

En *Cine y Memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba.

Sobre la materia del tiempo.

Agustín Berti y Eva Belén Cáceres.

Cita:

Agustín Berti y Eva Belén Cáceres (2018). *Sobre la materia del tiempo*. *En Cine y Memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/123>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/sf1>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Sobre la materia del tiempo

Agustín Berti

Eva Cáceres

And as this capacity for recall (and recommodification) grows more universal, history itself is seen to be even more obviously a construct, subject to revision. If it has been our business, as a species, to dam the flow of time through the creation and maintenance of mechanisms of external memory, what will we become when all these mechanisms, as they now seem intended ultimately to do, merge?
-William Gibson, "Dead Man Sings"

Registros

Esteban está sentando escuchando viejas grabaciones caseras en cassette de la radio. Abre sus carcasas de plástico, enrolla paciente y minuciosamente las cintas. Coloca otro cassette en el radiograbador. Se oye algo de música. Adelanta la cinta hasta que aparece la voz de un joven que le habla a su familia y le cuenta sus novedades, como si fuese una carta pero hablada. Les comenta que tiene dos noticias "poco importantes". La primera, su desaprobación del examen de "Obligaciones". La segunda, su llegada el 25 de julio a Bariloche. Les dice que se encuentra muy bien, que no tiene problemas de ningún tipo, "sólo muchas ganas de verlos". Agrega que ésa será la última cinta que grabe antes de que llegue, porque no tendrá tiempo para otra, y a pesar de estar mal grabada, "lo que salió, salió". Mientras se oye el audio, un plano medio muestra a sus padres sentados en la cocina fumando y jugando a las cartas. (*Juan como si nada hubiera ocurrido*, Carlos Echevarría, 1987).

En el living de su casa, una pizarra de corcho cubre la totalidad de la pared. Está repleta de imágenes: fotografías, pinturas, recortes de revistas. De espaldas a la cámara, Nicolás se acerca a la pared y comienza a quitar una por una las imágenes hasta dejarla completamente vacía. En el centro, coloca la fotografía de su madre, Marta Sierra. Con un zoom in y el sonido de fondo de un tren en marcha que aumenta progresivamente su volumen, la cámara se acerca hasta la imagen abarcando la totalidad del encuadre. Sobre el rostro de Marta, se superpone en letra imprenta mayúscula la frase "sabíamos que estaba en algo". (*M*, Nicolás Prividera, 2007).

Víctor regresa al hogar de su infancia. En su recorrido, rememora los espacios habitados alrededor del emprendimiento familiar. Mientras conversa con un antiguo trabajador de la granja, la cámara se desplaza en un paneo de izquierda a derecha, a la par que el registro digital en color se funde en una foto en blanco y negro de la misma locación en la que aparece Víctor con sus hermanos. (*Fotos de familia*, Eugenia Izquierdo, 2011).

Descomposición y recomposición

La historia técnica de las cosas suele estar hecha de imprevistos y malentendidos. Pensando el desarrollo del cine dice Godard:

Es la historia de Marey, que había filmado la descomposición de los movimientos de los caballos, y cuando le hablaron de la invención de Lumière, dijo: 'Es completamente imbécil. ¿Por qué filmar a la velocidad normal eso que vemos con nuestros ojos? No veo cuál podría ser el interés en una máquina ambulante'. Entonces, la máquina efectivamente falla entre Lumière y Marey. Hay que volver a empezar desde ahí. (Liandrat-Guigues y Leutrat 1996: 38)

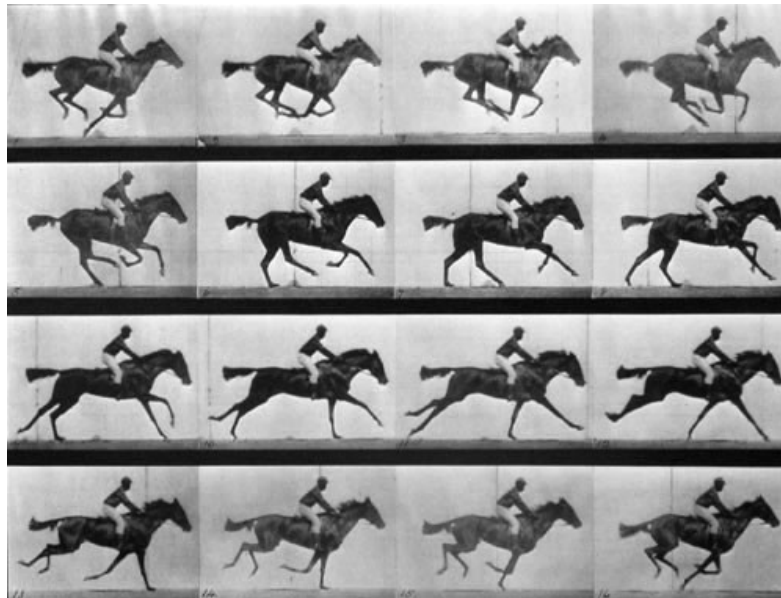
La opinión del director remite a la doble operación que es constitutiva del cine. En primer lugar, la cámara debe someter los movimientos a la fragmentación y detención para poder registrarlos. A continuación, debe suturarlos en la proyección de esa discontinuidad plasmada en el celuloide, como lo define David Oubiña (2009: 24), y se reconstruye lumínicamente en un movimiento perceptible para el ojo humano. El gran descubrimiento de los pioneros Marey y Muybridge fue que solo puede representarse la fluidez a partir del intervalo y la detención. Las posteriores historias de la evolución del arte cinematográfico tienden a olvidar esa duplicidad constitutiva y a privilegiar la dimensión de la sutura, aquella en la que se produce la ilusión.



