en cuyo índice se transforma, y que es el trauma, el sujeto secreto que dobla a su sujeto aparente. Si no, es, en el mejor de los casos, la forma sublimada pero inmanente de un instante cualquiera.

No existiría entonces en el cine un instante pregnante en sentido propio, ya que el instante privilegiado, como hemos visto, solo nace del instante cualquiera, de la foto reducida, en vistas al movimiento, a su más pura calidad de instantánea. ¿De dónde me viene, sin embargo, el deseo de llamar pregnantes

¹⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön*, Hermann, 1964, pp. 109-111 (trad. esp. *Laocoonte*, Iberia, Barcelona, 1957). Jacques Aumont comentó esta noción en *L'Œil interminable*, Librairie Segquier, 1989 (trad. esp. *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1992).

a esos instantes que suspenden el tiempo del movimiento, abriendo, en el interior del tiempo, otro tiempo? Es primeramente porque hacen bascular el film hacia el lado de la fotografía y de su fuerza para inscribir la muerte. Lo hacen tanto más cuanto que están directamente orientados, como en el film de Rossellini, por una refiguración de la fotografía, y que el efecto significativo de la detención es prescripto por el guión y su tema. Pero, sobre todo, esos instantes poseen una cualidad de abstracción y de irrealidad que me parece que introduce en el film un sobrecogimiento comparable al que estremece de entrada (en) la pintura. Son, por cierto, esencialmente fugitivos, mientras que el instante pregnante del cuadro ocupa todo su tiempo. Pero de otra manera, el instante que detiene el film se refiere también al todo del film. Se propaga más allá de su pura inscripción material, haciendo volver el film sobre sí mismo, captando su drama singular, subrayando su irreductibilidad al tiempo demasiado natural de la ilusión, induciendo un espacio-tiempo en la frontera de lo visible y de lo invisible. La caracterización del instante pregnante de cine, ligada a las condiciones globales de cada film particular, resulta ser a la vez amplia y restringida, difusa y puntual. Pero hace siempre eco, en un tiempo por naturaleza desplegado, en el desprendimiento perceptivo, en la vibración de irreal que se produce para el ojo ante los movimientos ficticios de los cuerpos en la pintura.

Podemos tomar como ejemplo (amplificador) *Los embajadores*, de Holbein. La calavera afectada por una anamorfosis con la que se completa el sentido del cuadro, que confiere su razón de ser a la pose de dos hombres, y que constituye así su pregnancia, esa calavera no es realmente visible sino a través de un recorrido: supone primeramente al espectador colocado oblicuamente con respecto a la tela, identificando el cráneo, entreviendo ya los cuerpos y los objetos que verá plenamente cuando, de frente a la tela, el objeto que flota en la parte baja de la imagen, desfigurado, se le vuelva reconocible por el recuerdo que acaba de formarse. Este dispositivo ayudó a Pascal Bonitzer a mostrar que si la pintura se mueve más de lo que pensamos, el cine podría moverse menos de lo que creemos, y que habría así entre ellos una relación más estrecha de lo que parece.¹⁶ Pero el ejemplo de Holbein tiene sobre todo la ventaja de mostrar, por exceso, lo que sucede en realidad ante todos los cuadros: un despegue de la percepción con relación a ella misma, que es una superposición de imágenes, y se debe a la distancia entre la pregnancia del instante buscado y lo verosímil de lo que se quiso representar. Tal es el proceso visual (mental) que el film desplaza, fractura, modifica, pero acompañando su disposición fundamental: la proyección de una

¹⁶ Pascal Bonitzer, *Décadrages - Peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma, 1985 (trad. esp. *Desencuadros. Pintura y cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007).

imagen sobre otra, de un estado de la imagen sobre el otro. Y, por ende, de un movimiento (de emoción y de intelección) producido en lo inmóvil. Es la razón por la cual no solamente la detención de imagen tiende siempre más o menos hacia un efecto próximo a la pintura, sino, además, por la que tantos cuadros nos parecen, hoy en día, similares a la detención de imagen.

Esta oscilación entre fijeza y movimiento que se encuentra en el corazón de *La macchina ammazzacattivi* se inscribe en el relato de tal manera que hace circular todas las dualidades de las que se nutre el film: la tradición y el modernismo, América e Italia, los buenos y los malos, el bien y el mal, el cielo y el infierno, Dios y el diablo, la luz que crea y la que destruye, la vida y la muerte (Celestino, protagonista de esa confusión, de esos pasajes, dice bien: "Ya no sé si estoy vivo o muerto"). Sin que uno llegue alguna vez a reducir el cine o la foto a una correspondencia estricta con uno u otro de los términos opuestos (ni a organizar todos esos términos en un credo sin fallas), queda claro que es la fotografía la que lleva a través del film el poder de muerte. Celestino fotografía, luego vuelve a fotografiar, matando animales, hombres y mujeres, y atenta así contra el movimiento del film. Puede hacerlo porque San Andrés, protector del pueblo, representante de Dios, es también el diablo. Así el cine sólo puede ser una gracia y descender del cielo, como lo hace en el prólogo mediante esa mano que penetra las nubes, a condición de reconocer en él esa intimidad de la muerte que amenaza su movimiento (lo que se creyó era la plenitud de su movimiento). La muerte como figura a la vez de realidad y de estilo: es decir, jugando tanto con la idea de la verdadera muerte como con la de una muerte del arte (o de una de las dimensiones del arte) que la convierte en su motivo.

