

Imagen-tiempo y cine lento contemporáneo. Proximidad con la tradición de la imagen estática

MULTICULTURALISM AND DIVERSITY IN ANIMATION CINEMA. CREATION OF CULTURAL IMAGES

ABSTRACT

In current film production there is a specific category of cinema that has certain parallels with the static image and that has been denominated by various authors as slow cinema, due to its characteristics. In the analysis of the origins and attributes of this type of image, this study starts with the cinematographic concepts introduced by Gilles Deleuze and the differences that he pointed out between what he called the movement image and the time image. The movement image is related to classical cinema and based on montage and action, while time image, on the other hand, presents a type of cinema that, according to this author, arises from the Second World War and whose characteristics are related to the prolonged duration of the shots and its independence in relation to the montage, as well as inaction and stillness. The possible causes of the emergence of this cinematographic image are also exposed, in addition to its later evolution in the following decades through various authors and artistic movements that finally gave shape to what has finally been called slow cinema. This analysis, lastly, allows to raise the hypothesis about the relationship between this type of cinematographic image and the tradition of the still image.

Keywords:

Time image; slow cinema; painting; photography; cinematographic montage

RESUMEN

En la producción cinematográfica actual existe un tipo de cine que presenta ciertos paralelismos con la imagen estática y que, debido a sus características, ha sido denominado por varios autores cine lento. En el análisis de los orígenes y atributos del mismo, en primer lugar se parte de los conceptos cinematográficos introducidos por Gilles Deleuze y las diferencias que plantea entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo en el cine. La imagen-movimiento está relacionada principalmente con el cine clásico, basado en el montaje y la acción constante, mientras que la imagen-tiempo, por otra parte, presenta un tipo de cine que, según este autor, surge a partir de la Segunda Guerra Mundial, y cuyas características están relacionadas con la duración prolongada de los planos y su independencia en relación al montaje, además del estatismo y la quietud. Se exponen también las posibles causas del surgimiento de esta imagen cinematográfica y su evolución en las siguientes décadas a través de varios autores y movimientos artísticos. Dicho análisis, finalmente, permite plantear una hipótesis sobre el parentesco entre este tipo de imagen cinematográfica y la tradición de la imagen fija.

Palabras clave

Imagen-tiempo; cine lento; pintura; fotografía; montaje cinematográfico

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Montaje cinematográfico e imagen-tiempo

La producción cinematográfica basada en el plano largo es el rasgo estilístico propio de un conjunto de cineastas contemporáneos cuyas producciones, según varios autores a los que se alude más adelante, pueden ser denominadas cine lento. A pesar de tener procedencias diversas, estos cineastas presentan una homogeneidad en cuanto a las características de sus planos, que se alejan de la estructura del cine basado en el montaje, y suponen una prolongación de las corrientes y autores relacionados con la imagen-tiempo, concepto formulado por Gilles Deleuze en relación a producciones cinematográficas posteriores a la Segunda Guerra Mundial y sus variaciones estilísticas en relación al cine clásico. Este momento histórico no sólo es de gran importancia para Deleuze, que afirma que lo que se pone en entredicho después de la guerra “es la ruptura misma del esquema sensoriomotor: el ascenso de situaciones [...] aleatorias, de espacios cualesquiera vacíos o desconectados” (1987, p. 361), sino también para Jacques Rancière (Flanagan, 2012), quien plantea que la imagen acción de la que se nutre el cine basado en el montaje entra en crisis en ese mismo periodo histórico para dar lugar a otro tipo de imagen cinematográfica, la cual evoluciona hacia una mayor independencia en relación al montaje y, por tanto, a un debilitamiento en cuanto a la finalidad narrativa de la misma.

Los fundamentos de este tipo de cine se basan en la premisa de que el espectador, en la percepción habitual del entorno que lo rodea, tiene una libertad total para prestar atención a cualquier parte del espacio visual y, por tanto, crear su propio punto de vista en función del lugar hacia donde dirige su interés. Así lo plantea André Bazin en su libro *Qué es el cine?*, contraponiendo esta dinámica a la que se genera en el cine clásico basado en el montaje, la cual limita e incluso suprime esa libertad de percepción para ser sustituida por una cadena de eventos que el montaje expone ante el espectador según el interés de quien ha creado dicho orden, normalmente con fines narrativos. El montaje genera una sucesión de distintos planos que van relevándose unos a otros y, en consecuencia, produce una cadena de acontecimientos en que informaciones relevantes dan lugar a otras informaciones relevantes, desechando del contenido presentado en pantalla aquello que no tiene interés con el objetivo de mantener viva la atención del espectador. A esta misma dinámica visual se refiere también Béla Balázs cuando afirma: “un buen director de cine no permite que el espectador mire una escena al azar. Conduce nuestra mirada inexorablemente de detalle a detalle a lo largo de la línea de su montaje [*A good film director does not permit the spectator to look at a scene at random. He leads our eye inexorably from detail to detail along the line of his montage*]” (1952, p.32). El plano largo, al contrario, es expuesto como un tipo de imagen más autónomo en comparación a la estructura que genera el montaje, y representa una aproximación más cercana a esa libertad natural del individuo en la percepción del espacio visual. Este modo de comprender la imagen cinematográfica se presenta como algo más próximo a la realidad y, en consecuencia, independientemente de lo pueda desarrollarse en la propia imagen, se defiende que se trata de un contenido más naturalista e implica una actitud mental más activa por parte del espectador en relación a lo que la imagen expone. Como ejemplo de estos argumentos, Bazin cita una declaración de Luchino Visconti —director de cine italiano asociado a la corriente neorrealista—, que afirma: “¿Hay un pescador que lía un cigarrillo? Ninguna elipsis nos será concedida, tendremos que ver toda la operación. No será reducida a su significación dramática o simbólica, como hace el montaje ordinariamente” (2016, p. 320).