Galope de caballo árabe (Etiène-Jules Marey, 1887)

El uso contemporáneo de técnicas que remiten a la cronofotografía de fines del siglo XIX y otros procedimientos atípicos del registro audiovisual del siglo XX aparecen como estrategia de desautomatización del discurso altamente formalizado de las artes audiovisuales (y, a la vez, de puesta en evidencia de la opacidad que subyace a las tecnologías utilizadas). Lo que, intuimos, interesa en el gesto es no mantener la ilusión realista que produce el efecto cinematográfico. Por el contrario, su productividad estética radica en la desarticulación. Una hipótesis provisoria es que las imágenes no cinematográficas, las imágenes y sonidos de archivo, y los registros en cinta magnética constituyen un dispositivo de ordenamiento temporal que permite otros modos de exteriorización de la memoria. Nuestro interés reside en indagar los usos de estos registros en el cine y a partir de esa revisión, considerar cómo aparece en algunos films sobre la memoria del pasado reciente. Es decir, preguntarnos de qué modo estético y político operan sobre (y contra) la sutura que sostiene la ilusión cinematográfica.¹

¹ Por "sutura" en este texto nos referiremos exclusivamente al proceso técnico de recomposición en el continuo del movimiento fílmico de la imagen registrada fragmentariamente en cada fotograma por el proyector y no al sentido semiótico del mismo término presentado, por ejemplo, por Heath (citando a Miller): "La sutura nombra la relación del sujeto con la cadena de su discurso: debemos ver que figura allí como el elemento que falta, en la forma de una suplencia. Ya que, aunque falte



Annie G galopando (Eadweard Muybridge, 1887)

Para su abordaje, partimos de la interpretación que hace el filósofo francés Bernard Stiegler de los dispositivos técnicos de exteriorización, el rol que juegan en la co-evolución de humanidad y técnica, y el modo en el que co-constituyen aquello que recordamos, no sólo como individuos sino también como comunidades. Una de sus tesis más provocadoras es que no hay nada más humano que la técnica. Pero la técnica es esencialmente cambiante, una serie de estados metaestables, superpuestos y conflictivos. Aceptando estas premisas, lo mismo podría decirse a la inversa. No hay nada más técnico que lo humano. Se ha dicho demasiado que el siglo XX es “el siglo del cine”. Procurando ser más precisos podríamos decir que es el siglo del registro y la reproductibilidad automatizada de sonidos e imágenes. Y en ese paradigma, el cine se erige como el “patrón de oro”, el baremo para estimar el grado de fidelidad a lo real, pero también la medida de los sueños y aspiraciones de la cultura occidental y sus periferias. Es una paradoja potente: el cine es más real que la realidad, el ordenador supremo de la experiencia de las masas urbanas (apuntalado, primero por los periódicos y la radio, y posteriormente por la televisión), a la vez que es la fábrica de los sueños. Si para Hobsbawn (2000) el siglo XX corto iba de la Revolución Rusa en 1914 a la caída del muro de Berlín en 1989, para Stiegler va desde la primera proyección de los Lumière en 1895 a la apertura de Internet al público con el navegador Mosaic de Tim Berners Lee en 1993. Un siglo signado por el procedimiento técnico de la descomposición de lo real y su recomposición ideal.

Todas las tecnologías audiovisuales del siglo XX hasta la irrupción de las tecnología de imágenes generadas por computadora (popularmente conocidas como CGI), suponen una

allí, no está pura y simplemente ausente. *Sutura* -por analogía, la relación general del déficit respecto de la estructura, de la que es un elemento- en tanto que implica la posición de un tomar-el-lugar-de.”(2008: 212)

instancia de conversión del índice en señal, magnetización o inscripción fotoquímica y una posterior de reconversión o decodificación en imagen proyectada o en pantalla.