Recordamos que en *Viaggio in Italia* una pareja desamparada llega a Pompeya y está ante unas excavaciones de donde emerge (gracias a una inyección de yeso, y tal como uno ve surgir la imagen en el revelador) la forma de una pareja enlazada. Así se forma, en lo real, una fotografía. Este abrazo detenido en la muerte se convierte en el pasaje obligado hacia el beso, hasta allí imposible, que el marido y la mujer se darán al fin, en medio de la procesión donde parecen, en un movimiento loco y repentino, inmovilizarse en la imagen. Ese momento privilegiado, patético, ha sido posible porque antes y como desde siempre una imagen se detuvo para ellos. Una imagen que se vuelve para el film un instante pregnante, porque ella lo contiene en sí misma, y por la conexión y la circulación que establece entre algunos de sus momentos.

Esta imagen de abrazo inmóvil es tan fuerte, además, porque reúne las dos grandes series de imágenes que hasta allí han conmovido a la protagonista: por un lado, los instantes pregnantes del arte y del culto de los muertos (esculturas

del museo de arte antiguo, pared de osamentas y de cráneos en la iglesia); por el otro, las mujeres encintas que atraen su mirada en las calles. Tres términos y tres tiempos se entrelazan así como en un solo instante: el goce, el nacimiento y la muerte.

II.

Existe en *Persona* (Bergman, 1966) una imagen famosa: el niño, el adolescente, con el torso desnudo, estira, como en vano, su mano para tocar un rostro de mujer. La singularidad de ese rostro en un gran primer plano, cuyos rasgos apenas se destacan sobre un fondo blanco lechoso, reside en que parece estar a la vez muy cerca y muy lejos, estar fijo y sin embargo animado por una suerte de movimiento difícil de localizar, y finalmente parece cambiar como si no fuera realmente la misma mujer que el niño intentaba alcanzar al principio y al final del plano. Una mirada atenta, y advertida por la continuación del film, comprende que allí están, sucesivamente, las dos protagonistas de esta historia, elegidas en función de una similitud latente de sus rasgos: se trata probablemente de dos fotos (o de dos fotogramas) colocadas bajo un vidrio (lo que explicaría el efecto de fijeza). Pero un muy lento fundido encadenado asegura el pasaje de una imagen a la otra, induciendo un casi movimiento, acentuado por variaciones de lo borroso a lo nítido. Todo esto relaciona esa extraña impresión de movimiento fijado con el único sujeto que se mueve verdaderamente en la imagen, y por ende con el espectador.

Es fácil ver en esta imagen una ilustración (pero es evidentemente la teoría la que ilustra el film) de la interpretación que propone Jean-Louis Baudry sobre el último recurso del dispositivo-cine. Su efecto se debe al hecho de que produce una representación que oscila entre alucinación y percepción; y como en el sueño cuyo deseo es acompañado por el cine, la representación reproduce para el niño el goce de la satisfacción (pero también el drama de su pérdida) vivida en la relación con el cuerpo materno (en particular en la lactancia, cuya imagen sería reproducida por "la pantalla del sueño" convertida en pantalla del film).¹⁷

¹⁷ Jean-Louis Baudry, "Le dispositif", en *Psychanalyse et cinéma*, op. cit.



1



2



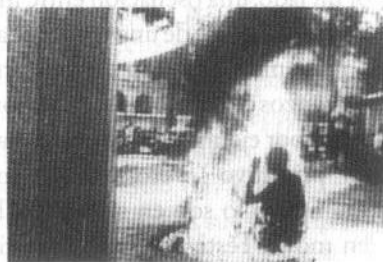
3

Esto no sería nada (o muy poco) si este plano no viniera al final de un pregenérico particularmente sobrecogedor, sin vinculación aparente con el film, compuesto de una serie extremadamente rápida de representaciones obsesivas, centradas a su vez en lo esencial, en una descomposición (física e histórica) de las fases del dispositivo-cine. Se trata al mismo tiempo de los mecanismos de una (o de varias) proyección(es), y de las imágenes que la(s) componen. Dos grandes rasgos las caracterizan.

