

Cine y Memoria: Narrativas audiovisuales sobre el pasado. CEA, UNC, Córdoba, 2015.

# Memoria y soportes: Sobre los montajes de imágenes heterogéneas.

Agustín Berti y Eva Belén Cáceres.

Cita:

Agustín Berti y Eva Belén Cáceres (Noviembre, 2015). *Memoria y soportes: Sobre los montajes de imágenes heterogéneas*. Cine y Memoria: Narrativas audiovisuales sobre el pasado. CEA, UNC, Córdoba.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/56>

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



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>.*

## Memoria y soportes: Sobre los montajes de imágenes heterogéneas

“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”.

La cita pertenece al cineasta Jean Luc Godard y remite a una de las posturas que constituyen la doble operación del cine. Por un lado, el cine debe someter los movimientos a la fragmentación y detención para poder registrarlos. Por otro, es en la proyección que esa discontinuidad se sutura, como lo define David Oubiña, y se reconstruye 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. La historia de la evolución del cine demuestra el énfasis puesto en olvidar esa duplicidad constitutiva y en privilegiar solamente la dimensión de la sutura, aquella en la que se produce la ilusión.

El principio cronofotográfico aparece como estrategia para desautomatizar el discurso altamente formalizado de las artes audiovisuales (y, a la vez, evidenciar la opacidad que subyace a su pretendida transparencia). Lo que interesa no es mantener la ilusión realista que produce el efecto cinematográfico, por el contrario, su productividad estética radica en la desarticulación. Del mismo modo, se presenta como un dispositivo de ordenamiento temporal que permite un modo específico de exteriorización. Nuestro interés reside en indagar cómo los films sobre la memoria del pasado reciente operan sobre la sutura, y para ello consideraremos especialmente el medimetro de Eugenia Izquierdo, *Fotos de familia*.

Para su abordaje, partimos de la sistematización del filósofo Bernard Stiegler de los dispositivos técnicos de exteriorización y el modo en el que constituyen aquello que recordamos, no sólo como individuos sino también como comunidades. Se ha dicho demasiado que el siglo XX es el siglo del cine. Relativizando un poco las ambiciones de esa fórmula, Stiegler propone un siglo XX corto en función de los dispositivos retencionales analógicos. Si para Hobsbawm 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 Lumiere en 1895 a la apertura de internet al público con el navegador Mosaic de Tim Berners Lee en 1993.

En términos técnicos, la memoria del pasado reciente no se compone de modo muy diferente a otras memorias del siglo XX pero, 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, Stiegler identifica 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 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 sola existencia sostenida fuera del cuerpo permite el desarrollo de un *interior*.

El lenguaje (organización fónica, gráfica y mental que excede el mero grito instintivo de alerta) y el *utillaje* (la gramática elemental de los gestos impuesta por las armas y herramientas que se constituyen en los primeros estereotipos) son los dos modos en los que una memoria común, transindividual, comienza a consolidarse. Siguiendo esta lectura, una lanza o una clepsidra serán tan portadores de memoria comunitaria como un poema épico o una película documental. Sobre este entramado protético, *exterior al cuerpo*, se organiza la memoria que perdura en torno a distintos dispositivos retencionales de gestos y saberes, que constituyen las retenciones terciarias. Estas actúan sobre las retenciones secundarias, ya que al recordar recurriendo a estos depósitos de memoria, la retención secundaria se ve condicionada, pero también sobre la primaria, en tanto la percepción está sujeta a una previsión previamente informada, preparada a partir de esos estímulos preservados *fuera* del cuerpo, *en* los objetos.

La retención terciaria es, entonces, una forma de memoria exterior al cuerpo que además funda lo común al permitir el establecimiento de retenciones secundarias colectivas. 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 Stiegler supone que en las sociedades pre-industriales el ritmo de la memoria estaba dictado por el ritmo de los ingenios que permitían asegurar el sustento. Cada comunidad organizaba su memoria común en función de los dispositivos sobre los cuales ésta se iba depositando, bajo la preservación en rituales, libros o sistemas de riego. El cine viene a modificar este estado de cosas al permitir generar una retención secundaria colectiva en las masas de migrantes, muchas veces sin una lengua común, que se hacían en las metrópolis emergentes de comienzos del siglo pasado y que se constituye en el dispositivo de retención terciaria determinante durante buena parte del siglo XX.