Desde este punto de vista, la memoria del pasado reciente no es muy diferente de otras memorias del siglo XX pero, como uno de nosotros señalaba en un trabajo anterior,

al igual que éstas, sí es radicalmente diferente a aquellas previas a la segunda revolución industrial. El carácter crecientemente compartido de la memoria desde fines del XIX tiene una escala inédita en la humanidad, íntimamente ligada al carácter urbano, industrial y comunicacional de la vida en occidente. Retomando a Husserl, el filósofo francés Bernard Stiegler ha identificado el rol de los “dispositivos técnicos de exteriorización” y el papel que cumplen en los modos en que recordamos, no sólo como individuos sino también como comunidades. Esa imbricación, es decir, la necesaria relación entre estética y técnica en la constitución de la psiquis, es constitutiva de la política. Resumiendo la sistematización stiegleriana, la percepción de un primer estímulo constituye una “retención primaria” y el recuerdo de esta percepción, una “retención secundaria psíquica”, que a su vez habilita las “protensiones”, es decir horizontes de expectativas. Ahora bien, hay “retenciones secundarias colectivas” a partir de una acumulación de retenciones compartidas por los individuos de una comunidad, posibilitada por las “retenciones terciarias”, externas al cuerpo: pinturas rupestres, tablas de leyes, censos, periódicos, discos de pasta, films... (La lista puede abarcar a la totalidad de los productos de la cultura humana.) La novedad de las retenciones analógicas -a saber, la fotografía, la fonografía y la cinematografía- reside en su alcance y persistencia en el tiempo. Sin embargo para entender el cambio surgido desde la emergencia de estos modos retencionales debemos recuperar otra tesis stiegleriana: no hay nada más específicamente humano que la técnica, en tanto posibilita una exteriorización que por su existencia sostenida fuera del cuerpo permite el desarrollo de un “interior”. (Berti, 2016: 174)²

Ampliando sobre aquella primera sistematización, en la filosofía stiegleriana, *lenguaje y utillaje*³ utilitarios fundan una memoria común que trasciende no solo al individuo, sino también a su propio tiempo, a su ciclo vital, volviéndose transmisible de generación en generación. Yendo más allá de la memoria genética que precede al individuo, y de la memoria epigenética que como experiencia va incorporando en el transcurso de su existencia, hay una memoria epifilogenética que es específica de lo humano y lo diferencia de otros animales, poseedores sólo las primeras dos memorias. Se trata de una memoria depositada *fuera* del cerebro y del sistema nervioso, preservada en inscripciones y artefactos materiales. Sobre este entramado protético se constituye la memoria comunal primero y luego la social. Una memoria que perdura en dispositivos retencionales, depositarios de gestos y saberes: las retenciones terciarias. La memoria excede al individuo porque las retenciones terciarias son prótesis mnemónicas que no sólo lo sobreviven y sino que además actúan sobre las retenciones secundarias de otros individuos. Al recordar recurrimos a ellas por lo que la retención secundaria en el contexto de la cultura resulta condicionada por la terciaria. Pero su influjo no acaba allí, ya que afectan también a las retenciones primarias, el estímulo ante el fenómeno, porque nuestra percepción estará condicionada, es decir preparada para registrar novedades a partir de interacciones previas con esos estímulos preservados *fuera* del cuerpo, *en* los objetos, y a los que ya hemos recurrido. Es una obviedad pero amerita repetirlo: la relectura no es lo mismo que la lectura, como no se retiene lo mismo en la segunda o la tercera audición de

² Para una discusión *in extensum* de las dinámicas retencionales véase “El tiempo del cine” (Stiegler, 2004: 9-51)

³ El utillaje, en paralelo al lenguaje, es la organización sintagmática y paradigmática de los objetos y los gestos.

un disco de música, ni, para el tema que nos ocupa, en el segundo o tercer visionado de un film. Sin embargo la existencia como flujo marca una diferencia entre las formas retencionales impresas respecto de las fonográficas y las cinematográficas. Dice Stiegler al respecto de esta diferencia:

Sin embargo, sólo desde que existe la posibilidad técnica de registrar analógicamente un objeto temporal musical y de repetirlo técnicamente se ha hecho evidente la relación entre las retenciones primarias y las retenciones secundarias, porque es evidente que aunque se trate cada vez del mismo objeto temporal hay dos experiencias musicales diferentes. Sé que se trata del mismo objeto temporal porque sé que la melodía ha sido registrada por una técnica tal que hay coincidencia entre el flujo de lo que es captado y el flujo de lo que graba. Sé que el tiempo del aparato registrador coincide con el tiempo del flujo musical. Esta coincidencia del *flujo mecánico* con el *flujo del objeto temporal* produce, para el *flujo de la conciencia* de este objeto y de su registro, esta conjunción de pasado y de realidad, y este efecto de real que Barthes había identificado en la foto y que aquí se renueva en el dominio del sonido, con la única diferencia de que en el caso de la foto se trataba de una *pose* mientras que en el caso del sonido grabado, como en el caso del cine, se trata de un flujo. (2004: 28. Cursivas en el original)