Por un lado, una oscilación entre imagen móvil e imagen detenida: ya sea que se trate simplemente de una representación petrificada, o verdaderamente de una imagen detenida, como en el plano, invertido en acetato, de un dibujo animado (los comienzos del cine). Asistimos, por otra parte, a una tematización muy viva de la muerte (por ejemplo, en el caso de las imágenes de persecución de un *sketch* de un film "primitivo"). Pero, de todos modos, ni la muerte ni la vida son seguras, como tampoco lo son en sí mismas la imagen inmóvil (o inmovilizada) ni la imagen móvil. Testigo de ello, ese primer plano de cabeza de mujer invertida, que podríamos creer muerta, y cuyos ojos cerrados se abren, por un fragmento de segundo, inmovilizando al espectador, haciendo convertir con mayor razón la percepción en alucinación. De todo esto surge claramente que el plano del niño de las mujeres (como decimos *La Virgen de las rocas*) es ciertamente la síntesis viviente de un dispositivo-cine obsesionado con la muerte y su propia muerte.

Sería aún demasiado poco si ese niño-fantasma no fuera proyectado a través del relato (del que está físicamente ausente) bajo la forma más apropiada para

responder a su aparición: una fotografía que su madre rompe por la mitad, mostrando así el fantasma de entradas múltiples del que el film es portador. Se aclara al final, cuando las dos mujeres, frente a frente, repitiendo dos veces la misma escena, encuentran nuevamente sus dos rostros fusionados, y las dos partes de la foto rota vuelven a unirse. Ese fantasma supone un deseo trabado de la madre hacia su hijo, que ella no acepta, ni durante el embarazo ni en el momento del parto. Ese deseo trabado viene así a funcionar como eco del deseo imposible del niño hacia la madre y la mujer, representado al principio. Ese ida y vuelta que implica a dos mujeres afecta igualmente a la segunda protagonista: el extenso relato (sin ninguna imagen visible) que Bibi Anderson hace a Liv Ullmann se concentra alrededor de dos imágenes-instantes desplegadas y eludidas al mismo tiempo: su goce sexual (en una miniescena de orgía sexual en la playa, seguida de un coito con su novio) y su aborto. Entre esos dos deseos que se cruzan a pantallazos de imágenes improbables, se forma el deseo del sujeto (director y espectador) por la obra: el film dividido, fracturado, escindido, atormentado en su naturaleza, su historia y su prehistoria.



Porque existe una segunda foto en el film: la imagen (muy conocida, que se volvió emblemática) de un niño judío de mirada acorralada, con las manos levantadas, solo en la muchedumbre, en un andén de estación. La foto es mostrada en detalle, fragmentada, trabajada como al infinito por la cámara (y la mirada de Liv Ullmann), que busca un secreto imposible de captar: un horror comparable al del bonzo que se inmola con el fuego, en una imagen de

televisión, retransmitida en directo, que conmueve a la protagonista, muda en su cama de hospital. Entre esas dos imágenes el cine arde y renace (al principio del pregenérico, un arco voltaico hace surgir su luz entre dos carbones); se transforma en el cine de posguerra, en el cual el movimiento no está más garantizado que la palabra, víctima de un estremecimiento que siempre puede condenarlos a detenerse.

III.

Curiosamente, es a propósito de *Numéro deux*, donde no hay casi ninguna imagen fija, como Serge Daney ha circunscrito el punto de fuga de la “pedagogía godardiana”. “Esta tiene como horizonte, como límite, el enigma de los enigmas, la esfinge de la foto fija: lo que desafía la inteligencia, que no la agota nunca, lo que retiene la mirada y el sentido, lo que fija la pulsión escópica: la retención en acción”.¹⁸

De *Les Carabiniers* a *Photo et Cie* (el décimo episodio de *Six fois deux - Sur et sous la communication*), pasando por *Ici et ailleurs* y *Comment ça va*, Godard ha elaborado un estado literal y vertiginoso de los estados de la foto en el mundo contemporáneo. Y por lo tanto también en el estado del cine. Pero es en *Sauve qui peut (la vie)* y *Je vous salue Marie* donde las cuestiones abiertas por Rossellini y Bergman resurgen directamente (y, principalmente, en cuanto al guión), como interrupción de movimiento y búsqueda del instante.

