

**René Thoreau Bruckner**

El instante y la oscuridad:  
el *momentum* del cine.



## El instante y la oscuridad: el *momentum* del cine.

René Thoreau Bruckner

*Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y como son características de esa realidad nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento para imitar lo característico del devenir mismo(...) no hacemos más que accionar una especie de cinematógrafo interior.*

Henri Bergson. *La evolución creadora*.<sup>1</sup>

*Y trataba de imaginarse lo que le ocurriría a la llama cuando se apagaba una vela y trataba de recordar, en vano, la llama sin la vela que la alimentara.*

Lewis Carroll. *Alicia en el país de las maravillas*.<sup>2</sup>

**El cinematógrafo.** Una imagen fija aparece en la pantalla, un más o menos veraz registro fotográfico o referencia de algún instante pasado, pero antes de que esta proyección luminosa tenga tiempo de volverse visible como tal, como *fija*, desaparece. Oculta en la oscuridad durante un breve intervalo, es reemplazada por otra instantánea fotográfica, que también se desvanece antes de que pueda ser vista tal cual es. Repetido durante un cierto tiempo este proceso produce la imagen “móvil” del film. La diferencia entre cada toma y su predecesora -una, podría decirse, distancia temporal- implica una continuidad de movimiento entre ellas, pero corresponde a la habilidad de cada uno ver el movimiento en una sucesión de instantáneas intermitentes, o según una célebre denominación de Henri Bergson, “inmovilidades”. Como tal, la imagen cinematográfica no aparece simplemente; su movimiento aparece al desaparecer en aquellos momentos no fotografiados, o intervalos, situados entre los sucesivos instantes fotográficos. La imagen desaparece con el fin de aparecer, llevando la lógica de la apariencia más allá de sus límites lógicos. Ver el movimiento en la imagen filmica es ver el fracaso de cierta visión racional: una imagen que gana visibilidad sólo en la medida en que se desliza perpetuamente fuera de la vista, hacia la oscuridad.

<sup>1</sup> BERGSON, H., *Creative Evolution*, Trad. Arthur Mitchell (New York: Holt, 1911). Pág. 306. Ed. en castellano: *La evolución creadora*. Madrid. Espasa-Calpe, 1973. Trad. María Pérez Torres. Pág. 267.

<sup>2</sup> CARROLL, L., *Alice's Adventures in Wonderland* (New York: Penguin/Signet Classics, 1960) Pág. 24. Ed. en castellano: *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*. Madrid. Cátedra, 1992. Trad. Ramón Buckley. Pág. 118.

Es, por decirlo de alguna manera, de sentido común: un espectador se encuentra en la oscuridad durante cerca del cuarenta por ciento de una película. Este tiempo de oscuridad está significativamente reducido comparado con los primeros tiempos del cine, cuando el obturador del proyector permanecía cerrado cerca de la mitad del tiempo; el perfeccionamiento técnico casi ha eliminado aquel visible parpadeo tan íntimamente ligado al hipnótico efecto del primer cine. Si cualquier espectador casual es también un experto, como sugirió una vez Walter Benjamin -esto es, si todo el mundo sabe cómo funciona el aparato- entonces lo que todo el mundo sabe es que aquello que todos ven es precisamente lo que nunca aparece en la pantalla.

Aquellos intervalos “vacíos” entre tomas, lejos de estar vacíos, llevan consigo todo el movimiento de la película. Para convertirse en una imagen, el movimiento permanece sin ser capturado, sin ser escrito, y así, fotográficamente hablando, ilegible. La (a)visualidad invocada por la imagen filmica no puede ser localizada en la luz; el “conocimiento”, definido como un momento de iluminación, no es propio del cine. Iluminación e iluminismo (*enlightenment*) encuentran su límite lógico como instantáneas que enmarcan a la imagen móvil cinematográfica, pero que no pueden visualizarla.