La novedad que apunta Stiegler es la diferencia en la revisita de los objetos temporales habilitada por las tecnologías de registro, perceptualmente diferentes de la revisita habilitada por la escritura. Tecnologías posteriores al proyector, como el bobinado o rebobinado rápidos para buscar una escena puntual supusieron un cambio drástico que el video introdujo en los dispositivos retencionales analógicos audiovisuales, sumado al acceso doméstico, a su organización en archivos manejables en el marco de la producción y de la investigación contemporánea. Esa novedad, con la digitalización toma la forma no sólo del acceso ubicuo, sino también la de la barra de reproducción, que permite un desplazamiento instantáneo por toda la duración de una obra. A propósito de la génesis de su *Historia(s) del cine*, y extremando las diferencias de valor entre una retención primaria y una secundaria, Godard señalaba:

En mi opinión, ya casi no se ven películas porque, para mí, ver películas significaba tener la posibilidad de compararlas. Pero comparar dos cosas, *no comparar una imagen con el recuerdo que se tiene de ella*; comparar dos imágenes y, en el momento en que se ven indicar ciertas relaciones. Ahora bien, para que esto sea posible, hace falta tener una infraestructura técnica (que actualmente existe) que lo haga posible. (Godard, 2012: 9. Las cursivas son nuestras).⁴

La retención terciaria como una forma de memoria exterior al cuerpo además funda lo común al permitir el establecimiento de retenciones secundarias colectivas. (La constitución de los cuerpos políticos modernos y las tecnologías de la comunicación no son una novedad, si bien las tecnologías digitales evidentemente introducen nuevos problemas y desafíos). Esta afirmación general parece explicar las causalidades de la evolución y creciente complejidad de los objetos y formas culturales, pero es también una explicación de la evolución y creciente complejidad de lo humano. Asimismo, la tesis de

⁴: Godard dice esto en una entrevista sobre los archivos y su afirmación puede parecer contradictoria. En líneas anteriores de esta cita, el cineasta francés hace referencia a las posibilidades técnicas que ofrece el videocassette para llevar a cabo la comparación de películas, es decir, la proyección simultánea de dos filmes en un mismo espacio, una actividad que en tiempos del 35 mm resultaba técnicamente difícil y económicamente inviable. La paradoja es que para Godard pareciera que el video es lo que habilita la posibilidad de comparar dos obras cinematográficas, ya que la dinámica retencional de la sala oscura no es confiable porque puede fallar su fidelidad a la materia del filmico. Es, por supuesto, el ejercicio de alguien que es a la vez cineasta y teórico y no el de un espectador común.

Stiegler supone que en las sociedades pre-industriales de la memoria iba a otra velocidad. Cada comunidad organizaba su memoria común en función de sus objetos e inscripciones. La fonografía, el cine y posteriormente la televisión vienen a modificar este estado de cosas al permitir generar retenciones secundarias colectivas inéditas por su alcance e impacto y constituyeron los dispositivos retencionales determinantes durante la mayor parte del siglo XX. Aquí cabe detenerse en algunas cuestiones a priori triviales. La *aceptación* del cine como arte, su *internacionalización* y su *especialización* (Casetti, 1994: 15-18), debidas en parte no menor a la estabilización del modelo del cine narrativo clásico hollywoodense tiene relación directa con un aspecto de la imagen cinematográfica que señalábamos al comienzo: es una tecnología, hegemónica durante buena parte del siglo XX, que se ha constituido en el patrón de oro dentro de las imágenes en movimiento. Es decir, no es la única, ni mucho menos la predominante hoy. Pero su inserción en los sistemas de producción de la industria cultural norteamericana, sumado al espacio privilegiado que ocupa en la percepción colectiva (que al margen de sus diferencias sustanciales, se prolonga en la imagen televisiva) no puede ser ignorada para pensar la especificidad de cada tipo de imagen en la constitución de las retenciones secundarias colectivas y las jerarquías hacia dentro de las dinámicas retencionales. Resumiendo el estado de la cuestión, el imaginario audiovisual del siglo pasado se organizó en un plano formal en torno de lo que Metz denominó el “súper género narrativo” (1980: 402), pero también, en el plano material, en base a la jerarquía de imágenes que Steyerl señala a partir del “patrón de oro” de la definición y nitidez del 35 milímetros (2012: 35-36). Agregamos a estos rasgos, la homogeneidad en la ontogénesis de las imágenes (las distinciones claras entre la imagen cinematográfica, la televisiva, la videográfica, la digital, así como su medio asociado modelo: la sala, la televisión, la videocasetera, el monitor).⁵ Nuestra hipótesis de trabajo es que los documentales que abordan la memoria reciente en el contexto nacional, en cierto modo, operan en contra de ese patrón de oro y, en algunos casos, subvierten el súper-género narrativo.