El montaje cinematográfico basado en planos cortos que se articulan para generar un contenido es relacionado con el concepto de imagen-movimiento por Gilles Deleuze, mientras que el plano largo invierte radicalmente esta relación y, como el propio autor advierte, “ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el movimiento el que se subordina al tiempo” (1987, p. 360). Este tipo de planos no están sometidos a la acción del modo que se puede encontrar en el cine clásico y, por tanto, ya no funcionan como unidades que se yuxtaponen para formar un significado a partir de sus combinaciones. El cine de la imagen-tiempo representa en sus planos una sucesión temporal cuyo contenido ha sido vaciado desde el punto de vista narrativo, un plano prolongado que carece de relevancia argumental y, por tanto, sin una finalidad clara. En consecuencia, este tipo de imagen no supone una prolongación hacia una acción posterior en una cadena de imágenes y representa, por tanto, un tipo de insubordinación causal desde el punto de vista del montaje que adquiere un afán de permanencia, una cierta autonomía.

Baños Fidalgo afirma en relación a estas mismas ideas que “esta autonomía se traduce en que el plano puede funcionar como una película dentro de la película al no depender de un plano anterior y/o posterior para su comprensión” (2013, p. 161). András Bálint Kovács, en el libro *The cinema of Béla Tarr, The circle closes, utiliza la obra cinematográfica de Béla Tarr* como ejemplo de dichas cualidades, de la que afirma: “en las películas de Tarr realizadas después de *Damnation*, se puede detectar claramente una tendencia a incluir secuencias que podrían ser fácilmente extraídas, contempladas y disfrutadas por separado debido a sus composiciones visuales y acústicas, estancas y autónomas [*One can clearly detect a tendency in the Tarr films made after Damnation to include sequences that could be easily taken out and contemplated and enjoyed separately due to their visual and acoustic compositions, which are closed and self-contained*]” (2013, p. 4). Esto es debido a que las imágenes con duración, antes concebidas como partes de una acción más amplia, en este modelo se deshacen del sistema causal que el montaje cinematográfico les asigna —aquello que Deleuze denomina como el esquema sensoriomotor—, y adquieren una mayor jerarquía e independencia en la sucesión temporal que implica el devenir de la duración en la imagen cinematográfica. Una de las maneras más brillantes que Deleuze utiliza para describir estas dos lógicas distintas en el medio cinematográfico es la siguiente: “ahora el problema del espectador es «¿qué es lo que hay para ver en la imagen? (y no ya «¿qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente?»)” (1987, p. 361).

1.2 Imagen y memoria

La argumentación de Deleuze plantea la imagen-tiempo como un tipo de imagen que en lugar de prolongarse en movimiento y, por tanto, participar en un flujo de imágenes conectadas, se separa de este sistema y genera una imagen virtual. Esto parece llevarle a la búsqueda del significado y función de este nuevo concepto de imagen: “El problema es saber más exactamente qué es lo que puede desempeñar el papel de imagen virtual. Lo que Bergson llama «imagen-recuerdo» parece reunir a primera vista las cualidades exigidas” (Deleuze, 1987, pp. 69-71). En este sentido, Henri Bergson sugiere dos tipos diferenciados de percepción — que a su vez encajan con los conceptos imagen-movimiento e imagen-tiempo de Deleuze—, el reconocimiento automático o habitual y el reconocimiento atento, por lo que existirían dos tipos de percepción totalmente diferenciados: “el reconocimiento automático o habitual (la vaca reconoce la hierba, yo reconozco a mi amigo Pedro) actúa por prolongación: la percepción se prolonga en movimientos de uso, los movimientos prolongan la percepción extrayendo de ella efectos útiles. Se trata de un reconocimiento sensoriomotor” (Deleuze, 1987, p. 67). En

este tipo de percepción el individuo pasa de un objeto a otro, estableciendo asociaciones de imágenes (la vaca pasa de una mata de hierba a otra), pero

muy diferente es el segundo modo de reconocimiento, el reconocimiento atento. Aquí renuncio a prolongar mi percepción, no puedo prolongarla. Mis movimientos, más sutiles y de diferente naturaleza, reforman al objeto, vuelven sobre el objeto para subrayar ciertos contornos y extraer algunos rasgos característicos. Y volvemos a empezar para descubrir otros rasgos y contornos, pero cada vez partimos necesariamente de cero. En lugar de una suma de objetos distintos en un mismo plano, ahora el objeto sigue siendo el mismo, pero pasa por diferentes planos. En el primer caso teníamos de la cosa, percibíamos de la cosa una imagen sensoriomotriz. En el otro, constituimos de la cosa una imagen óptica (y sonora) pura, hacemos una descripción. (Deleuze, 1987, p. 67)

