

CELULOIDE Y PLASMA<sup>1</sup>

A finales del siglo xx se inició un nuevo periodo en la historia del cine. La llegada de la televisión en la década de 1950 y después del vídeo en la de 1980 había alterado drásticamente los hábitos de ir al cine y la experiencia de visualización, dispersando buena parte del público de una película por millones de salas de estar, y permitiendo interrumpirla con bloques de publicidad y botones de pausa. Pero la llegada de las tecnologías digitales en la década de 1990 supuso una transformación de la propia base material de la película, iniciando un paso del celuloide a las redes de fototransistores, que codifican numéricamente su porción de luz. La imagen en sí se trasladó del registro químico de la realidad a la analogía electrónica, rompiendo la relación privilegiada de la cámara con el mundo material. Esto coincidió aproximadamente con el centenario del cine, en 1995, que de por sí podría haber suscitado una oleada de retrospección en la historia del medio, pero que fue además acompañado de la sensación de que se había roto un límite definitivo. Ya sin grabar presencias físicas –ni siquiera para reconfigurarlas en ficción– el cine entraba en un espacio de simulacros infinito. Su aniversario parecía marcar una especie de muerte, y la historia del cine empezó a considerarse un enorme depósito de los vestigios de un pasado desaparecido. Como Laura Mulvey afirma en su nuevo libro, «el cine está cada vez más habitado por espectros».

*Death 24x a Second* asume el reto que para el pensamiento crítico han supuesto los nuevos avances tecnológicos, y el impulso de reflexionar sobre el pasado del cine que éstos han provocado. El título juega con una expresión tomada de *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard, en la que a la pregunta «¿qué es el cine?» se responde: «La verdad 24 veces por segundo». Mulvey no se centra en la capacidad del cine para captar la realidad, sino en la relación que el medio personifica entre el movimiento y la detención. Las imágenes que flotan en la pantalla adquieren vida gracias al movimiento mecanizado de una tira de celuloide; pero tras la ilusión de movimiento subyace una serie de imágenes fijas, en las que cada fotograma

---

<sup>1</sup> Laura MULVEY, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2005.

comprende un instante de acción congelado. La película, por lo tanto, no sólo registra lo que hay ante la lente de la cámara, sino que también lo fija en una reproducción inanimada, antes de reanimarlo con un rayo de luz.

Este vaivén entre animado e inanimado está en el fondo de las temáticas de la muerte y de lo siniestro que ocupan la primera parte, aunque estos dos últimos motivos son recurrentes a lo largo de todo el texto. Otras dos preocupaciones forman la base de los siguientes capítulos. La relación entre el movimiento y la detención en relación con el flujo narrativo y con la forma de la película se examina mediante el estudio de los casos prácticos de *Psycho* de Hitchcock, *Te querré siempre (Viaggio in Italia)* de Rossellini y la trilogía de Kiarostami sobre Koper, con excursos más breves sobre Powell y Pressburger, Douglas Sirk y Michael Snow. Los últimos capítulos del libro abordan los efectos de la experiencia de visualización en los medios digitales y de la difusión de la película en formatos de vídeo y de DVD. Las consecuencias de estos cambios son quizá el elemento de *Death 24x a Second* que más hace reflexionar, aunque las interpretaciones estrictas de Mulvey también son ejemplares por su lucidez y su profundidad. Pero es ante todo el compromiso de la autora con el cine, en cuanto forma de arte e instrumento histórico, lo que convierte al libro en una contribución de interés.