Técnicas de la sutura técnica

Durante gran parte del siglo pasado, la recomposición del movimiento en la imagen cinematográfica se realizaba en serie, pautada y estandarizada en fotogramas estructuralmente idénticos el uno con el otro, a razón de veinticuatro por segundo, en un tiempo también homogeneizado por los intervalos del mecanismo. Sobre ese criterio de recomposición estandarizada, en el flujo temporal habilitado por el mecanismo, la indicialidad fotoquímica consolidaba el patrón de oro del 35 milímetros. No es el único, por supuesto, pero es el que establece el baremo cultural sobre el que aspiran a legitimarse las historias oficiales.

Con todo, el patrón de oro no da cuenta de todas las imágenes posibles. La sutura audiovisual es capaz de asimilar imágenes de orígenes técnicos diversos que exceden al linaje de aparatos derivado del invento de los hermanos Lumière: fotografías, video, televisión pero también pintura, escultura, papel impreso, dibujo. En el caso de los films que trabajan la memoria reciente, nos interesa desarrollar conceptos que permitan evaluar la heterogeneidad de los materiales y sus múltiples combinaciones en el montaje. El rasgo distintivo de estas obras es su hibridez: el flujo reprocesa imágenes de archivo (sean fotos, filmaciones hogareñas, archivos televisivos, documentos públicos), cintas de audio,

⁵ Uno de nosotros ya ha abordado este rasgo y sus excepciones en otros trabajos (Berti, 2014). Las distinciones son apenas esquemáticas ya que los cruces y las remediaciones son sumamente frecuentes.

testimonios en video digital y ficcionalizaciones. Es una operación recurrente en los films documentales que abordan el tema.

Como señalábamos al comienzo, *Juan como si nada hubiese sucedido* de Carlos Echevarría reconstruye el caso de Juan Herman, estudiante rionegrino desaparecido en el '77, a partir de la incorporación de material fotográfico y fonográfico al relato cinematográfico. Junto a la filmación de fotografías familiares, la presencia de Juan se hace manifiesta en el registro de su voz en un cassette que había enviado a los padres. Como sugiere el epígrafe de este capítulo, los mecanismos de memoria externa tienden a fusionarse. En realidad, el cinematógrafo y luego el video digital han sido las artes de la reproductibilidad con mayor capacidad de reprocesar todas las demás formas retencionales. Pero al hacerlo las incorporan en un flujo. Las obras audiovisuales, sean fotoquímicas, magnéticas o digitales, transforman las retenciones en objetos temporales. En la construcción de sentido que proponen los audiovisuales que abordan la memoria reciente pueden rastrearse estrategias de representación que no se ajustan ni a los criterios del súper-género narrativo, ni al patrón de oro de la imagen cinematográfica. El archivo no necesariamente debe servir de ilustración de tesis, ni de insumo narrativo, puede ser también un modo de alterar el flujo temporal. De interferir sobre los modos retencionales en un sentido opuesto a la instauración de una estructura de la conciencia que "cinematográfica" -y que en su lectura pesimista del devenir de la técnica Stiegler identifica como el vehículo de la sincronización cultural con el "American Way of Life" como retención secundaria colectiva hegemónica del siglo XX (2004: 48).

Algo parecido sucede en *M*, de Nicolás Prividera, donde el director entremezcla las entrevistas con fotos, filmaciones en súper 8, archivos televisivos, audios. La operación no es nueva, si bien la cultura del archivo y las particularidades del digital en los últimos films del periodo lo han convertido en un recurso más accesible y manipulable. Tales disputas por la materialidad de la memoria pueden rastrearse en obras no exclusivamente documentales, en la producción de cineastas como Jean-Luc Godard y Chris Marker. Se trata además de obras que implicaban al propio medio como tema.

A lo largo de toda su carrera, Marker utilizó (y combinó) fotografía, escritura, cine, video, instalaciones en galerías, televisión y multimedia, abordando la memoria cultural del siglo XX. En su único trabajo ficcional, el cortometraje *La Jettée* (1963), el realizador compone una historia a partir de fotografías fijas que adquieren movimiento a través del dinamismo del montaje y el paneo. Algo similar hace en *Recuerdos de un porvenir* (2001), con las imágenes analógicas de la fotógrafa Denise Bellon, mientras indaga sobre la percepción de una imagen del pasado, es decir, la duración implícita que se establece entre ésta y el presente. El título mismo es indicativo del modo en que una forma de retención terciaria (las fotos del periodo de entreguerras) condiciona las retenciones primarias y secundarias de los eventos del periodo de la segunda guerra. Aquí, el flujo temporal del cine reprocesa las huellas del pasado impresas en las fotografías. Marker sustrae a éstas de la estaticidad y las incorpora en el fluir de ese objeto temporal llamado cine.⁶

⁶ En los films sobre la memoria reciente podemos observar un procedimiento similar, por ejemplo, en breves pasajes de *La multitud* (Martín Oesterheld, 2012), al presentar los planos arquitectónicos y folletos del Parque de la ciudad, o en la ya mencionada *Fotos de Familia*. Sólo que en esta última es procedimiento es un impasse que es luego subsumido en el retorno a la lógica narrativa que articula el film de Izquierdo.