Este tipo de lógica binaria que Bergson desarrolla en el marco de la percepción puede encontrarse también en otros planteamientos filosóficos, como recuerda Steven A. Sloman (1996) en relación a las ideas que William James (1890-1950) expone en relación al funcionamiento del pensamiento humano, diferenciando entre dos conceptos que él mismo denomina como pensamiento empírico o asociativo —*empirical thinking*—, el cual describe como hilos o series de imágenes que se articulan una tras otra, y el razonamiento verdadero —*true reasoning*—, un tipo de pensamiento capaz de tratar con datos nuevos y, por tanto, aportar soluciones a situaciones sin precedentes. Por otra parte, el propio Sloman forma parte de una serie de teóricos contemporáneos que, desde diferentes campos del conocimiento —tales como la filosofía, la psicología cognitiva o la neuropsicología—, aportan también evidencias para defender la existencia de una dualidad mental en el razonamiento humano y que ha sido denominada *dual-process theory*. Estas teorías surgen y se desarrollan en el campo de la psicología cognitiva, según Keith Frankish —otro de los autores que forman parte de este grupo de teóricos—, aunque son matizadas por cada uno de los autores que forman parte del grupo, denominando los conceptos de distintos modos e introduciendo variantes en su concepción. En cualquier caso, existe entre ellos un consenso en que el primer tipo o sistema respondería a características como su ejecución automática cuando el estímulo adecuado es encontrado, además de la propia rapidez y su economía en relación a la capacidad cognitiva o de atención necesaria para la misma. En el otro lado, el segundo tipo o sistema se caracterizaría como un mecanismo más lento y costoso, y una de las principales finalidades del mismo es el de sustituir —*override*— al sistema automático o autónomo cuando éste se encuentra con un problema que parece no ser capaz de resolver de manera sencilla y que, por tanto, implica una atención mayor en la percepción de aquello que es objeto del interés del espectador.

En cuanto a esta dinámica en el campo de la percepción y la imagen-recuerdo mencionada por Deleuze, Bergson plantea que llega un momento en que la memoria se inserta tanto en la percepción que no se puede establecer el límite entre ambos estados y, por tanto, recuerdo y percepción se funden en una sola experiencia, generando “un verdadero circuito en el que el objeto exterior nos entrega partes cada vez más profundas de sí mismo a medida que nuestra memoria, simétricamente ubicada, adopta una mayor tensión para proyectar hacia él sus recuerdos” (Bergson, 1977, p. 130). De este modo, se sugiere la existencia de un tipo de percepción en el que las imágenes situadas en la memoria entran en juego y los movimientos renuncian a su fin práctico, que normalmente dirigiría la percepción hacia el siguiente estímulo. Este tipo de atención prolongada —el reconocimiento atento—, tendría por efecto esencial el de volver más intensa la percepción y dar importancia a sus detalles, e implicaría renunciar a

la percepción presente y su utilidad, dándose una inhibición del movimiento —una acción de detención, según el autor— y estableciéndose, en consecuencia, una dinámica en la que

nuestra memoria dirige sobre la percepción recibida las viejas imágenes que se le asemejan y de la que nuestros movimientos ya han trazado el esbozo. Ella recrea de este modo la percepción presente, o más bien duplica esta percepción, devolviéndole sea su propia imagen, sea alguna imagen-recuerdo del mismo género. Si la imagen retenida o rememorada no llega a cubrir todos los detalles de la imagen percibida, se lanza una llamada a las regiones más profundas y alejadas de la memoria, hasta que los demás detalles conocidos vengan a proyectarse sobre aquellos que se ignoran. Y la operación puede proseguirse sin fin, fortaleciendo la memoria y enriqueciendo la percepción que a su turno, cada vez más desarrollada, atrae hacia sí un número creciente de recuerdos complementarios. (Bergson, 1977, p. 116)

1.3 Cine lento contemporáneo

El tipo de largometraje que Deleuze expone como ejemplo en que sucede por primera vez su concepto de imagen-tiempo puede resultar demasiado acelerado y con mucho diálogo en comparación con las películas lentas contemporáneas que se aluden en este texto. Es el caso de *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, con un argumento complejo repleto de acción y también del conjunto de películas italianas de posguerra denominadas neorrealistas. Además, en décadas posteriores a estas producciones —y también anteriores al cine lento contemporáneo—, se pueden observar particularidades en algunos autores específicos que, de algún modo, desafían la convención cinematográfica establecida, como es el caso de Andrei Tarkovsky y Yasujiro Ozu —además de otros muchos autores— y, por otra parte, en el cine de vanguardia estructural, un caso extremo en lo que a estas cualidades se refiere.

El principal rasgo de interés en el cine Yasujiro Ozu —el que permite enlazar su obra con las características de la imagen-tiempo— está en las transiciones entre escenas —denominadas por Noël Burch *pillow shots*—, un tipo de plano que en otro tipo de cine sería normalmente utilizado como enlace entre las acciones que se desarrollan en la narración y que, frecuentemente, sirven al espectador para situarse espacialmente u obtener algún tipo de información adicional relevante para la narración. Sin embargo, en el caso de Ozu estas transiciones dejan de ser algo accesorio y pierden su función de engarce para presentarse con una mayor jerarquía en comparación con la producción clásica occidental. Además, estos planos no tienen una función clara ni motivación alguna desde el punto de vista narrativo y, en consecuencia, representan una ineficacia que, por otra parte, se prolonga en pantalla aparentemente de un modo innecesario. Noël Burch, en el libro *To the distant observer, form and meaning in the Japanese cinema*, aduce que estas escenas que se pueden encontrar en el cine de Ozu no forman parte de la narración y, por tanto, generan un contenido autónomo e independiente ajeno a la diégesis que le lleva a afirmar que este tipo de escenas “exigen ser observadas como si fuesen una pintura [*they demand to be scanned like paintings*]” (1979, p. 161). La interpretación que se desprende de esta última afirmación —la cual se tratará de desarrollar con más profundidad posteriormente— es que la imagen, sostenida inmóvil en pantalla y con una duración suficiente como para poder ser observada de un modo atento, genera un paréntesis temporal en el que la imagen parece adquirir las mismas cualidades y funciones que ciertas imágenes fijas o estáticas.