Con el propósito aclarar ciertas cuestiones acerca del intervalo oscuro del cine sin, hablando propiamente, arrojar ninguna luz sobre él, este artículo sitúa el concepto bergsoniano de duración junto con lo que podría ser considerado su antagonista decisivo, el instante fotográfico. La “duración” denomina una clase de tiempo: una definición ligada inherentemente a una capacidad de pensar *sobre el tiempo*, a través de períodos extendidos en el tiempo -el tiempo pausado, apacible y meditativo tan valorado por la filosofía clásica. Pero es una expresión del tiempo que se lamenta por un cierto espacio perdido, un tono nostálgico sólo apenas perceptible tras la postura ahistórica y universalista de la prosa de Bergson. Su elocuente argumentación se conduce a través de extensas y sostenidas líneas de lógica oposicional que hacen difícil un resumen sencillo; su escritura requiere y demanda una atención constante - una vigilancia, una disposición a mantener los ojos bien abiertos. Desafía la clase de brevedad que sirve a la instantánea fotográfica como emblema y que el rápido y parpadeante obturador del cinematográfico moviliza. Bergson fomenta el tiempo *largo*. Desdeña el tiempo corto, esto es, cualquier concepción del tiempo que posibilite la interrupción del flujo de la duración. Bergson no puede ajustarse a otro tiempo que no sea el tiempo, la duración ininterrumpida, aunque irónicamente el instante (fotográfico), habiendo ganado visibilidad y una suerte de estatuto fáctico en la fotografía, debe de haber sido necesariamente una de las condiciones materiales de su filosofía. Si

la visibilidad del tiempo es un asunto particularmente candente a principios del siglo XX Bergson relega a la oscuridad esa vigencia.

A diferencia de la técnica de escritura de Bergson, la técnica del *cinematógrafo* invoca las interrupciones, necesita del parpadeo. Por el momento podemos esbozar la fórmula temporal del cine, si bien de forma demasiado abstracta, como sigue: un instante en la luz más un instante en la oscuridad, o en otras palabras, vistas sucesivamente capturadas del espacio visible entrelazadas con momentos invisibles de cambio y duración. Este tiempo en la oscuridad nunca es capturado, nunca sujetado gráficamente, y así, no limitado: es pura actualidad. La elocuente llamada del cine a la contingencia descansa *aquí*, en la *oscuridad*, no ahí, en la pantalla, en alguno de sus fotogramas constitutivos. Para que algo sea mostrado se nos pide que no miremos a los brotes de oscuridad del proyector porque, al reconocerlos, alcanzaríamos a vislumbrar el(los) tiempo(s) del cine, su invisible momento, movimiento, *momentum*.

**Inmovilidad.** La imagen filmica no pudo ponerse en marcha hasta que la capacidad de producir “inmovilidades” fotográficas no fue establecida. Como Bergson señaló, la técnica cinematográfica consiste en “tomar una serie de instantáneas (...) y proyectarlas sobre la pantalla, de modo que se reemplacen unas a otras con rapidez”<sup>3</sup>. En su más explícito modelo del pensamiento y de la percepción humana apunta “no hacemos más que accionar una especie de cinematógrafo interior”<sup>4</sup>. Entendemos erróneamente el tiempo, insiste, cuando nos empeñamos en tratarlo en el modo en que el aparato cinemático trata al movimiento. Su concepto de duración pretende ser un correctivo, suturando el punto de vista idealista (concepto de tiempo derivado de la idea de sucesión, derivada ella misma de una sucesión originaria de ideas) y la aproximación realista, mecanicista (tiempo como figura, componente del universo físico, reducible a términos numéricos), ambos cometen el fundamental error de espacializar el tiempo. Bergson cuestiona que el tiempo pueda ser completamente entendido en términos mecánicos pues número y sucesión son inherentemente categorías espaciales<sup>5</sup>.

En sus dos volúmenes sobre el cine, Gilles Deleuze revive a Bergson como el creador de una particular filosofía moderna. En los términos de Deleuze, la filosofía clásica intenta

---

<sup>3</sup> BERGSON, Op.cit. Pág. 266.

<sup>4</sup> Ibid. Pág. 267.

<sup>5</sup> BERGSON, Op.cit. Pág. 266. Ibid. Pág. 267. Bergson empieza a desarrollar este argumento tan tempranamente como en 1889, en su ensayo *Tiempo y libre albedrío*, y continúa profundizando en él en su obra de 1896 *Materia y memoria*.

pensar lo eterno por medio de una vieja ilusión acerca de la realidad: el tiempo definido de acuerdo con el movimiento compuesto de “poses ideales.” En contraste, el proyecto de la filosofía moderna debe de ser pensar lo nuevo por medio de una ilusión moderna, una que constituye el movimiento de “secciones inmóviles” o “momentos cualesquiera”:

Cuando uno refiere el movimiento a momentos cualesquiera, tiene que ser capaz de pensar la producción de lo nuevo, es decir, lo señalado y lo singular, en cualquiera de esos momentos: se trata de una conversión total de la filosofía, y es lo que Bergson se propone hacer finalmente, dar a la ciencia moderna la metafísica que le corresponde, como a una mitad le falta la otra mitad.<sup>6</sup>

El pensamiento es mejor entendido no como interior sino más bien como *continuo* con el “agregado de imágenes” que completa la realidad bergsoniana (o más bien la realidad bergsoniana de Deleuze). La duración concreta denomina un tiempo que no es ni enteramente interior ni exterior, y que se esfuerza en tratar en términos no espaciales: cualitativamente y no cuantitativamente. El propio Bergson define su trabajo como “filosofía que ve en la duración el tejido (*l'etoffe*) mismo de la realidad”<sup>7</sup>

No hay tejido más resistente ni más sustancial. Pues nuestra duración no consiste en un instante que reemplaza a otro instante; sólo habría entonces presente, y no una prolongación del pasado en lo actual, una evolución, una duración concreta. La duración es el continuo progreso del pasado que va comiéndose al futuro y va hinchándose al progresar.<sup>8</sup>

Bergson considera que la memoria es la operación por la cual la duración es hecha posible. “(...) desde el momento en que el pasado se incrementa sin cesar, también se conserva indefinidamente.”<sup>9</sup> La memoria sostiene la totalidad de nuestro pasado en cada momento del presente, pero no puede ser considerada como “la facultad que clasifica los recuerdos en un cajón, o que los inscribe en un registro. No hay registro ni cajón; ni siquiera hay una facultad, propiamente hablando, pues una facultad se ejerce de modo intermitente, cuando quiere o cuando puede, mientras que la acumulación del pasado se acumula sin

---

<sup>6</sup> DELEUZE, G., *Cinema 1: The Movement Image*, trans. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986) Pág. 7. Ed. en castellano: *Estudios sobre cine 1. La imagen-movimiento*. Barcelona, Buenos Aires, Páidos. 1991. Pág. 21.

<sup>7</sup> BERGSON, Op. Cit. Pág. 240.

<sup>8</sup> Ibid. Pág. 18.

<sup>9</sup> Ibid. Pág. 18

tregua.”<sup>10</sup> Con fines prácticos podemos hacer uso de la memoria suprimiendo la mayor parte de nuestro pasado y permitiendo que puedan ser pensados sólo los fragmentos de él que son útiles ahora, en el presente, pero Bergson insiste en que nosotros nos movemos siempre gracias al “empuje” (*poussée*)<sup>11</sup> de nuestro entero pasado. El presente contiene un empuje, una fuerza ejercida desde el pasado, que está *continuamente* creándolo. La memoria no funciona como una serie de entradas en un diario -disponibles por referencia cuando se necesite- porque tal función lógicamente implica una distinción entre el presente y el pasado. En la metafísica de Bergson el presente no es más que el engorde del pasado; la memoria está siempre trabajando, siempre presente.<sup>12</sup>

Bergson continua explicando que aunque el pasado no está inscrito como memoria, la memoria no necesita ser acompañada por una determinada clase de operación de registro perpetua: “*Donde quiera que algo vive hay, en algún sitio, un registro abierto en el que se inscribe el tiempo*”<sup>13</sup>. Y este “registrarse” del tiempo ha de ser tomado literalmente, porque tratarlo como una metáfora (que es lo que, según sostiene Bergson, hace el pensamiento mecanicista) es negar al tiempo su realidad efectiva. La teoría del cine de Deleuze, la posibilidad de una imagen-movimiento y una pura imagen-tiempo, parte casi enteramente de la sugestión de la apertura de ese registro. Pero, ¿cómo hemos de entender este registro? ¿es una clase de escritura? Bergson lo trata como un componente fundamental de la vida: el ser vivo “no manifiesta menos una búsqueda de la individualidad, y tiende a construir sistemas naturalmente aislados, naturalmente cerrados.”<sup>14</sup> El filósofo contrasta esta tendencia “natural”, el proceso cualitativo de la vida orgánica, con actividades de tipo cuantitativo: “todo lo que nuestra percepción o nuestra ciencia aísla o cierra artificialmente”<sup>15</sup>. La clase de inscripción que Bergson quiere articular es aquella que permanece abierta, aquella que cambia en todo momento, implicada en un proceso orgánico en el cual el único estasis (o clausura) del que se puede hablar es el de la perpetua imposibilidad del estasis. Si el registrarse de la memoria es una forma de escribir, es una