Para Mulvey, la interacción de movimiento y quietud es la paradoja fundamental del cine. El vídeo y el DVD sólo han servido para ampliar las posibilidades de demora, porque la quietud mortal ya estaba presente al comienzo del cine. La autora rastrea los orígenes de éste en la ciencia óptica y en las artes ilusionistas, y señala la tensión entre la razón y la creencia irracional que se transfirió a la fotografía y, posteriormente, al cine, recibido en un principio como maravilla del progreso tecnológico y como medio de engaño visual, o incluso de comunicación fantasmal, llegando a la famosa descripción que Gorki hace de una película de Lumière en 1896 como un viaje al «reino de las sombras». La misma superposición entre apariencia y aparición lleva a Mulvey a una interpretación de Freud y Wilhelm Jentsch sobre lo siniestro, nociones de lo cual también apuntalan sus reflexiones sobre las propiedades indexantes del cine. Basándose en Bazin y Barthes, considera que la confusión temporal que es cualidad esencial de las fotografías equivale a una erosión siniestra de la distinción entre imaginación y realidad. Como registros de un momento fugaz, las fotografías desafían la impermanencia; pero, al mismo tiempo, para Barthes siempre apuntan la futura ausencia de sus sujetos, y su patetismo deriva de la simultánea conservación del pasado y la intimación de la muerte. Barthes excluía específicamente el cine de sus consideraciones, porque la imbricación de la imagen en el flujo del relato le robaba la quietud necesaria para que surgiera su detalle traumático, su *punctum*. Pero, para Bazin, el cine de información sensible para los servicios de inteligencia podía evocar lo que Barthes denominaba el «vértigo del tiempo derrotado»; en su ensayo de 1945 sobre la «Ontología de la imagen fotográfica», Bazin escribía que, con el cine, «por primera vez la imagen de las cosas es también la imagen de la duración de éstas, del cambio momificado, por así decirlo».

La llegada del vídeo y del DVD permitió a cada espectador parar la película, y que las imágenes de la pantalla se conviertan en fotos fijas y recuperen, en opinión de Mulvey, parte del poder siniestro antes sacrificado a las necesidades de la narración. También ha facilitado la lectura atenta que Mulvey efectúa en la parte intermedia del libro, en la que demuestra que la interrelación de movimiento y detención, animación y osificación, se repite en el plano temático y en el narrativo. Relacionando el movimiento de la trama con los conceptos freudianos de pulsión de muerte y principio del placer, Mulvey sugiere que el término de la película en la muerte o «la detención erótica del matrimonio» puede interpretarse como un «retorno de la quietud reprimida de la que depende la ilusión de movimiento del cine». En *Psicosis*, sin embargo, la senda hacia la detención está a punto de producirse por la muerte de Marion a mitad de la película, que ofrece al público un nuevo *telos* en forma de investigación. Mulvey señala la densa inclusión de motivos freudianos en la película, principalmente la penúltima toma, en la que Norman y la madre se unen en una espantosa superposición, precisamente la combinación de animado e inanimado a la que Jentsch y Freud hacían referencia.

La misma duplicación de contenido narrativo y propiedades formales se repite en el análisis que Mulvey realiza de *Te querré siempre* de Rossellini, cuyos momentos de paralización de la narrativa le parecen un reto al avance, centrado en lo masculino, de la acción tradicional. En lugar del «realismo» convencional de Hollywood, la propia realidad se inmiscuye mientras la cámara de Rossellini se detiene en las ruinas, las fosas, el humo que avanza, y «la imagen se aparta de su marco de referencia ficticio». Las películas de Kiarostami se nutren del vacío entre lo que la cámara registra y el contexto ficticio en el que lo hace; sobre todo en la trilogía de Koper: *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1986), *Y la vida continúa* (1992) y *A través de los olivos* (1994). Si la primera película narra los problemas de un chico que intenta encontrar la casa de un amigo para devolverle su cuaderno de ejercicios, la segunda retrata la vuelta del director al área en la que se rodó la primera película, assolada por un terremoto en 1990. Mientras el sustituto de Kiarostami intenta localizar a los chicos que aparecían en *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, se atrae la atención del espectador a la distancia existente entre el suceso y su representación: no tenemos imágenes del terremoto en sí, sólo signos de sus consecuencias y el testimonio de los supervivientes.