Partiendo de la premisa de que el cine es la memoria del siglo XX, ya que su ventaja sobre otras técnicas es la de reproducir el tiempo, su duración, Godard compone *Historia(s) de cine*: una manipulación de imágenes y sonidos, un palimpsesto de materiales de orígenes diversos que se combinan y mezclan estableciendo nuevas relaciones con cada proyección. La operación técnica subyacente es fundamental. Godard transfiere todo su material al video para poder manipularlo: cambiar su velocidad, ralentizarla, sacarle cuadros, superponerlas. Este interés por la hibridez y la manipulación de las imágenes ya podía verse en algunas de producciones de finales de los '70, en las que se aleja de la narrativa tradicional y produce sus filmes más explícitamente políticos. Un ejemplo de esta producción es *Aquí y en otro lugar* (1976), documental dirigido junto a Jean Pierre Gorin y Anne-Mariè Melville, sobre la causa palestina en el que, por primera vez, combinó la tecnología de la fotografía, el video y la televisión de manera crítica. Originalmente, la película fue pensada para incorporarse a un proyecto más ambicioso, *Jusqu'à la victoire* (1970) del Grupo Dziga Vertov, una petición realizada por la Organización para la Liberación de Palestina, que había quedado inconclusa con la disolución del grupo poco tiempo después. En 1975, Godard retomó la edición del proyecto, pero esta vez tomando cierta distancia con respecto al material registrado en Medio Oriente, "comparándolo" con otras imágenes, las de la Francia de clase media de esos años. Es decir, pensando dialécticamente el material, a la par de otros cuestionamientos como el rol del cineasta, de los medios de comunicación y su construcción de lo real, la publicidad y la propaganda.

Máquinas universales

Para ambos artistas, la imagen electrónica y, luego, la digital posibilitan no solo la manipulación de los materiales, sino también la posibilidad de realizar combinaciones, establecer enlaces y vínculos entre los mismos. La posibilidad combinatoria introducida por el video y potenciada por la imagen y el sonido digital se presentan en términos de Lev Manovich (2013) como una auténtica "máquina cultural universal", capaz de emular las funciones del resto de las máquinas existentes. Y es en este punto donde nos interesa recuperar el principio cronofotográfico de Marey y Muybridge, ya que la manipulación que posibilita la nueva técnica rompe la ilusión del realismo y su transparencia. Es en la transmutación que nos permitimos cuestionarlas e interrogarlas. La idea de máquina cultural universal, derivada de la máquina universal de Turing, tiene otras implicancias, en particular para el tema que nos ocupa. En primer lugar, el patrón de la meta-máquina deviene patrón universal, o, en términos stieglerianos, se convierte en una exteriorización que organiza un nuevo modo retencional, el de la *retención digital*. Pero para que eso sucediera antes tuvo que venir el cine, una máquina imagética universal, donde el 35 milímetros es el patrón de oro que organizaba la jerarquía de las imágenes, valor de referencia de la imagen. O, nuevamente en términos stieglerianos, la exteriorización mediante los dispositivos de retención analógica, capaz de reprocesar otras formas retencionales en el film. El cine (y evitemos la definición de qué es el cine o la acotemos a la idea del 35 milímetros como valor de referencia), se anticipa así al digital al ser capaz de emular no sólo todos los otros modos de exteriorización analógicos pero también los estereotípicos (aquellos fenómenos y objetos que Walter Benjamin llamaría "auráticos") de su época: el cine no sólo puede incorporar en sus 24 cuadros por segundo a la imagen estática de la fotografía, sino también a las artes plásticas como el dibujo, la acuarela y la pintura (ya desde los primeros experimentos de animación de Windsor McCay como muestra elocuente en los orígenes mismos del arte cinematográfico) y, con el sonoro, la ejecución de una pieza musical o un discurso político.