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Este término, *poussée*, parece directamente extraído del lenguaje de la psicología del cambio de siglo, más concretamente de Freud. Bergson deja claro que la “memoria” no debería de ser reducida a la memoria consciente: “Sin duda que sólo pensamos con una pequeña parte de nuestro pasado, mas deseamos, queremos y actuamos con todo nuestro pasado entero, incluyendo en él nuestra curvatura original de espíritu. Por tanto, nuestro pasado se nos manifiesta íntegramente con su empuje (*poussée*.)” Ibid.

<sup>12</sup> Ibid. Para una versión completa del argumento sobre la memoria, véanse los capítulos 2 y 3 de *Materia y Memoria*.

<sup>13</sup> Ibid. Pág. 28.

<sup>14</sup> Ibid. Pág. 26.

<sup>15</sup> Ibid.

que desaparece a medida que es escrita: una inscripción que depende, para ser registrada completamente, de su propensión a convertirse continuamente en lo que será a continuación, a permanecer siempre sin fijación. Un registro implica una precisión y una diligencia que la escritura no demanda necesariamente. La vida es movimiento perpetuo; el estasis y la inmovilidad son incompatibles con la vida. Aunque el tiempo no puede ser simplemente reducido al espacio, se le puede, no obstante, conceder el estatuto de inscripción y de *tejido*, porque el ser vivo perdura. El tiempo de registro depende de la duración del organismo: se ha de *perdurar* con el fin de cambiar para ser registrado. Es esencial tener en mente que para Bergson el término “cambio” no se aplica simplemente a los objetos inanimados. Los objetos en el espacio sólo cambian, se mueven o envejecen si algún ser vivo, o incluso algún ser *vigilante*, perdura a través del cambio.

El término bergsonian de “memoria orgánica”<sup>16</sup> da más peso a la duración y ofrece un correctivo al tiempo abstracto. “No hay ni puede haber instante inmediatamente anterior a un instante, como no hay punto matemático contiguo a otro punto matemático.”<sup>17</sup> Lo que implica que los intervalos vacíos habrían de existir entre tales instantes abstractos; estos bastan para el matemático o el reloj, pero, para perdurar, el ser vivo necesita un “enlace conectivo” a través del cual atravesarlos. “En otras palabras, el conocimiento de un ser vivo o sistema natural, es un conocimiento que rebasa el intervalo mismo de la duración, mientras que el conocimiento de un sistema artificial o matemático se basa en su extremo.”<sup>18</sup> El tiempo concreto pasa durante el intervalo entre “extremos”, aquellos puntos que dividen el tiempo espacializado. La duración llena el intervalo entre instantes.

El problema de la peculiar materialidad del tiempo encuentra una articulación particularmente sólida, de nuevo en torno a la cuestión del instante, en el cuarto y último capítulo de *La evolución creadora*, donde Bergson introduce su analogía con el cine. En el momento de la publicación de *La evolución creadora*, el *cinematógrafo* lleva ya existiendo y usándose públicamente más de una década. Tal y como Bergson lo entiende, su técnica consiste en “tomar una serie de instantáneas (...) y proyectarlas sobre la pantalla de modo que se reemplacen unas a otras con rapidez.”<sup>19</sup> El problema del aparato cinemático es que muestra al movimiento dejando aparte, cosa imposible, las inmovilidades. Bergson localiza el

---

<sup>16</sup> Ibid. Pág. 31.

<sup>17</sup> Ibid. Pág. 32.

<sup>18</sup> Ibid. Pág. 33.

<sup>19</sup> Ibid. Pág. 266.

error en el intermitente mecanismo que conduce a la cámara y al proyector, el cual presenta un ejemplo coherente de la cualidad genérica de la imagen en movimiento. Sin embargo, la crítica de Bergson tiene un notable punto ciego, que omite el mismo problema de la toma instantánea. La misma tecnología que primero congela el instante para construir el tiempo en términos cinemáticos queda fuera de la discusión bergsoniana sobre el aparato cinemático.