Las descomposiciones en cascada de *Sauve qui peut...* (al igual que anteriormente las de *France Tour Détour Deux Enfants*) son otras tantas detenciones de imagen que no se detienen verdaderamente, ya que recomponen un movimiento. Se trata de un movimiento distinto, y de otra velocidad, que atenta contra el desfile de imágenes sin poder sustraerse a él más de lo que lo hace la detención de imagen. El cine sigue siendo, pues, en este aspecto, a primera vista, como dice Deleuze, “el sistema que reproduce el movimiento *en función del movimiento cualquiera*”; pero ya no es “en función de instantes equidistantes elegidos de manera de poder dar la impresión de continuidad”. Los momentos del plano sometidos al efecto de descomposición son seleccionados, por el contrario, de manera de lograr producir una impresión de discontinuidad, o una continuidad de otra naturaleza; se transforman, según términos de Deleuze, tanto en cortes móviles como en cortes inmóviles del movimiento (pero que, como tales, siguen siendo visibles). ¿Podemos entonces decir realmente

¹⁸ Serge Daney, “Lc thérrosisé (pédagogie godardienne)”, *Cahiers du cinéma*, n° 262-263, enero de 1976 (trad. esp. *El cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004).

que son concebidos en función del momento cualquiera? Y, en caso contrario, ¿cuál sería el instante no cualquiera, el equivalente moderno de la pose o de la postura trascendente, en función del cual esos momentos del plano serían tomados como instantes sobreprivilegiados?

Podemos dar una primera respuesta, y decir, como Daney: la foto. No ya la foto en su facticidad, su materialidad, su unicidad, sino la foto como límite absoluto, cuerpo interior del film que ella constituye y reconstituye, por diferencia, virtualmente. Así se perfila nuevamente la foto como imposible fotograma, de manera diferente que en el apólogo de Rossellini. Esos tiempos de detención (que dan sin embargo la impresión de estar soldados entre ellos) designan un punto de fuga: este nace de la divisibilidad propia del espacio, en cuanto uno atenta contra la continuidad y contra la ilusión de su movimiento "natural". Esta divisibilidad va incluso más allá del fotograma, en un sentido, ya que supone un espacio *entre* los fotogramas, aunque sea en el fotograma donde ella encuentra su límite material, si se sale del film y del tiempo de proyección. Cuando uno se limita a ello, es una suerte de fotograma mental, virtual, lo que se ve entonces proyectado, una imagen de imagen dejada al cuidado del espectador, aunque programada por el film a cada momento.

Pero eso no basta. Uno no puede limitarse a la forma abstracta de esos momentos, hay que pensar también lo que ellos designan. Paradójicamente, su fuerza se debe a que son tomados de lo neutro, de la confusión de lo cotidiano de la vida y del tiempo, a que son verdaderamente momentos cualesquiera. Y, sin embargo, designan al mismo tiempo un espacio imposible de aislar: el instante de contacto entre los cuerpos, entre los sexos, en el amor (y la violencia que es su opuesto). Tanto en las escenas entre Paul y Denise (el abrazo frente al edificio de la televisión; el cuerpo a cuerpo durante el desayuno) como a través de esa pareja anónima que se roza sin poder besarse realmente (breve escena encartada, en la calle, durante la escena entre Isabelle y el señor Personne). O también en la escena final, donde Paul se cruza con su ex mujer y su hija, en el instante de su muerte hipotética, suspendida, desprovista de realidad por la detención, precisamente, la detención que no se detiene, índice de un film que no se detendría jamás, porque rompió el pacto que unía su movimiento al espectador. Recordamos también que un beso virtual, proyectado, descrito pero nunca dado (entre Isabelle y el P.D.G.-director), sirve como acto-instante asintótico a la gran escena porno donde Godard delimita con un trazo cruel el destino del dispositivo-cine. Le es entonces inútil recurrir a la descomposición de la imagen porque la hace actuar, como tal, en la continuidad de la representación, herida en sí misma por la imposibilidad de los cuerpos de reunirse. Así, los instantes "neutros" de descomposición son trasladados, aunque más no sea por el trabajo de la mirada que ellos suponen, a los instantes privilegiados en los que esa descomposición se convierte en tema

alrededor de ciertos gestos y de ciertos momentos. Del mismo modo en que una mirada dispersa se vuelve a centrar en aquello que la captura. Todo se cristaliza entonces alrededor de dos instantes que se vuelven irrepresentables a partir del momento en que el cine ya no puede evitar abordarlos como tales, en su puro valor de interrupción: el instante del goce (cuya imagen ha sido siempre el beso del cine) y el de la muerte.