El terremoto es el suceso traumático, no filmado, que se encuentra en el centro de la trilogía de Koper, hacia el cual, en opinión de Mulvey, Kiarostami adopta una estrategia de «acción diferida»: incapaz de transmitir directamente la realidad del desastre, la segunda película y la tercera la expresan con retrasos de la trama e interrupciones del marco ficticio. Mulvey observa un paralelo entre esta «estética de la digresión» y la idea de leuziana de «imagen tiempo» cinematográfica que emerge de las ruinas de la Segunda Guerra Mundial en el Neorealismo italiano, retomando su interpretación de *Te querré siempre*. Los últimos comentarios sobre Kiarostami,

por su parte, nos devuelven a las preguntas iniciales suscitadas por los medios digitales y el centenario del cine, mediante un análisis del colofón a *El sabor de las cerezas* (1997) de Kiarostami, que, en contraste con el resto de la película, se rodó en vídeo. La película consiste en una serie de encuentros en los que el protagonista, el Sr. Badi, recorre las afueras de Teherán con su coche e intenta convencer a tres desconocidos de que lo entierren después de que se suicide. Cuando cae la noche, Badi salta al agujero cavado para su tumba, en lo alto de un monte, y se acuesta en él. Tras un oscurecimiento, sigue una breve secuencia de vídeo en la que se muestra la salida del sol al día siguiente encima del valle, y al actor principal ahora fuera de la tumba y fumándose un cigarrillo mientras el equipo de filmación descansa entre tomas. La escena «debilita la finalidad» del final, y nos permite salir del marco narrativo. «El impulso de la película hacia la muerte –sugiere Mulvey– tiene una dimensión alegórica en la que el intento de Badi sirve también de reflexión elegíaca sobre los momentos moribundos del cine.» Se puede interpretar, por lo tanto, que el colofón da a entender que el vídeo –también el formato en el que Kiarostami rodó el siguiente largometraje, *Diez*– puede servir de nuevo cuerpo para la reencarnación de aquél.

Las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías centran los tres últimos capítulos del libro, que trazan un veredicto antiguo sobre las evoluciones a las que la digitalización ha dado lugar. Mulvey considera que el «cine postergado» creado por la nueva capacidad de los espectadores de congelar imágenes y avanzar y rebobinar la película a voluntad facilita ambas técnicas de lectura atenta y formas de inversión fetichista que antes estaban limitadas. Examina la primera escena de *Imitación de la vida* de Douglas Sirk, que está ambientada en Coney Island y muestra a Lora (Lana Turner), una blanca elegante, caminando por un paseo marítimo en busca de su hija Susie. Ésta está sentada junto al muelle con Annie, una mujer negra que posteriormente se convierte en criada de Lora. Plano a plano, el escrutinio de la puesta en escena revela una codificación espacial de las jerarquías raciales y los roles de género construidos de sus protagonistas, todo lo cual habría sido subliminalmente aparente para el espectador cinematográfico, poniendo al desnudo el «inconsciente social» de la película.

Por contraste, la instalación artística de Douglas Gordon titulada *24-Hour Psycho* –una proyección de *Psicosis* ralentizada a dos fotogramas por segundo– centra la atención en la imagen como disposición formal de luz y sombra, y convierte a los protagonistas en iconos vibrantes y siniestros. De acuerdo con Mulvey, *24-Hour Psycho* representa un «punto de no retorno para el propio cine», marcando un cambio del voyeurismo colectivo del espectador a «algo que se acerca más al fetichismo y a la inversión en repetición, detalle y obsesión personal». En un gran ensayo de 1975 titulado «Visual Pleasure and Narrative Cinema» [Placer visual y cine narrativo], Mulvey analiza la codificación de la diferencia sexual en el cine, sugiriendo que los placeres del cine narrativo descansaban en la subordinación de las miradas de la cámara y de los espectadores a la mirada de los perso-

najes «entre sí dentro de la ilusión de la pantalla». En cuanto el espectador puede controlar el progreso de éstos, sin embargo, el flujo narrativo se puede interrumpir con mucha más eficacia que mediante largas tomas sin acción o mediante digresiones. Como resultado, la relación del espectador con la película se aparta del absorbitamiento en el relato, para acercarse a la contemplación de la imagen como totalidad, introduciendo detalles periféricos o fijando el rostro y el cuerpo de los actores, y fijándose en ellos.