Al reconciliar a Bergson con el aparato cinemático, Deleuze sostiene que las películas nos permiten pensar de una manera nueva, y que, además, ellas pueden pensar para nosotros, *delante* de nuestros ojos y en una continuidad activa con el pensamiento y la percepción. Deleuze encuentra bastante fácil apropiarse de la toma instantánea ya que ve un enorme potencial en construir la duración (perfectamente continua) a base de “momentos cualesquiera.” Para Bergson las cosas no son tan fáciles. La fotografía instantánea representa un desafío formidable para su filosofía de la duración porque, de manera muy persuasiva, parece haber concretado el tiempo abstracto del instante, desmaterializando así adicionalmente la duración. Desde luego lo que la instantánea registra no es en efecto una instantaneidad abstracta sino más bien una clase de tiempo -tiempo breve- que socava la duración contemplativa del filósofo.

**Tiempo de exposición.** En un plano de alguna manera más pragmático la invención de la fotografía instantánea expandió enormemente el alcance de la técnica fotográfica en general. Habiendo estado limitados por los largos tiempos de exposición hasta finales de la década de 1870, muchos pioneros de la fotografía sentían que habían estado trabajando con una tecnología que no había sido completamente inventada todavía. Phillip Prodger, en su reciente trabajo sobre Eadweard Muybridge, ha arrojado una considerable y necesaria luz sobre esta cuestión. Mantiene que la fotografía instantánea surge a través de un “movimiento” concertado dentro de los círculos fotográficos, estimulado por una aspiración compartida hacia la congelación del movimiento de la vida, hacia la captura y el archivo, de forma hasta entonces inimaginable, del más pequeño instante en el tiempo.<sup>20</sup> Como señala Prodger, William Henry Fox Talbot expresó tal deseo en una fecha tan temprana como 1839:

---

<sup>20</sup> PRODGER, Philip, *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography of Movement* (Cantor Arts Center, Stanford University, Palo Alto, CA: Oxford University Press with the Board of Trustees of the Leland Stanford University, 2003). Pág. 25.



La más transitoria de las cosas, una sombra, el emblema proverbial de todo aquello que es transitorio y momentáneo, puede ser capturado por los hechizos de nuestra “magia natural”, y puede ser fijado para siempre en la posición que parecía sólo destinada a ocupar un instante único.<sup>21</sup>

A pesar de haber denominado a este proceso “dibujo fotogénico” sólo dos meses antes, aquí Fox Talbot sueña en capturar sombras, no luz; para ser precisos, sin embargo, esta sombra tiene menos que ver con la oscuridad que con la acción de la luz. Es lo efímero de la sombra, su estatuto como la forma que toma la ausencia momentánea de luz,<sup>22</sup> lo que hace de ella el emblema ideal para el objetivo decisivo del dibujo fotogénico y la fotografía. Igual que la sombra es un índice del cuerpo material que temporalmente bloquea la luz, la fotografía es un índice del cuerpo que momentáneamente *refleja* alguna parte del espectro visible de la luz. En este último caso, sin embargo, el signo permanece fijo, “capturado”, detenido como imagen, y deviene así legible. La tecnología del dibujo fotogénico, entonces, apunta hacia un objetivo paradójico: aquello que refleja la luz mientras simultáneamente actúa como una “sombra.” Para el inventor de esta “magia natural”, ya no se podía uno acercarse a la naturaleza considerándola meramente como material visible, sino como material en tránsito, y transformar a la naturaleza en imagen significaba desterrar su fugacidad, apartarla de su temporalidad inherente.

Pero Fox Talbot escribe acerca de fijar el “instante único” un tanto prematuramente. En aquel tiempo la limitada fotosensibilidad de sus químicos dictaban largos tiempos de exposición. Habrían de pasar al menos tres décadas antes de que ningún fotógrafo pudiera capturar con éxito los más ligeros juegos entre luces y sombras- aunque no fue por falta de ganas. En un informe para el senado francés de 1840 sobre el Daguerrotipo, el científico Jean Baptiste Dumas aplica la palabra *instantanéé* para la fotografía quizás por primera vez, si bien habla acerca de “una exposición de doce a quince minutos.” Los mayores atractivos del Daguerrotipo, como competidor del método Fox Talbot, fueron la relativa permanencia de la imagen -el Daguerrotipo no se desvanece gradualmente por efecto de la luz- y un tiempo de exposición más corto, si bien éste fue un atractivo comercial de

---

<sup>21</sup> TALBOT, William Fox, “Some Account of the Art of Photogenic Drawing,” *London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science* 14 ( March 1839); reimpresso en Vicki Goldberg, ed. *Photography in Print* (Albuquerque; University of New Mexico Press, 1981), Pág. 41.