Con todo, Stiegler no presta especial atención a un aspecto constitutivo del dispositivo cinematográfico. La concatenación en serie, pautada y estandarizada en fotogramas estructuralmente idéntico el uno del otro a razón de 24 por segundo, en un tiempo también estandarizado por el mecanismo. La sutura puede así asimilar imágenes de orígenes técnicos diversos que exceden al linaje de aparatos derivado del invento de los hermanos Lumiere: fotografías, video, televisión pero también pintura, escultura, papel impreso, dibujo. En el caso del film de Izquierdo, nos interesa pensar el valor de la heterogeneidad de los materiales y sus múltiples combinaciones en el montaje. Su rasgo distintivo es la hibridez: imágenes de archivo (las fotos del título pero también filmaciones hogareñas), testimonios en video digital, y

ficcionalizaciones. Es una operación recurrente en films afines: en *Treinta y dos* donde Ana Mohaded alterna entre una puesta teatral, archivos y testimonios; en *La Sensibilidad* donde Germán Scelso alterna las conversaciones con sus abuelas con planos que muestran en la televisión, programas y publicidades, films icónicos de la primera oleada audiovisual sobre la memoria reciente como *La noche de los lápices* y otros productos de la cultura popular; y en *Los Rubios* de Albertina Carri donde el montaje que yuxtapone la filmación del alter ego de la directora con un *stop-motion* hecho con muñecos play-mobil. Esta operación no es nueva, si bien la cultura del archivo y las particularidades del digital lo hacen un recurso más accesible. Como operación sobre la materialidad de la memoria puede rastrearse en obras de cineastas como Jean Luc Godard y Chris Marker, que implicaban al propio medio como tema de reflexión y representación.

A lo largo de toda su carrera, Marker ha utilizado y combinado fotografía, escritura, cine, video, instalaciones en galerías, televisión y multimedia, con el fin de sondear en la profundidad de 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, la cual adquiere movimiento a través del dinamismo del montaje y el paneo. Algo similar realiza en *Recuerdos de un porvenir*, animando las fotografías de Denise Bellon a la vez que indaga sobre la percepción de una imagen del pasado, es decir, la duración implícita que se establece entre esa imagen y el presente. El título mismo es indicativo del modo en que una retención terciaria (las fotos del periodo de entreguerras) condiciona las retenciones primaria y secundaria de los eventos del periodo de la segunda guerra.

Bajo 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, compone la obra *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. 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 puede rastrearse en sus producciones de finales de los 60, en las que se aleja de la narrativa tradicional y produce sus filmes más militantes. Ejemplo de esta producción es *Aquí y en otro lugar*, documental sobre la causa palestina en la que se combinaba por primera vez la tecnología del video y la televisión de manera crítica.

Para ambos artistas, la imagen electrónica luego digital, posibilita no solo la manipulación de los materiales, sino también la posibilidad de realizar combinaciones, establecer enlaces y vínculos entre los mismos, generar múltiples sentidos. De esta manera, el digital se presenta en términos de Lev Manovich como la máquina cultural universal, capaz de emular las funciones del resto de las máquinas existentes. Y es aquí donde se conecta con el principio cronofotográfico de Marey y Muybridge, ya que la manipulación que le posibilita la nueva técnica rompe con la ilusión del realismo, su transparencia, y es su transmutación lo que permite cuestionarla e interrogarla. La idea de máquina universal derivada la máquina universal de Turing, tiene otras implicancias, en particular para el tema que nos ocupa, el patrón de la meta-máquina deviene el patrón universal, o, en términos stiegleriano, la exteriorización que organiza un nuevo modo retencional, el de la retención digital. Pero antes tuvo que venir el

cine, una máquina imagética universal (donde el 35 es el patrón de oro, o valor de referencia de la imagen, o, nuevamente en términos stieglerianos, la exteriorización mediante los dispositivos de retención analógica). El cine (evitando la definición de qué es el cine o acotándola a la idea del 35 mm como valor de referencia), se anticipa así al digital al ser capaz de emular todos los otros modos de exteriorización analógicos pero también los estereotípicos (auráticos, diría Benjamin) de su época. Hito Steyerl sugiere que hay 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) al margen de que sea propia del cine industrial o del cine arte. La imagen pobre, por contraste, inscribe en su pérdida de resolución y de nitidez las marcas históricas que permiten inscribir la disputa política. O, volviendo al comienzo de nuestra presentación, la sutura.

En términos de crítica cinematográfica, si uno valora en función de los códigos audiovisuales, podría pensarse que *Fotos de familia* es una obra menor. Si uno pondera su impacto político en función de su modo de argumentación, podría considerar que las decisiones realizativas pueden resultar ineficaces. Pero, si uno presta atención a la dimensión técnica de la disputa por la memoria reciente, algunas decisiones del montaje, por su persistencia de visibilidad de la sutura antes que en la ilusión del lenguaje pretendidamente transparente, puede iluminar una particularidad potente que aparece de modo recurrente en los films sobre la memoria reciente. Hay un momento en el filme de Izquierdo que sirve para ejemplificar lo anterior: es cuando Víctor Pujadas regresa al hogar de la infancia y rememora los espacios habitados alrededor del emprendimiento familiar. Mientras conversa con un antiguo trabajador de la granja, la cámara se desplaza en un paneo desde la filmación digital en color a una foto en blanco y negro de la misma locación con sus hermanos. Esta transición 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 reciente, en la que cabe preguntarse si esa disputa, en realidad, no se trata de una discusión sobre la naturaleza del dispositivo y su constitución ya sea como imagen cinematográfica o imagen cronofotográfica.

cierre cronografía vs cinematografía que tiene sus orígenes en la misma constitución del cine.