Pero el reprocesamiento no es siempre equivalente en tanto todo estándar es siempre un campo de disputas, y no un derivado de la naturaleza o, menos aún, un elemento neutral. Como señalamos antes, Hito Steyerl llama la atención sobre la existencia de facto de una jerarquía de las imágenes en función de la resolución y la nitidez. En la punta de esa jerarquía está la imagen cinematográfica (o al menos, la imagen procesada para ser proyectada en 35 milímetros), independientemente de que ésta sea propia del cine industrial o del cine arte. La “imagen pobre”, por contraste, en su propia pérdida de resolución y de nitidez, inscribe las marcas históricas que permiten situarla en una disputa política por los modos retencionales:

Las imágenes pobres circulan en parte en el vacío dejado por las organizaciones cinematográficas estatales que encuentran demasiado difícil operar como archivos de cine en 16/35 mm o mantener cualquier tipo de infraestructura de distribución en la época contemporánea. Desde esta perspectiva la imagen pobre revela el declive y la degradación del cine ensayo o en realidad de cualquier cine experimental y no comercial, que en muchos lugares se hizo posible porque la producción cultural se consideraba tarea del Estado. La privatización de la producción mediática se volvió más importante que la producción mediática patrocinada o controlada por el Estado. Pero, por otra parte, la privatización incontrolada del contenido intelectual, junto con la publicidad y el comercio online también permiten la piratería y la apropiación; hacen surgir la circulación de imágenes pobres. (Steyerl, 2014: 40-41)

Poniéndolo en relación con el comienzo de nuestro argumento, hacen resurgir la sutura de imágenes heterogéneas.

En términos de crítica cinematográfica convencional, si uno valora en función de los códigos audiovisuales, podría pensarse que, por citar un ejemplo, *Fotos de familia* es una obra cinematográfica menor, o una obra videográfica.⁷ Si uno ponderara el impacto político en función de su modo de argumentación, se podría considerar que las decisiones realizativas puedan resultar ineficaces. Pero, si uno presta atención a la dimensión técnica en las disputas por la memoria reciente, algunas decisiones del montaje, por la persistencia de visibilidad de la sutura, antes que en la ilusión del lenguaje pretendidamente transparente, pueden iluminar una particularidad potente que aparece de modo recurrente en diversos films que abordan la década del setenta. Hay un momento en la película de Izquierdo que comentamos al comienzo y que sirve para ejemplificar el recurso técnico y político: cuando Víctor Pujadas regresa al hogar de la infancia y rememora los espacios habitados alrededor del emprendimiento familiar un paneo desde la filmación digital en color hace una transición a una foto en blanco y negro de ese mismo espacio. Esta operación no sólo pone en evidencia algo que sucedió en el pasado (la foto en blanco y negro) sino que al ponerse en movimiento, su reproducción (la filmación digital) actualiza aquello que alguna vez tuvo lugar. Al mismo tiempo, abre un interrogante acerca de las disputas en torno a la memoria del pasado reciente, en la que cabe preguntarse si, en realidad, no se trata de una discusión sobre la naturaleza del dispositivo y su constitución ya sea como imagen cinematográfica o imagen cronofotográfica. Asimismo, cabe señalarse que no se trata estrictamente de una operación de montaje en el sentido clásico del filmico, sino más bien de edición digital. Por fuera de la lógica de la estandarización y posterior recomposición mediante el montaje del filmico, la hibridación de las imágenes en este caso se inscribe en la dinámica de disputa que se aleja de los patrones de oro del 35 milímetros, en aras de reconstituir a partir de imágenes ontogenéticamente diversas, una retención terciaria digital sobre la

⁷ En relación a la valoración del film, véase “Cuéntame mi historia” (González Cragnolino, 2013).

base de retenciones terciarias analógicas. Sin embargo, tal disputa dentro de un arte altamente estandarizado como es el audiovisual recupera las tensiones que emergen entre la cronografía y la cinematografía, entre representación en el tiempo de la estaticidad o del movimiento que tiene sus orígenes en la misma constitución del arte cinematográfico.

La cicatriz de Ulises

Para concluir querríamos señalar que la puesta en evidencia de los materiales heterogéneos que permiten recordar, o, dicho en los términos que venimos trabajando, que permiten la dinámica retencional, echan luz sobre la dimensión política de la tecnicidad. La visibilidad de la sutura, la cicatriz que marca el lugar de la herida, permite reconocer como verdad política antes que como ficción edificante (o militante) aquello que queremos evitar que se pierda o se tergiverse. En este corpus es la marca que deja la incorporación de imágenes ontogenéticamente diversas al ser reprocesadas por el dispositivo. Si recordásemos todo, como Funes, el memorioso, personaje del cuento homónimo de Borges, seríamos incapaces de pensar ya que estaríamos fuera del tiempo en tanto el tiempo del recuerdo del pasado ocuparía todo el tiempo del presente. La fidelidad al pasado no puede ser sino una selección, de lo contrario el archivo se tornaría inmanejable, o, citando otra parábola borgeana, el mapa del imperio tendría el mismo tamaño que el imperio. La tensión entre eficacia política y experimentación formal atravesó el siglo desde sus inicios con el doble movimiento de las vanguardias y la consolidación de las industrias culturales. Acaso la dinámica retencional ayude a repensar estas tensiones.