<sup>22</sup> Walter Scott usa “sombra” en este sentido al escribir en su diario en 1830, no por casualidad asociando lo efímero de las sombras con el efecto de un espectáculo de horror pre-cinematográfico: “En este lugar fantasmagórico (Londres) los objetos diurnos vienen y van como sombras.” Scott, *Journal*. II. 160, 1825-1832 (publicado en 1890)

breve vida ya que el Talbotipo pronto lo superaría ampliamente. Ninguna de las dos técnicas, sin embargo, sería nunca capaz de congelar la más “ligera y transitoria” de las cosas.

En 1869, todavía sin una solución práctica al problema de la instantaneidad, Sir John Herschel acuñó el término “instantánea” (*snapshot*) para describir lo que llama un “sueño”: la representación fotográfica de “cualquier transacción de la vida real.”<sup>23</sup> Hacia 1871 Stephen Thompson encuentra las palabras para expresar “el deseo latente que corre a través de la mente de muchos fotógrafos” por una solución práctica al problema de la fotografía instantánea:

En el momento presente estamos confinados, en gran medida, dentro de un solo aspecto de la naturaleza -la naturaleza en reposo. El pacífico paisaje, la imponente ruina, en los que el tiempo se recrea como lento fuego sobre la crepitante tea, son nuestros; pero la vida, el movimiento, y toda su poesía; la naturaleza -la palpitante, latente, cálida, viva naturaleza... no sólo en su forma exterior sino en el latido de su corazón- se encuentra simplemente más allá de nuestro alcance.<sup>24</sup>

Sintiéndose “confinado”, frustrado, limitado a crear imágenes de sujetos estáticos, muertos, Herschel y Thompson representan adecuadamente lo que Prodger llama el “movimiento” hacia la captura del instante. La fotografía parece destinada a ser capaz de detener aquel “aspecto de la naturaleza” que comprende la acción. Tomando un término de Herschel, la *transacción* -movimiento perceptible a través de un espacio enmarcado- articula la “vida real”.<sup>25</sup>

Tal definición de la vida difiere significativamente de aquella definida por Walter Benjamin en su “Breve historia de la fotografía.” Repasando el retrato fotográfico desde las primeras décadas de la existencia de la fotografía, Benjamin detecta una pérdida; ve algo que

<sup>23</sup> HERSCHEL, John F.W., “Instantaneous Photography”, *Photographic News* 4 (Mayo 1860); citado por Prodger, 2003.

<sup>24</sup> THOMPSON, Stephen, “Instantaneous Photography,” *Photographic News* 15 (3 de marzo 1871). Págs. 102-3; citado en Prodger, 2003.

<sup>25</sup> Sólo un año después de que Thompson escribiera esta invocación a la instantaneidad, Eadweard Muybridge empezaba a aprovechar el brillante sol de California para tomar las seguramente primeras instantáneas fotográficas. Como estaba detrás de captar un específico y elusivo instante, Muybridge empleó una técnica que consistía en una alineación de doce cámaras; el resultado fue no sólo la primera toma instantánea sino también las primeras *series* de instantáneas “foto-cinématicas.”

desapareció con la aparición de la fotografía instantánea. Las fotografías de larga exposición poseen lo que él reconoce como una “**breathy** aura” derivada directamente del tiempo de exposición -ese singular período de tiempo durante el cual el fotógrafo deja al descubierto la lente de la cámara para que absorba la luz que refleja un determinado espacio. Aunque cuidadosamente compuestas, tales fotografías incitan -en la medida en que la duración ha sido hecha parte de la imagen- al espectador a buscar:

(...) la chispita minúscula del azar, de aquí y ahora, con la que la realidad ha chamuscado, por así decirlo, su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que mirando hacia atrás podemos descubrirlo.<sup>26</sup>

No importa lo meticuloso que el fotógrafo haya sido, un cierto grado de presencia pura y espontánea se muestra. Hay algo mágico, sugiere Benjamin, en la imagen resultante: ella preserva un *momento*, un única duración en el espacio y el tiempo, nunca repetida, pero todavía viva como un fragmento del tiempo preñado de todas las posibilidades del aquí y el ahora, donde el futuro “anida.” Benjamin continúa:

Las primeras placas eran menos sensibles a la luz, lo que obligaba a una larga exposición al aire libre. Ésta a su vez parecía aconsejar que el operador se instalase lo más retirado posible, en un lugar donde nada estorbara su plácido recogimiento(...) El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir, *no fuera sino dentro* del instante. Durante la larga duración de estas tomas crecían, por así decirlo, dentro de la imagen.<sup>27</sup>

Para Benjamin no basta con decir que estas fotografías (re)presentan meramente algún período de tiempo; más bien *preservan* efectivamente una parte de ese tiempo como presente; un tiempo que nunca desapareció completamente. Un instante sucede sólo una vez, pero puede demorarse a condición de que el paciente aparato fotográfico se tome el tiempo de permitirle revelarse a través del modelo. Escrito en 1931, Benjamin quizá esta manejando aquí una más antigua definición del instante -previa a la instantaneidad y al cine-, que parece capaz de durar por algún tiempo. En la imagen un instante sucede sólo

---

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter, “A short History of Photography,” trad. P. Patton, *Artforum*, vol. 15, Febrero 1977, reimpresso en *Classic Essays of Photography*, ed. Alan Trachtenberg (New Haven: Leete’s Island Books, 1980). Pág. 202. Ed. en castellano: *Pequeña historia de la fotografía*, en *Sobre la fotografía*. Valencia. Pretextos, 2004. Trad. José María Millanes. Pág.26.

<sup>27</sup> *Ibid.* Pág. 31.

una vez, pero puede quedar él mismo atrás como material, como sustancia, una sección de la duración que se demora porque la placa fotográfica la persuade para ello.

Benjamin no es el único en su apreciación de los largos tiempos de exposición. Escribiendo en 1874 acerca de sus retratos de hombres notables como Tennyson, Darwin, Brownin y el ya mencionado Herschel, la fotógrafa británica Julia Margaret Cameron insiste en el propósito de capturar algo inmaterial:

Quando he puesto a tales hombres frente a mi cámara mi alma entera se ha esforzado en cumplir con su deber hacia ellos registrando fielmente la grandeza de su interior así como los rasgos de su exterior .

La fotografía así tomada es casi la personificación de una oración.<sup>28</sup>

Cameron no usa “oración” en un sentido figurado; habla de un período de tiempo que transcurre en un respetuoso silencio: “Quando he puesto a tales hombres frente a mi cámara.” Su cámara abre su obturador para recibir luz, una emanación desde el motivo. Entre el descubrir y el cubrir la lente de la cámara, la placa fotosensible registra no sólo la imagen externa, superficial de los “rasgos” del hombre, sino también su “grandeza” interior. Es la íntima duración de la exposición, el tiempo de una oración, lo que permite al alma del hombre revelarse ella misma en la imagen -la fotografía como *un período sustancial de tiempo*. En otras palabras el tiempo pasa y algo profundo tiene lugar, y ese lugar puede ser llamado un fotografía. Uno podría también denominarlo un momento decisivo, en la medida en que el tiempo relativamente largo de exposición constituye un *momento*, no un instante. Una de las ironías más llamativas que conlleva la captura del tiempo es que el modelo no se mueve. En teoría nada se mueve. La fotografía de larga exposición depende de la inmovilidad casi cadavérica del modelo en su propósito de retratar la duración.

El ejemplo de Cameron deja claro que no todos los fotógrafos tempranos consideraron los largos tiempos de exposición como una simple limitación. Para Cameron, como para Benjamin, ese tiempo representa el vínculo de la fotografía con el alma, la fuente del “aura” de la imagen. Benjamin ve las obsoletas condiciones materiales de la fotografía temprana (“la baja sensibilidad a la luz de las primeras placas”) como el secreto de su

---

<sup>28</sup> CAMERON MITCHELL, Julia , “Annals of my Glass House” ( libro inacabado), en *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, ed. Vicki Goldberg (Santa Fe: University of New Mexico Press, 1988). Pág. 184.