La capacidad del espectador para manipular la imagen, por lo tanto, se orienta en dos direcciones: hacia un debilitamiento de la ilusión del cine por una parte, y hacia un realce de la inversión fetichista por la otra. En relación con lo segundo, Mulvey considera que la difusión masiva del control de la imagen amplía lo que Annette Michelson denominaba la «soberanía lúdica» de la mesa de edición a un público más amplio. Mulvey sostiene a continuación que este «sentimiento de euforia», unido a la llegada de la compulsión repetitiva del mando a distancia, sirve para restablecer el aura que en opinión de Benjamin sería disipada por la reproducción mecánica. Este paso tal vez pudiera haberse elaborado más, ya que no está claro cómo se relaciona con el argumento de que, con la creciente capacidad de los espectadores para congelar la imagen e introducir algo similar a la temporalidad intrincada de la fotografía fija, es ahora posible situar el *punctum* barthesiano en las imágenes cinematográficas.

De hecho, *Death 24x a Second* suscita una serie de cuestiones que Mulvey deja un tanto abiertas, y en las que podría haber profundizado más. Por ejemplo, si las dinámicas de la desmitificación y el reencanto que ella encuentra coexisten realmente en el presente, o si tratamos de hecho con un proceso en el que las imágenes son en primer lugar liberadas de sus referentes, y después reintegradas a nuevos códigos y estructuras de pensamiento. El debilitamiento de la ilusión al que Mulvey hace referencia podría simplemente ser el primer paso necesario en el camino a un nuevo marco de ilusión, que está tomando forma a nuestro alrededor con ayuda de las nuevas tecnologías que ella tentativamente adopta. De hecho, la reposición aurática que comenta se despliega dentro de una economía visual alterada, y en el contexto de una masiva expansión del poder de los conglomerados de medios. *Death 24x a Second* habría ganado con una mayor atención a ambos aspectos. Aunque Mulvey no analiza específicamente el mundo de las imágenes contemporáneo, seguramente es la profusión de imágenes la que define el entorno visual posmoderno, en el que el cine se produce como una de las muchas fuentes de estímulos ópticos.

Mulvey afirma que la estética del cine tiene «mucha más coherencia en su acervo histórico» que antes, dando a entender que la oposición que ella sostenía antes entre Hollywood y la vanguardia se ha erosionado. En retrospectiva histórica, los límites entre los idiomas del cine pueden de hecho parecer menos sólidos, y las películas pueden desplegar más elementos comunes con su tiempo que con el presente. Pero Mulvey no aborda

la cuestión importante de si lo mismo es aplicable a las producciones actuales. Ciertamente ha habido un acercamiento entre los códigos estéticos de Hollywood y los del circuito internacional de festivales; muchas películas de arte y ensayo recientes se han apropiado de los estilos de montaje y las tramas narrativas de los grandes estrenos de los estudios, y algunas incluso han pedido asesoramiento comercial en la fase de guión, mediante mecanismos integradores como el circuito de Sundance. El proceso inverso, de que la innovación vanguardista migre a la corriente principal, es muy común: obsérvese la adopción generalizada del salto de imagen de Godard o el diálogo superpuesto de Welles. Pero la reaparición de lo que los franceses denominaron un *cinéma de qualité* –brillantes adaptaciones literarias, dramas de época y demás– apunta a una difusión de los criterios comerciales en lo que antes se consideraba contracorriente. Puede decirse que la coherencia que Mulvey detecta no es producto de una convergencia estética gradual, sino de un proceso de colonización por parte del mercado.