Por otro lado, el cine de Andrei Tarkovsky presenta unas cualidades similares en cuanto a su manejo de la temporalidad en la imagen, con el uso de planos largos que se separan de la cadena de acontecimientos engarzados y diluyen así su función causal, estableciendo un contenido visual que también respondería a la lógica de paréntesis puramente contemplativos mediante estrategias distintas en cuanto a donde éstos se manifiestan. Un ejemplo de ello puede encontrarse en su película *Stalker* (1979), donde existen varias secuencias en que se muestran espacios naturales prácticamente inmóviles de “la zona” de una manera prolongada e innecesaria desde el punto de vista funcional, y también en planos cenitales donde se filman detalladamente cada uno de los objetos que se encuentran bajo el agua en zonas inundadas de este mismo espacio. Así mismo, el cine estructural de los años 60 —ejemplo de ello son *Sleep* (1963) y *Empire* (1964) de Andy Warhol, y *Wavelength* (1967) y *La Région Centrale* (1971), de Michael Snow— se caracteriza por presentar un metraje que se muestra como una realidad no manipulada y, por tanto, puede ser entendido como una extensión hiperbólica de las características del reconocimiento atento y la imagen-tiempo de Bergson y Deleuze, tanto que puede sobrepasar la propia capacidad del espectador de mantener la atención en las propias imágenes¹. Los planos son extremadamente largos, y su contenido, tanto desde el punto de vista dramático como desde la propia acción, es reducido prácticamente a la nada, presentados además con un cierto grado de arbitrariedad y poniendo en entredicho incluso el concepto de autoría de los mismos.

El cine lento contemporáneo interioriza estos planteamientos y los continúa, mostrando unas características notablemente austeras y, de este modo, los rasgos estilísticos puestos de relieve por Deleuze en relación a producciones cinematográficas anteriores son llevados por estos autores a un nivel más enfático o manifiesto, debilitándose en un grado mayor la estructura narrativa, en consecuencia, y aumentándose la longitud en la que los propios planos se desarrollan. En el análisis de este nuevo tipo de cine destaca la tesis de Matthew Flanagan *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* (2011), que junto con otros autores —Ira Jaffe², Thiago de Luca y Nuno Barradas Jorge³, entre otros— ha desarrollado en los últimos años investigaciones que teorizan sobre este conjunto de autores y sus producciones cinematográficas comprendidas como un grupo relacionado, y utilizando para ello varios términos específicos para identificar este tipo de cine, tales como duracional, observacional o no dramático. Entre los autores cuyas producciones podrían considerarse como cine lento se encuentran Kelly Reichardt, Albert Serra, Cristian Mungiu, Gus Van Sant, Wang Bing, Pedro Costa, Carlos Reygadas, Lisandro Alonso, Apichatpong Weerasethakul, Lav Diaz, Victor Erice, Tsai Ming-Liang, Abbas Kiarostami, Jim Jarmusch, Theo Angelopoulos, Nuri Bilge Ceylan, Hou Hsiao-Hsien, Aleksander Sokurov, Jia Zhang-ke y Liu Jiayin. Este grupo de cineastas, sin embargo, carece de la homogeneidad de otros movimientos pasados en la historia de la cinematografía y, por tanto, debe ser interpretado como un grupo de autores cuyas producciones cinematográficas son coetáneas y tienen una relación estrecha desde el punto de vista estilístico. En este sentido, Michael Walsh (De Luca, Tiago, y Barradas Jorge, Nuno, 2016, p. 68) afirma que existe una escasa probabilidad de que dos autores como Hou Hsiao-Hsien o Pedro Costa pudieran haber tenido información acerca de la existencia de este tipo de similitudes entre sus trabajos y por tanto influenciarse mutuamente, debido entre otros factores a la poca conexión entre las zonas geográficas donde estas primeras producciones cinematográficas tuvieron lugar. Por tanto, este tipo de cine se plantea como un conjunto de producciones cinematográficas que, a pesar de su poca cohesión geográfica, posee suficientes particularidades comunes para aventurar una cierta unidad entre ellas. En esencia, estas películas se definen por una intensidad inusual en la longitud de los planos, acompañados además por una sensación de

calma o inacción en las imágenes que se presentan y acciones ordinarias con un grado mínimo de espectacularidad. Todo ello conduce a un cierto grado de realismo, con unas características que ya están presentes en el cine de los años cuarenta mencionado por Deleuze de un modo que podría decirse tímido, y que en décadas posteriores se ha desarrollado hacia una madurez que acentúa estas propiedades y cuya finalidad principal parece ser además inducir al espectador a contemplar las imágenes que se mantienen en pantalla por un tiempo excepcionalmente largo. Uno de los planos que puede servir para definir este tipo de cine lento tiene lugar en una de las películas de Béla Tarr, una escena que presenta en pantalla a dos personajes caminando sin rumbo bajo la lluvia por más de cinco minutos y que es un claro ejemplo de metraje malgastado desde el punto de vista narrativo ya que enfoca la atención en una situación durante un periodo de tiempo innecesario con el único objetivo de mostrar el paso del tiempo, o al menos eso puede entenderse en una primera lectura.