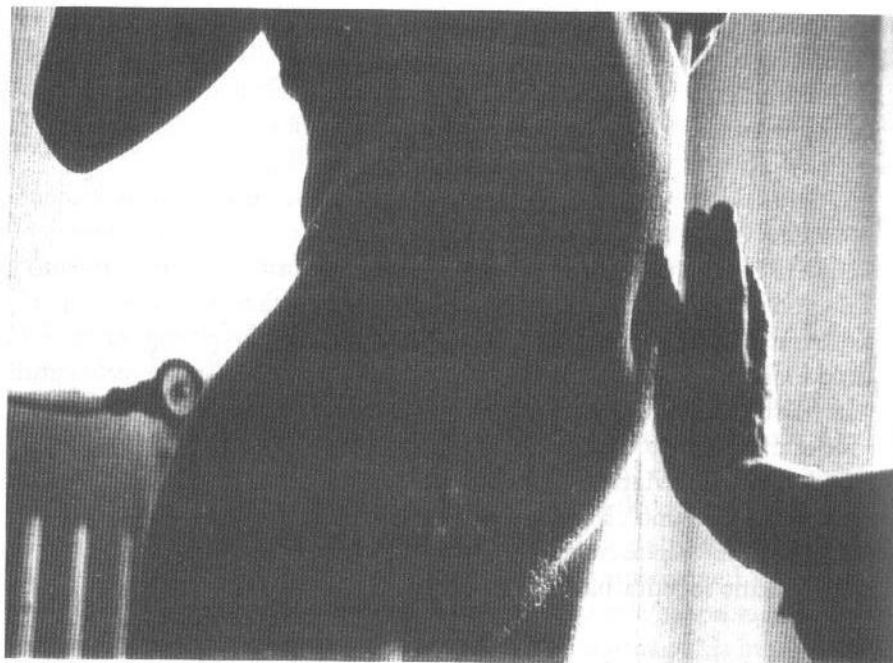
Estos serían los instantes (pregnantes) a los que *Sauve qui peut (la vie)* se refiere. No son verdaderamente delimitables, sino por defecto; no por ello dejan de ser proyectados y re proyectados muchas veces, ni incansablemente virtualizados. Por eso *Passion* toma el relevo: implicando esta vez directamente a la pintura, dedicándose a la tarea paradójica de representar, como cuadros vivientes, planos de cine, robando así a la gran pintura verdaderos instantes pregnantes, mostrando que esta manera de reconducirlos es una preocupación (nueva) del cine.

Los volvemos a encontrar en *Je vous salue Marie*, en su más pura vocación de instantes presentes-ausentes, informando el recorrido del film, modelando el trayecto mental del espectador. Se trata, esta vez, de la relación entre dos instantes. Por un lado está el instante que tuvo lugar, pero fuera de campo y fuera del film, inmaterial, trascendente si lo hay, el instante de un goce eludido (es por milagro que Marie, la única y la llena de gracia, ha sido fecundada por Dios). Por el otro, está el instante que no puede tener lugar, en el que José tocaría a María, en el que ese acercamiento sería válido a los ojos de Dios: el *leitmotiv* recorre el film ("quiero besarte", "déjame tocarte", etc.).

La famosa secuencia en que José intenta tocar a María sucede así directamente a las escenas de abrazo y de lucha de *Sauve qui peut (la vie)*.¹⁹ Godard no tiene ninguna necesidad de recurrir esta vez a la descomposición del movimiento y del tiempo para delimitar una imagen imposible de alcanzar, porque la operación se trasladó al contenido del plano y a los gestos de los protagonistas. Del mismo modo que tampoco tiene ya necesidad de la pintura, ni de reconstituir en un (falso) cuadro ese instante pregnante ejemplar que es la Anunciación, ya que está incorporado en la historia de su nuevo relato. José tiende su mano hacia el vientre de María y pronuncia al mismo tiempo las palabras que ese gesto supone: "Te amo". María grita: "No" cuando la mano la toca por primera y única vez; "No", repite cuando la mano se aproxima nuevamente; dice "Sí" en cuanto la mano se retira, hasta el momento en que José puede casi tocar, y todo

¹⁹ Ha sido muy bien analizada por Alain Bergala, "Si près du secret", *Cahiers du cinéma*, n° 367, enero de 1985, "La passion du plan selon Godard"; y Philippe Dubois, "Passage : le ventre et l'écran, ou le désir d'origine et le chemin vers la grâce dans le cinéma de Godard" (en *Jean-Luc Godard le cinéma, Revue belge du cinéma*, n° 22-23, 2ª edición, 1989).

está en el casi, el vientre de María, a partir del retiro que ella le impuso, al ritmo de ese *fort-und-da* de un género nuevo. Esa repetición del retiro de la mano, que simboliza la prohibición (del incesto, como insiste Alain Bergala), mima una descomposición del tiempo determinada por la imagen imposible de la concepción de Cristo; ella designa (Philippe Dubois lo ha visto claramente) la utopía de una imagen virgen, una imagen para impresionar, que permitiría a la mirada tocar con total inocencia un cuerpo de mujer. Solo una imagen, dice Godard, que sería finalmente una imagen justa. Pero ¿qué quiere decir, realmente, “solo una imagen”? ¿No sería también un fotograma, una foto, un fragmento destacable, único, ideal, que designa un instante ya pasado, pero siempre virtual, y que toma de allí lo que puede revelar? Como, por ejemplo, la imagen que se convirtió en el afiche del film, en la que no se sabe bien si la mano de José está por tocar el vientre de María, o si ya lo tocó, o no lo tocará nunca. Quizá nunca fueron tan confusos el instante cualquiera, el instante privilegiado, o decisivo, y el instante pregnante —que nunca ha merecido mejor ese nombre (en el sentido inglés de la palabra)—.²⁰ Su confusión, en un punto a la vez determinado y diseminado, es el tema, o más bien el motivo del film.