En un texto bastante conocido, Serge Daney (1992) revisa (y actualiza) la crítica de Jacques Rivette a un travelling de la película *Kapo* (Gillio Pontecorvo, 1960). La puesta en marcha de la ilusión cinematográfica es juzgada como abyecta debido a la espectacularización del horror concentracionario. La contraposición, por cercanía temporal, es con *Noche y niebla* (Alan Resnais, 1955). Daney extiende la posibilidad de abyección al fundido encadenado de un videoclip de Michael Jackson que iguala a los músicos occidentales ricos con los niños africanos hambrientos en "We are the world". No nos interesa tanto revisar la polémica sino llamar la atención sobre cómo la misma se organiza en torno a dos decisiones de índole técnica referidas al montaje de las obras, una central en la estética cinematográfica, la esta en la televisiva: plano secuencia y encadenado, respectivamente. Una comprensión de la imbricación entre la memoria, la percepción del tiempo y los modos de retener tales percepciones puede ofrecer una vía para reconsiderar los films del pasado reciente y las dimensiones políticas inherentes a las decisiones técnicas que no son neutrales. Al poner en evidencia la sutura, dichas decisiones posibilitan la rememoración y el reconocimiento a pesar del paso del tiempo, sin ceder a la tentación espectacular de una ilusión audiovisual idílica (y apolítica) que las máquinas universales igualan en el flujo de los fotogramas o píxeles.

Bibliografía

BERTI, Agustín (2014) "De *Little Nemo* a *Ghost in the Shell*: sobre los márgenes de las imágenes en movimiento" en Asís Ferri, Paula Andrea y González, Alejandro Rodrigo. (ed.), *La Animación y las otras Artes. Actas del III Foro Internacional sobre Animación*, CEAn, Córdoba.

BERTI, Agustín (2016) "Emulsiones pese a todo", en Arese, Laura y Svetko Fernando (eds.) *Cine, política y derechos humanos II. Conversaciones sobre cine de Córdoba*, FFyH, Córdoba.

CASETTI, Francesco (1994) *Teorías del cine: 1945-1990*. Cátedra, Madrid.

GODARD, Jean-Luc (2012) "Las filmotecas y la historia del cine" en *Cinema Compart/ive Cinema*, I, 1, Barcelona.

GONZÁLEZ CRAGNOLINO, Santiago (2013) "Cuéntame mi historia", en Cozza, Alejandro, *Diorama. Ensayos sobre cine contemporáneo de Córdoba*, Caballo Negro, Córdoba.

HEATH, Stephen (2008) "Sobre la sutura", *Youkali*, 6, 207-225.

HOBBSBAWN, Eric (2000) *Historia del siglo XX: 1914-1991*, Critica, Barcelona.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis (1994). *Jean-Luc Godard*. Cátedra, Madrid.

METZ, Christian (1980) "The Fiction Film and its Spectator: A Metaphycolochigal Study" en Hak Kyung Cha, Theresa *Aparatus*, Tanam Press, Nueva York.

MANOVICH, Lev (2013) *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*, Bloomsbury Publishing, Londres.

OUBIÑA, David (2009) *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Manantial, Buenos Aires.

STEYERL, Hito (2012) *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires.

STIEGLER, Bernard. (2002) *La técnica y el tiempo I. El Pecado de Epimeteo*. Hiru, Hondarribia.

STIEGLER, Bernard (2004) *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hiru, Hondarribia

Filmografía

Aquí y en otro lugar (1976), Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin y Anne-Marie Mièville.

Fotos de familia (2011), Eugenia Izquierdo.

Historia(s) de cine (1988), Jean-Luc Godard.

Juan, como si nada hubiera sucedido (1987), Carlos Echevarría.

Kapò (1959), Gillo Pontecorvo.

La multitud (2012), Martín Oesterheld.

La jeteè (1962), Chris Marker.

M (2007), Nicolás Prividera.

Noche y Niebla (1955), Alain Resnais.

Recuerdos del porvenir (2001), Chris Marker.

Sobre los autores

Agustín Berti es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Trabaja los cambios ocurridos por la digitalización en la literatura, el cine y las artes audiovisuales. Se desempeña como investigador de CONICET, docente de la *Maestría en Técnica, Políticas y Culturas* del CEA, UNC, y profesor titular de la cátedra de "Análisis y crítica" de la Facultad de Artes de la UNC.

agustin.berti@gmail.com

Eva Cáceres es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como adscripta en las cátedras "Historia del cine" y "Análisis y crítica" de la Facultad de Artes de la UNC. Es programadora del Cineclub La Quimera. También se dedica a la investigación, gestión y comunicación de proyectos culturales vinculados al cine.

evabelenc@gmail.com