En el libro *The cinema of Béla Tarr, The circle closes* se puede encontrar también una definición certera de aquellas especificidades que pueden servir para entender cómo este tipo de cine lento se genera. En él, András Bálint Kovács argumenta que se puede denominar una película como cine lento cuando los eventos en la misma duran mucho más de lo que la comprensión de su significado narrativo requeriría para la mayoría de las audiencias. Esto implica que en una película lenta hay menos eventos que en una película de ritmo rápido y, en este sentido, Kovács identifica cuatro estrategias para ralentizar una narración, definiéndolas así:

El primero es mostrar movimientos monótonos durante un largo periodo de tiempo. El segundo es mostrar detalles insignificantes o cotidianos de un proceso. El tercero es la representación de largos períodos de tiempo entre dos eventos o acciones. El cuarto, es la repetición continua de un mismo evento [*The first is showing monotonous movements for a long time. The second is showing insignificant or everyday details of a process. The third is representing extended periods of time between two events. (...) the fourth is repetition of the same event*]. (2013, p. 114)

Por otro lado, Ira Jaffe propone en el libro *Slow Movies, countering the cinema of action* que, además de las características ya expuestas, en este tipo de cine se puede encontrar una sensación de pesimismo general, contrario u opuesto también en este aspecto al cine comercial. El cine de masas tiene, entre otros objetivos, la finalidad de entretener y trasladar una visión optimista de la sociedad al espectador, cosa que no sucede en el cine lento. Thom Andersen plantea además que en el caso del cine lento contemporáneo subyace una creencia en que las acciones —entendiendo la acción como una actuación con una intención de cambiar una circunstancia o problema—, tanto desde el punto de vista personal o como en conjunto, no sean suficientes para poder hacer virar el rumbo de la situación social como colectivo. Esto, de nuevo, supone una perspectiva opuesta en comparación con el cine de montaje narrativo, en el que normalmente existe una trama en la que se plantea un problema que termina solucionándose en la conclusión de la misma, frecuentemente debido a las acciones del protagonista. Un ejemplo de estas características se puede encontrar de nuevo en escenas de la cinematografía de Béla Tarr, en las que los personajes carecen de objetivos que completar ni tampoco de un ambiente que los ayude siquiera a plantearse cambiarlos. La lógica en la que se expone un problema desencadenante de una trama, que lleva al protagonista a hacer cambios, en el caso de Tarr es sustituida por una serie de cambios que provocan un espejismo de progreso pero que finalmente terminan en el mismo punto de partida. Los problemas se mantienen irresolubles y, además, en el propio desarrollo de la historia —si es que puede llamarse de

ese modo—, es posible comprender los motivos de esa permanencia, tanto desde el punto de vista de la psicología de los personajes como desde el entorno, que se mantiene inmutable por un conjunto de fuerzas imperceptibles contra la cual es imposible luchar. En relación a estas circunstancias expuestas en el cine de Tarr, Kovács argumenta que “la falta de perspectiva de sus personajes no se debe al hecho de que no pueden resolver sus problemas (lo cual también es cierto), sino a que no hay nada en el entorno social que les proporcione unos objetivos [*The lack of perspective of his characters is not due to the fact that they are unable to resolve their problems (which is also true), but because there is nothing in the larger social environment to provide them with goals*]” (2013, p. 112).

1.4 Cine e inmovilidad

Una diligencia avanza hacia el espectador y atraviesa la escena. El montador prolonga la imagen sobre el ‘desierto pintado’ mientras el polvo se posa en la tierra. Si el espectador murmura para sí o a su compañero ¡Qué hermoso plano!, significa que lo hemos prolongado demasiado. El espectador está apreciando nuestro plano y no el film; ha sido consciente de nuestra composición cinematográfica, de nuestra técnica. (Edward Dmytryk en Sánchez-Biosca, 1991, p. 22)

En el libro *Slow Cinema* (2016) —de los autores Thiago de Luca y Nuno Barradas Jorge, ya antes mencionados—, Asbjørn Grønstad afirma que el cine que se basa en el plano largo y se deshace de la acción propia de una narración hace visible el elemento que normalmente pasa desapercibido en la imagen cinematográfica, asociando la temporalidad sostenida de las escenas a la intención de hacer evidente la presencia de las cosas representadas. Al eliminar toda la acción del encuadre y mantener un tipo de imagen que refleja una cierta inactividad o algo directamente inanimado de un modo sostenido, cobra importancia el elemento nuclear de la imagen fílmica, es decir la duración de la misma, el propio paso del tiempo. Así lo explica el propio autor:

El cine lento es acusado a menudo de tener una deriva sin propósito, su objetivo es, sin embargo, bastante claro; esta es una forma de película cuyo destino final es siempre la presencia. Una condición de posibilidad, cuando se trata de presencia, parece ser la duración; es, al menos, muy difícil imaginar una forma de presencia que no se base en el desarrollo temporal, en la duración. Un plano de 1,8 segundos tiene existencia material, innegablemente, pero, al mismo tiempo, está despojado de presencia. ¿O es más exacto decir que destruye la presencia? [*Accused as slow cinema often is of purposeless drift, its objective is nonetheless clear enough; this is a form of film whose final destination is always presence. A condition of possibility, when it comes to presence, seems to be duration; it is at least very difficult to imagine a form of presence that does not rely on temporal unfolding, on duration. A 1.8 seconds shot has a material existence, undeniably, but, at the same time, it is evacuated of presence. Or is it more accurate to say that it destroys presence?*]. (VVAA, 2016, p. 277)

En consecuencia, los planos largos no deben ser interpretados como un continente hueco sino como una intención de remarcar mediante la duración algo que comúnmente pasa desapercibido, forzando la reflexión del espectador mediante el sostenimiento temporal. Es decir, la hipótesis se basa en que si se elimina todo lo que pueda suponer una distracción, la

propia duración pone en marcha la contemplación activa por parte del espectador del último elemento restante, la presencia del tiempo. Por otro lado, además de esta prolongación temporal, existe en este cine una sensación de inmovilidad o estatismo, contrapuesto con el movimiento continuo característico del cine convencional. Esta falta de cambio, esta insistencia en el mantenimiento de la imagen, combinada con una duración expandida, provocan que el espectador potencial de esas imágenes preste atención a elementos que en otro tipo de imagen pasarían desapercibidos. Grønstad mantiene que este mecanismo visual permite constatar la presencia del tiempo, y que sólo mediante un vaciamiento de los elementos que precisamente son esenciales en el cine de acción, es cuando puede apreciarse esta presencia. En un sentido similar se expresa Oter cuando afirma:

A base de ejemplos negativos, los minimalistas nos han hecho conscientes de que casi todas las otras películas progresan en un tiempo “fílmico” enormemente condensado; por medio de la introducción del tiempo real, nos fuerzan a experimentar los objetos, los eventos y la duración en toda su pureza y autosuficiencia. (Oter, 2013, p. 202)

El movimiento es la cualidad más sugestiva y común de la imagen cinematográfica, pero no la fundamental: para que ese movimiento pueda desarrollarse, primero debe haber una duración que ejerza como continente de ese movimiento. Sin la duración, la imagen no es cinematográfica sino fotográfica o, dicho de otro modo, la imagen cinematográfica puede desarrollarse porque contiene duración, y es la duración la que posibilita el movimiento y no al contrario. Este parece ser uno de los objetivos principales del cine lento: hacer evidente, mediante la utilización de planos extremadamente largos y notablemente austeros, esa duración y los potentes efectos de su puesta en escena sin más elementos añadidos que puedan provocar en el espectador algún tipo de distracción. Por otro lado, la oportunidad de contemplar por un tiempo indefinido sigue siendo una experiencia sensorial central de los medios materialmente fijos, como lo son la pintura y la fotografía y, en consecuencia, estas películas lentas contemporáneas, debido a sus características, ciertamente pueden verse también a la luz de esta tradición visual. El cine lento se aproxima a la permanencia, a la estabilidad —cualidad por excelencia de la imagen fija—, mediante la supresión de los elementos más activos o dinámicos y la dilatación de los planos, que se mantienen estables durante largos periodos de tiempo para simplemente ser observados. Del mismo modo que la imagen fija —a través de la pintura y la fotografía— ha utilizado diversas tácticas para sugerir un movimiento de naturaleza virtual a lo largo de la historia⁴, la imagen cinematográfica basada en la inmovilidad y el plano largo desconectado de la cadena causal intenta sugerir una inmovilidad propia de la imagen fija.

La inmovilidad en la imagen cinematográfica puede encontrarse a dos escalas distintas en cuanto a su propia naturaleza y que, además, suelen estar relacionadas. Una sería la misma inmovilidad física de la imagen cinematográfica, un tipo de imagen que podría admitir algún tipo de movimiento mínimo, tal como el provocado por el viento en un espacio natural, la respiración de unos personajes en pantalla o, llegando al extremo, por el grano de la película o el pixelado —en el caso de una imagen digital— en la sucesión de una imagen tras otra en el transcurso de la película. Además de esta inmovilidad, de un tipo más explícito o visual, puede convenirse la existencia de otro tipo de inmovilidad en la imagen cinematográfica en el plano de la sucesión o el progreso del propio contenido —en términos factuales o narrativos—, compatible con la inmovilidad física pero que también podría albergar en las imágenes algún tipo de movimiento que, sin embargo, no responda a una acción con una consecuencia en una lógica causal. Esta última inmovilidad sería la que Deleuze asocia a la imagen-tiempo, que tras

un proceso sustractivo en términos factuales es capaz de mostrar una situación sin avance en la que el único objetivo de la imagen es ser contemplada, y que sigue siendo compatible con el hecho de mostrar movimiento en la misma. En relación a estas ideas, Jacques Aumont afirma que “el cine, por construcción, es todo salvo un arte de lo instantáneo. Por breve e inmóvil que sea un plano, nunca sería condensación de un momento único, sino huella siempre de una cierta duración” (1985, p. 73). Jorge Oter introduce un matiz nuevo a esta cuestión cuando afirma que “la imagen cinematográfica estaría caracterizada por su carácter efímero. La imagen inmóvil, contrariamente, parece afirmar un afán de permanencia” (2013, p. 283). Esta última afirmación permite, de nuevo, establecer la hipótesis de que la inmovilidad en la imagen cinematográfica se introduce de algún modo en la tradición de la imagen fija, o que al menos, ésta actúa en su misma lógica durante el tiempo limitado en que permanece inmóvil. En relación a esto, Oter afirma además que la inmovilidad en el ámbito de lo cinematográfico “[...] enlaza con una práctica tradicional previa al cinematógrafo, la de la pintura y la de una fotografía primitiva, en la que la inmovilidad del sujeto presentaba, forzada por limitaciones tecnológicas, un paralelismo con la del medio” (2013, p. 283).