²⁰ “Encinta”. Jacques Aumont lo destacó en su libro, *op. cit.*, p. 76.

Era ya el motivo trazado hace algunos años en *La Marquise d'O...* [La marquesa de O, 1976]. Siguiendo a Kleist al pie de la letra, Rohmer se confrontaba allí a un instante-elipse que sirve de secreto al relato: la violación de la marquesa por el oficial ruso, su salvador. El gesto eludido se realiza (en el film) entre dos planos. El primero sigue el punto de vista de la marquesa amenazada por los soldados que la maltratan; ella ve al conde, todo vestido de blanco, aureolado de una especie de claridad sobrehumana, como si cayera del cielo y precipitándose hacia ella (es ese plano el que designa la frase final: “¡No me hubieras parecido un diablo si, en tu primera aparición, no te hubiera tomado por un ángel!”). El segundo plano muestra a la marquesa dormida, atacada por ese “diablo” que evidentemente nosotros no vemos. Al introducir una imagen que no está en la novela, imitando un cuadro famoso de Füssli, Rohmer ha puesto especial cuidado en suprimir el (los) demonio(s) que sugiere(n) la pregnancia (difícil de delimitar) de la pesadilla, oscilando entre el deseo de amor y el miedo a la muerte. Esto lo hace porque el punto culminante de ese film obsesionado por la plasticidad de la pintura, la capacidad del cuadro de captar gestos que expresan, por la deducción del tiempo, el énfasis y la profundidad del drama, ese momento se sitúa *entre* los dos planos que acabo de evocar: en su ida y vuelta cuyo efecto es desarrollado por el film hasta el abrazo final de los esposos por fin reconciliados, recuperando, si se puede decir así, interiorizando esta imagen invisible que cruza el film como un rayo, y alrededor de la cual el tiempo, un día, se detuvo para ellos, en realidad como en un sueño.²¹



²¹ Es válido recordar que Barthes ha querido primeramente tomar como texto-tutor de su gran tentativa de detención del texto la novela de Kleist, que finalmente él sustituyó por *Sarrasine*. Así también, apenas para atar algunos cabos, podemos señalar que el motivo del incesto (hermano/hermana, madre/hijo) que recorre el relato de Balzac se vuelve a encontrar en el núcleo del de Kleist (bajo la forma de una relación excesiva entre el padre y la hija, en el momento del perdón concedido por el padre; relación que al film, por otra parte, le cuesta mucho más mostrar que al texto expresar. Esta misma figura de incesto (padre/hija) corre en filigrana en *Sauve qui peut (la vie)*, y persigue a Godard al punto de que su opuesto (el incesto madre/hijo) sería su desplazamiento en *Je vous salue Marie*, por un retorno a la gran figura de origen (Bergala siguió su rastro, en particular en la charla en video Godard-Sollers de J.-P. Fargier, *Le Trou de la Vierge*).

En cuanto al tiempo en sí mismo, el instante como tal, le correspondió recientemente a Rohmer expresar su estremecimiento, en una óptica muy rosselliniana. Existen dos maneras de referirse a ello, del mismo modo que existen (al menos) dos Rossellini: el del cine como impresión global de la realidad (el preferido de Bazin) y aquel que fue uno de los primeros en pensar la discontinuidad de su relación. El rayo verde (en el film del mismo nombre), la hora azul (en la primera historia de *Reinette et Mirabelle*) son esos momentos únicos, y poco frecuentes, en los que el tiempo se suspende a través de un acontecimiento que los personajes y la cámara querrían fijar en el presente, para solo vivir su virtualidad o su recuerdo. Es sin duda por eso que, en la pantalla de Rohmer, fiel a la obligación de lo real hasta en sus elipses, esos momentos están tan poco presentes, mucho más aparentes-pregnantes en el texto (los diálogos) que en la imagen. A tal punto que ante el sol que va cayendo sobre el mar, o ante el amanecer, tenemos la sensación de un congelado de imagen que en verdad no sucede, porque no atentamos contra las apariencias; pero no podemos, al mismo tiempo, captarlo tal cual, como una foto que pudiera durar, un fotograma extendido en el tiempo, porque no se puede detener el instante, que es tan bello.