Esto tiene consecuencias de gran alcance. Porque si las pantallas que antes mostraban películas de vanguardia se ven ocupadas por una u otra subespecie nacional de cine comercial, ¿dónde se va a producir la innovación artística? A los espectadores que buscan ideas y formas distintas al flujo supertaquillero se les ofrece una menguante selección de espacios. Quizá sea eso lo que explica el ascenso del cine de instalación artística –asimismo no completamente inmune a las tendencias mercantilizadoras– y sobre todo del documental en vídeo como espacio de la práctica vanguardista, en gran medida fuera de los circuitos de la distribución cinematográfica regular. Sorprendentemente, Mulvey dice muy poco en este libro acerca de los problemas y de las agendas de esta oposición nueva y fragmentaria a la corriente principal, pero es aquí donde radican las posibilidades más prometedoras del séptimo arte.

Volviendo al llamamiento que en 1975 hizo a los cineastas radicales para que liberaran la «mirada de la cámara en la materialidad del tiempo y el espacio y la mirada del público en la dialéctica y el desapego apasionado», concluye que «ahora se ha producido algo parecido a esta transformación del modo de ver del espectador». La ambigüedad de la formulación es reveladora, en una obra por lo demás escrita con precisión. Más indicativo aún, sin embargo, es la aseveración hecha por Mulvey de que «la mirada del espectador, ahora interactiva y desligada de un público colectivo, puede buscar la mirada de la cámara y al mismo tiempo ejercer el control sobre la mirada de la ficción». Éste es el «espectador reflexivo», cuya interactividad, cuya capacidad para ejercer el control, se predica en su separación del público colectivo, al igual que las potenciales nuevas formas de inversión fetichista en la imagen. Mulvey recuerda sus anteriores esperanzas de que evolucionara «un espectador alternativo, que no se guiara por el voyeurismo, sino por la curiosidad [...] La curiosidad, un impulso de ver, pero también de saber, marcaba todavía un espacio utópico para una cultura visual exigente y política, pero también uno en el que el proceso de descifrar

podría responder al que durante mucho tiempo fue el interés y el placer de la mente humana por resolver galimatías y acertijos». El «espectador reflexivo» de hoy, que no usa la tecnología para crear nuevos modos de ver «el mundo, sino el mundo interno del cine», tal vez descienda del «espectador curioso», sugiere ella bastante tenuemente. El descenso –tanto del compromiso como de la ambición de práctica radical– es drástico.

En el libro, Mulvey se refiere sólo de pasada a la base económica de los cambios tecnológicos, a los que dedica amplia atención. Le entusiasma la expansión de la cinefilia posibilitada por el DVD (una tendencia positiva pero de menor escala). Crucialmente, se ha producido junto a una creciente consolidación –quizá debido a ella– de la influencia y el alcance de los imperios mediáticos multinacionales, que ejercen una influencia oculta homogeneizadora en la distribución y la comercialización de las películas. El ascenso inexorable del control privado de los medios visuales es, naturalmente, producto de la expansión mundial del capital, y podría pensarse que queda fuera del alcance de una obra como *Death 24x a Second*. Pero como en diversos momentos reconoce Mulvey, su impacto se percibe no sólo en los multicines y en las calles de las ciudades, sino también en las salas de estar de espectadores individuales y en los intervalos que éstos pueden ahora insertar entre tomas.

Dada la historia del cine como experiencia colectiva –ya sea implicación narrativa, desligamiento vanguardista o adoración de famosos–, la disgregación del público cinematográfico en una multitud sentada delante de pantallas separadas parecería marcar un cambio crucial. La creciente individualización del acto de ver una película que ha acompañado a estos avances no aparece abiertamente en su análisis, pero planea a lo largo de todo el libro, porque seguramente es la dimensión colectiva del cine la que más alterada ha sido por la llegada de la televisión, el vídeo y después el DVD, y un siglo de imaginación común que fue objeto de retrospectión a mediados de la década de 1990, ante un incierto futuro de fragmentación. Mulvey ha escrito un libro meditado, pero evita una de las implicaciones clave que lo rondan: si la visualización individualizada es el precio por acceder a las riquezas del pasado del cine, y si la crítica cinematográfica depende de captar la quietud latente, las pequeñas muertes, en el corazón del medio, ¿está la cinefilia destinada a convertirse en un trabajo de duelo compartimentado?