La imagen fija es inmóvil, no contiene duración y es por ello que siempre está a disposición para ser contemplada, cuanto tiempo sea necesario, a criterio del espectador. La imagen cinematográfica, al contrario, puede permanecer inmóvil pero es —con su capacidad de ponerse en marcha o “reproducirse”— un tipo de imagen que se desarrolla en el tiempo y por tanto finita. Sin embargo, existe una dinámica visual en ambos medios que alude a la inmovilidad, un concepto de imagen que varios autores (Oter, 2013; Koch, 1976) mencionan en sus textos y que denominan como la pose. Este tipo de imagen, en el caso concreto de la imagen cinematográfica, se manifestaría en ese intervalo de tiempo en que el contenido filmado en pantalla se mantiene de un modo sostenido, de la misma manera que sucede en la imagen fija. Además, este concepto encaja con aquello que se ha ido señalando en este texto y sería lo opuesto a aquello denominado por Jacques Aumont (1995) *vantage point* en el ámbito del cine de montaje y al mismo tiempo al instante pregnante o momento esencial en la imagen fija — una imagen que es capaz de sugerir toda una acción y con ello, aludir a un movimiento de tipo virtual—. La pose se refiere a un tipo de inmovilidad de la imagen, pero el matiz se encuentra en que no solamente aludiría a una inmovilidad de tipo físico —el instante pregnante pictórico está inmóvil— sino al propio contenido de la misma, que ya no transmite ser una fracción de una cadena de acontecimientos —ni tampoco participa de ella en modo alguno— y se presenta, por tanto, como ajena a cualquier tipo de acción en curso, sea cual sea el medio visual en el que se manifieste. Dicho de otro modo, la imagen en pose se acerca a aquello formulado por Deleuze y se detiene en qué es lo que hay para ver en la imagen, sin anticipar aquello que vendrá y, por tanto, haciendo desaparecer de la percepción qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente. Stephen Koch utiliza todos estos conceptos al referirse a una de las películas de Andy Warhol, *Haircut* (1963), cuando afirma lo siguiente en relación a uno de sus planos:

Se parece al de un retrato pintado, mucho más que a cualquier estilo fotográfico. La fotografía redefinía rápidamente el retrato y lo hacía profundamente, en particular con respecto a la pose. No se trataba meramente de la obvia diferencia en la cantidad de tiempo utilizado, desde varias semanas a unas fracciones de segundo, sino de su propio carácter, de su apariencia. En torno a la concreta necesidad técnica de tener modelos inmóviles durante largo tiempo y de sus tendencias a estilizar el carácter del propio movimiento, [...] estaba esa cualidad de la pose inmóvil. (Koch, 1976, p. 86)

Cuando Koch menciona el estilo fotográfico —que en este caso encajaría en aquello que Ortiz y Piqueras califican como el instante congelado—, se está refiriendo a una imagen fija que alude a un movimiento virtual —congelado—, cualidad que la pose no contiene. Sobre esta misma película, Koch añade:

De todas las películas de Warhol, *Haircut* es la que guarda una relación más interesante con el arte de la pintura. [...] *Haircut* trata de la pose inmóvil; se trata de una paradoja cinematográfica sobre el movimiento y la inmovilidad, tomada, entre otras cosas, de la estética del retrato pintado y traspuesta a la pantalla. (El corte de pelo es sin duda una de las pocas horas perdidas en la vida del hombre moderno en la que experimenta algo parecido a la rigidez que debió de constituir la dura prueba de los modelos de Ingres). Linich permanece inmóvil para que le corten el pelo, para que le hagan su retrato, para que hagan una película sobre él. Una película sobre la inmovilidad y el movimiento del propio ojo. Porque, como señaló Tavel, a lo que Warhol trataba de acercarse en sus películas era a la inmovilidad. (Koch, 1976, p. 84)

La imagen en pose, en consecuencia, no remite a aquello que le precede y le sucede, sino que se perpetúa y, por tanto, remarca y reafirma aquello que ya contiene. Es un tipo de imagen que no transmite sensación de avance y, por tanto, se mantiene como algo persistente en ambos niveles —físico y virtual⁵—. Esta dinámica es la que, a través del plano largo, se manifiesta en el medio cinematográfico cuando se prolonga la duración de la imagen con el fin de ser contemplada de un modo sostenido y, aunque sea de un modo necesariamente efímero, unas cualidades normalmente atribuibles a la imagen fija —la imagen fija en pose— pueden ser encontradas en el medio cinematográfico. Además, esta dinámica favorece la puesta en marcha de un sistema de atención en el que se desecha la acción continuada y se mantiene la observación o interés en un estímulo, generándose un paréntesis sensorial en el que se incita una percepción atenta sobre una imagen que, por un periodo limitado de tiempo, se inserta en una cierta tradición de la imagen fija y a su naturaleza permanente.

2 CONCLUSIONES

La duración de los planos en el medio cinematográfico parece ser una característica determinante de dos modos antagónicos de comprender la naturaleza de la imagen con capacidad de reproducirse en el tiempo, y también de la función que deben desempeñar a través de esta reproducción. La finalidad de ese tipo de imagen más autárquico y autosuficiente parece ser —como se ha podido comprobar a través de los distintos ejemplos en el medio cinematográfico y también en los análisis expuestos de autores que se han ocupado de esta problemática—, por un lado, aislarse del flujo visual al que pertenecen, remarcando con ello su propio contenido y adquiriendo así una jerarquía mayor a la habitual —un tipo de enmarcación o pedestal temporal— y, por otro lado, poner en evidencia de un modo extremo la característica principal de la propia imagen cinematográfica, es decir su reproducción en el tiempo, a través de una prolongación inusual.

Por tanto, se encuentra un tipo de producción que parece pretender aumentar la atención del espectador en un tipo de imagen muy concreto mediante un contenido, a menudo inmóvil, que permanece durante un tiempo prolongado en pantalla con la única intención aparente de

ser contemplado. Tal y como Deleuze describe, se pasa de una lógica en que la imagen vista ya contiene trazas de aquello que le precede y también le seguirá posteriormente y, por tanto, lo relevante es el flujo factual en que se está participando como espectador, a un paradigma en que la imagen ya no participa de este flujo continuo y se detiene por un determinado espacio temporal para poner en marcha un tipo de detención donde se remarca aquello que se está viendo. Como se ha tratado de mostrar brevemente en este texto, los dos paradigmas visuales tienen unas estrategias y modos de concebir la imagen que pueden ser sintetizados y definidos de un modo claro y que, además, no son exclusivos del medio cinematográfico, ya que también pueden encontrarse en otros métodos de producción visual, como es el caso de la pintura —y por extensión cualquier imagen fija— donde, a pesar de no poseerse la cualidad de la duración, esta dualidad ya está presente de un modo virtual. Así, en esencia, en el ámbito cinematográfico se trata o bien de potenciar un flujo visual para hacer uso de las cualidades motrices de la imagen o, al contrario, hacer relevante —mediante un procedimiento sustractivo— la presencia de la propia temporalidad, y con ello trasponer a la imagen algo difícil de definir —pero que ciertamente puede experimentarse—, es decir el paso del tiempo.