Estaba terminando ese texto cuando vi *L'Ami de mon amie*. Allí todo parecía simple, claro, liso, continuo. La obsesión del instante parecía reabsorbida en una pura álgebra de los sentimientos que esperaba el final para resolver sus ecuaciones. Apenas un momento, en la selva, el humor tembloroso de Blanche, una de las dos protagonistas de esta historia de cuatro, dejaba planeando una impresión de afecto a la Murnau, que ya se había notado en *Reinette et Mirabelle*. Y luego, de repente, llega el final: en el restorán al borde del lago, las parejas se reconcilian. Alexandre y Léa se alejan hacia el fondo a la derecha; Blanche y Fabien, encuadrados en un medio plano, se dan vuelta para verlos partir. Y de golpe la imagen se inmoviliza, como en tantos films en los que eso no tiene ya (mucho) importancia. Raramente he tenido tal impresión de brutalidad ante un plano: los personajes, tan concretos una fracción de segundo antes, parecían dislocados, clavados como mariposas. Cuando nada lo hacía prever (solo una cierta dificultad de Rohmer para filmar, tal vez la de creer en su film), uno se encontraba unos treinta años antes, frente a la imagen profética del final de *Les Quatre Cents Coups* que anunciaba que todo había acabado, que nunca más se podría filmar como antes.

Pues la imagen demasiado fija, la suspensión del tiempo, por ser demasiado visible, conduce irremediabilmente hacia el lado de la pérdida y de la muerte. Es la lección de *La Jetée*. Si hay tal cantidad de imágenes detenidas (todo un film, aunque sea corto), es también porque se reúnen alrededor de una imagen única, la de la muerte del protagonista. Para hacerla surgir, hace falta una serie



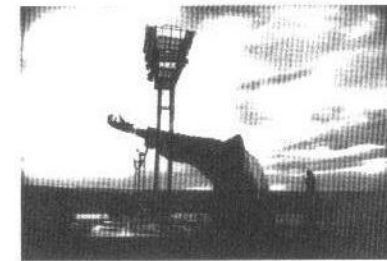
1



2



3



4



5



6

descompuesta de imágenes, que la vuelven virtualmente inaprensible —como en el final de *Sauve qui peut (la vie)*—; pero se la reconoce por su movimiento propio. Peter Wollen ha captado bien cómo esta foto reproduce una instantánea famosa de Capa, convertida, dice, en “un momento pregnante, según Diderot o Greuze” (existe de este modo un destino variable de las imágenes, del carácter de pregnancia que se les atribuye, o puede atribuírseles).²² Y el texto lo aísla, para captar su violencia de instante determinante (“comprendió que uno no se evadía del Tiempo y que ese instante que se le había concedido ver de niño, y que nunca había dejado de obsesionarlo, era el de su propia muerte”). Por el trayecto que se efectúa así entre todas las fotos que cuentan esta historia y la foto (es decir, la imagen que recorre el film en todos los sentidos, reconduce

²² Peter Wollen, “Feu et glace”, *op. cit.*, p. 19.

desde el final hacia su principio: "Esta es la historia de un hombre marcado por una imagen de infancia"), *La Jetée* parece por sí sola volver a recorrer todo el espacio de la brecha abierta en el cine desde sus comienzos, si no desde sus orígenes, por la presencia inmóvil de la fotografía (como cuerpo y a la vez como idea). Ella siempre ha designado allí, como en ese film de Feyder de elocuente título, *L'Image* (1923-1925, consagrado a la mujer-imagen), el objeto del deseo más fuerte, el índice de realidad más emocionante.

Se estarán preguntando quizá lo que he querido decir al encadenar así, a través de algunos films privilegiados, esas figuras variables que son el congelado de imagen y en la imagen, la presencia y el tratamiento de la foto, y tal o cual instante, tal o cual gesto. Hemos visto que se trata de diversas formas de interrupción del movimiento: la imagen o el cuerpo que se congelan; el gesto que se detiene, o toca sin tocar; la foto ya inmóvil. Luego, está claro que esas formas se refieren a actos, a momentos excepcionales, o fundamentales: el rayo verde, la hora azul, el nacimiento, la muerte, el beso, el goce, el incesto, la Anunciación, la toma fotográfica y cinematográfica. Algunos me dirán que tales actos (al menos la mayor parte) se ven todos los días en los films sin ser afectados por semejante tratamiento formal. Puede ser. Pero la inversa no es cierta, al menos en estos films de los que hablo, que dan muestra, todos, de un cierto estado del cine, ya histórico y a la vez todavía contemporáneo. Las formas de inmovilización del movimiento están referidas allí, precisamente, a esos actos y a esos momentos (aun cuando suceda que su campo es mucho más extenso, y se multipliquen las perspectivas, como en *Sauve qui peut* o *La Jetée*).

Es la correspondencia entre esas formas y esos momentos, muy diversa, ya lo vimos, pero también reiterada muchas veces, lo que me ha parecido importante, y que valía la pena destacar. Designa una constelación que forma solamente, creo, la parte más visible de lo que podríamos llamar el tratamiento de lo inmóvil en ese arte del movimiento que es el cine: existe allí algo que aún no ha sido encarado con suficiente celo, bajo sus distintos aspectos, estilísticos, estéticos, psicológicos, históricos.

Si he mezclado a Deleuze en este debate, que él ignora, y hasta deja de lado, porque desarrolla en otros términos los aspectos de la imagen-tiempo que podrían unirse a los que yo he evocado, es porque él retomó, como vimos, hasta sus fundamentos esas cuestiones difíciles del movimiento y del tiempo, porque habló mejor que nadie de las fracturas formales e históricas que poco a poco han compuesto un cine del tiempo visible y un destino particular del cine moderno y contemporáneo. Pero tal vez haya aún que precisar lo siguiente: en sus libros sobre el cine, Deleuze toma elementos de otros y

se los apropia. Algunos se encuentran así compartidos hoy entre la visión que él les ofrece y la que hasta ese momento había sostenido su enfoque del cine. Ya sea una visión ideológica (hoy en día rápidamente escondida en las ruinas de la Historia), ya, más profundamente, una visión que podemos llamar psicoanalítica en sentido amplio, freudiana, lacaniana. Ahora bien es evidente que la concepción de Deleuze disuelve los puntos de apoyo (explícitos o implícitos) subtendidos por la perspectiva psicoanalítica. Digamos, para ser breves, en cuanto al cine: un tema psicológico, un espectador definido con respecto a un dispositivo, una puesta en juego de la diferencia sexual, y sobre todo la visión del tiempo que se le atribuye, hecha de puntos de anclaje esencialmente caracterizados por su anterioridad, su fijeza y la capacidad de inversión que producen. De allí la existencia, en esta perspectiva, de instantes privilegiados, y privilegiados por lo que hay que llamar una especie de trascendencia, ya que no dominan el tiempo, lo orientan, por su propia existencia, pero sobre todo afectándolo de una función vectorial (del presente hacia el pasado, de lo comprensible hacia lo incomprensible) que engendra ella misma una tonalidad, entre la nostalgia y la melancolía. A todo esto el pensamiento de Deleuze opone un Tiempo unitario, global, aunque infinitamente estratificado y disperso, un tiempo a la vez material y abstracto sobre el cual no tienen influencia ni el futuro de ninguna utopía ni el pasado de ninguna regresión. Un tiempo en el que el film no se detiene jamás, ignora las ilusiones del instante, los puntos de vacío y de carencia, en una palabra, el rastro del negativo y la obsesión de la fotografía. Nos encontramos aquí ante dos concepciones opuestas del tiempo y de la memoria (podríamos decir, también, dos maneras de leer a Proust): por un lado, Freud y todo lo que se relaciona con él; por el otro, de nuevo Bergson. Por un lado, la visión energética, objetivante, de Deleuze (con lo que ella excluye). Y por el otro, una visión subjetivante, nostálgico-melancólica (con lo que ella perpetúa). Benjamin, por ejemplo, dividido entre la proyección de un retorno del aura y su inclinación a repetir incansablemente "el gesto de Josué".²³ O el doble gesto de Barthes implicándose en la utopía del fotograma como para ceder mejor y por completo a la captura de la fotografía.

Si sobre este diferendo hubiera que dar una imagen-film, yo la proyectaría con gusto en la distancia entre dos films de Michael Snow. El primero sería *La Région centrale*, con su movimiento giratorio interminable, abierto como una pura positividad sin límite, que muestra en una naturaleza inhabitada un punto de vista extrínseco a toda interioridad. El otro, *Wavelength*, en el cual

²³ Como lo percibió Pierre Missac en uno de los capítulos de *Passages de Benjamin*, Éditions du Seuil, 1987.

un movimiento hacia adelante, a la vez continuo y discontinuo, se constituye a fuerza de vibraciones luminosas, atraviesa acontecimientos enigmáticos —la muerte de un hombre, por ejemplo— y termina por llegar al punto que lo orientaba, sin que uno lo sepa, desde el principio: en una pared, una foto del mar, animado por olas inmóviles, en la cual la cámara entra y se fija.

Pero, además, sobre esta foto hay que tener una mirada similar a la de quienes ven en la foto una captación y una inversión del tiempo; así como yo sólo he podido conceder a los films que me han “detenido” una mirada cautivada por la fuerza de su deseo de interrupción. Existe, por ejemplo, en “el angelismo” del cine contemporáneo, cuyo signo precursor parece haber sido el film de Rossellini, una mezcla de utopía desesperada y de regresión que me hace difícil verlos desde otra óptica que la de un tiempo dividido, trasladable a instantes que lo fundan, como puntos de trascendencia, probados, reconducidos a través de las elipsis, las descomposiciones, las inmovilizaciones que los atraviesan. Que el cielo se llame Hollywood (Godard de nuevo, *Soft and Hard*), el siglo XIX (*La Marquise d'O...*), un rostro de mujer (*Persona*) o el Occidente cristiano (*Je vous salue Marie*).

1987.



Ingmar Bergman, *Persona*, 1966.