A estas cualidades de carácter temporal se suma otra característica de igual importancia en el ámbito de la imagen cinematográfica, un tipo de inmovilidad visual que normalmente es combinado con una duración expandida y que ciertamente plantea un acercamiento a la imagen fija y su cualidad de pose. La imagen cinematográfica adquiere durante un espacio de tiempo determinado unas cualidades similares a este tipo concreto de imagen fija mediante una prolongación temporal y un grado de inmovilidad notable, consiguiendo así generar un contenido que se separa del conjunto de imágenes que normalmente forman el contenido del largometraje. Esta combinación permite establecer un tipo de imagen común en ambos medios visuales —es decir imágenes con duración e imágenes fijas— en apariencia muy diferenciados que, sin embargo, comparten por un tiempo determinado las mismas estrategias en cuanto a la concepción de su forma y contenido en el marco de la imagen-tiempo, circunstancia que debe ser analizada con mayor atención y que va más allá de alusiones de tipo referencial, quizás más superficiales o anecdóticas, y que ciertamente también existen. Se propone así un parentesco visual radical entre la imagen con duración y la imagen fija basado en su función y que, posteriormente y debido a ello, genera similitudes estilísticas, las cuales se han tratado de esbozar brevemente en este texto.

AGRADECIMIENTOS

Este artículo ha sido realizado en el marco de un contrato Margarita Salas en la Universidad Complutense de Madrid, financiado por el Ministerio de Universidades con fondos Next Generation de la Unión Europea.

3 REFERENCIAS

- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable: cine y pintura*. Paidós.
- Balázs, B. (1952) *Theory of the film (Character and growth of a new art)*. Dennis Dobson Ltd.
- Baños Fidalgo, F. (2013). *Tiempo lento en el cine y el vídeo contemporáneo* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Bazin, A. (2016). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bergson, H. (1977). *Materia y memoria*. Alianza Editorial.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres: pintura y cine*. Santiago Arcos Editor.
- Bordwell, D. (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton University Press.
- Burch, N. (1979). *To the distant observer, form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley, University of California Press.
- De Luca, T., y Barradas Jorge, N. (2016). *Slow Movies*. Edinburg University Press.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- Evans, Jonathan St. B. T. y Frankish, K. (2009). *In two minds: Dual Processes and Beyond. The Duality of mind*. Oxford University Press.
- Ezcurdia, J. (2015). La materia-imagen bergsoniana y la filosofía del cine de Deleuze. *Kalagatos, Revista de Filosofía*, 12(24), 109-150.
- Flanagan, M. (2012). *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* [Tesis Doctoral. University of Exeter].
- Jaffe, I. (2014). *Slow Movies, countering the cinema of action*. Columbia University Press.
- Koch, S. (1976). *Andy Warhol Superstar*. Anagrama.

Kovács, A. B. (2013). *The cinema of Béla Tarr, The circle closes*. Columbia University Press.

Kracauer, S. (1960). *Theory of film, The redemption of Physical reality*. Oxford University Press.

Ortiz, A. y Piqueras, M. J. (2004). *La pintura en el cine: Cuestiones de representación visual*. Paidós.

Oter, J. (2013). *Formas de inmovilidad en la imagen cinematográfica* [Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco].

Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Sloman, S. A. (1996). *The Empirical Case for Two Systems of Reasoning*. *Psychological Bulletin*, 119(1), 3-22. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.119.1.3>

Tarkovsky, A. (1996). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.

VVAA. (2016). *Slow cinema*. Edinburgh University Press.

NOTAS

1. En este sentido y también en el ámbito de la videoinstalación pueden observarse experiencias similares en otros autores posteriores, como es el caso de Bill Viola, Gary Hill, Christian Marclay o Michaël Borremans, los cuales también parecen experimentar con los límites de la propia atención del espectador en algunas de sus obras.
2. Jaffe, Ira, *Slow Movies, countering the cinema of action*.
3. VVAA, *Slow cinema*.
4. Ortiz y Piqueras ofrecen en su libro *La pintura en el cine: Cuestiones de representación visual* (2004) un amplio estudio sobre la alusión al movimiento en ambos medios visuales estáticos, con conceptos de imagen como el instante pregnante o momento esencial, el relato secuencial, el instante congelado y la superposición de poses.
5. Esta diferenciación de dos tipos de inmovilidad, es decir física y virtual, sirve de nuevo para señalar que la imagen fija, a pesar de ser necesariamente inmóvil desde un punto de vista físico, no lo es necesariamente desde un punto de vista virtual. La imagen fija frecuentemente alude a un “movimiento” virtual y, como ponen de relieve Ortiz y Piqueras en el marco de la pintura figurativa, existen conceptos de imagen tales como el instante pregnante o el relato secuencial, en definitiva imágenes que intentan sugerir el movimiento que implica una acción, y que para ello contienen trazas de aquello que les precede y sucede, en la mayoría de casos con fines también narrativos.