“mágica” facultad, y define una correspondencia entre aquellas condiciones y su momento histórico. Las fotografías de larga exposición de la década de 1840, por su capacidad única para mantener y *retratar efectivamente la duración*, “contrastan de este modo decisivamente con los aspectos de una instantánea”<sup>29</sup>; ellas rememoran una época que ha pasado y una cierta clase de persona “cuya desaparición ha sido sin duda uno de los síntomas más claros de lo ocurrido en la sociedad desde la segunda mitad del siglo, hasta se mantienen más tiempo los pliegues que un traje proyecta en estas fotografías.”<sup>30</sup> La fotografía instantánea vendría a emblematizar y a reflejar lo que fue nuevo durante la segunda mitad del siglo XIX. La instantánea “corresponde a ese entorno alterado”<sup>31</sup> en el cual el tiempo estaría caracterizado por la fracción de segundo más que por el inmóvil, cuidadosamente compuesto y eminentemente *vivido* tiempo de la duración. La gente en aquellos retratos tempranos ha desaparecido, no sólo porque ellos hayan fallecido, y no sólo porque su época haya llegado a su fin, sino también a causa de las imágenes como un *hecho* en sí mismas. La obsoleta técnica de los retratos de larga exposición hace visible la obsolescencia del mundo que ella capturaba. En cierto sentido, la función de estas fotografías se resume como producción de obsolescencia, la defunción de la duración misma: “ese largo período de exposición al aire libre” que no puede ser encontrado en la vida moderna pero que *se puede ver que ha desaparecido*.

Con “al aire libre” Benjamin, desde luego, quiere decir en el exterior, bajo el sol, “donde nada interrumpa a la exposición inmóvil.” Merece la pena señalar que Benjamin elige prestar atención a los famosos calotipos del pintor escocés David Octavius Hill y su socio Robert Adamson -imágenes tomadas en un cementerio: la “exposición inmóvil” se hace posible en un lugar donde se puede sentir el paso del tiempo en su más sosegada manera, donde la duración adquiere su cualidad eterna. El “aire libre”, el espacio exterior del cementerio, sirve para articular la abstracción que la “duración” bergsoniana implícitamente lleva a cabo en el tiempo -para Benjamin, como para Bergson, la capacidad de asir la duración requiere un espacio sereno en el que la contemplación concentrada y la *quietud* puedan tener lugar.

Lo que estos dos escritores comparten más profundamente es su preocupación acerca de lo que Leo Charney ha llamado la “presencia hueca” de la modernidad, una presencia que

---

<sup>29</sup> BENJAMIN, Op. Cit. Pág. 31.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

desdigna y, de ese modo, devalúa los intervalos entre las tomas instantáneas del cine. Analizando el significado de “momento” en el pensamiento moderno, Charney se hace eco de la nostalgia que permea tanto a Benjamin como a Bergson:

El vacío de la modernidad, presente invisible expandido en un nuevo arte (el cine) compuesto por una serie de vacíos, presentes invisibles. Estos momentos estaban ordenados en términos de continuidad por la actividad del espectador, ella misma interior e invisible dentro del cuerpo del espectador.<sup>32</sup>

Charney localiza el movimiento de la imagen filmica, quizás correctamente, dentro del espectador, como afecto o “experiencia motriz.”<sup>33</sup> Sin embargo, caracterizar al presente como “hueco” y considerar los intervalos entre los fotogramas “vacíos” olvida la decisiva *exterioridad* de la visión cinematográfica. Como sostendré, situar la desaparición del movimiento como tal en la pantalla cinematográfica es un error.

Significativamente Benjamin muestra un cierto grado de ambivalencia con respecto al, según parece, vaciado presente del que el cine es emblema. Mientras se lamenta por la pérdida del “tiempo largo”, esto es, el tiempo inmóvil de exposición, Benjamin también ve que su desaparición conlleva la defunción de un cierto elitismo tecnológico-estético y junto con ello el correspondiente ascenso de las masas. “La singularidad y la duración aparecen tan estrechamente relacionadas (en la obra de arte única) como la fugacidad y la posibilidad de repetición (en la reproducción).”<sup>34</sup> Aquellas viejas placas fotográficas obtienen su aura de “la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse”<sup>35</sup> que ellas hacen posible.

Se podría contrastar “la aparición de una lejanía” con la apariencia del instante, y en correspondencia, con la desaparición de la duración. Por decirlo de alguna manera, la distancia ha empezado a desvanecerse, o al menos, ha empezado a hacerlo la capacidad de imaginar una distancia entre el observador y el mundo visible. Como Benjamin sugiere, esta desaparición marca el principio del fin del régimen de visión del Quattrocento, de la capacidad de la perspectiva para reflejar la quietud: la distancia del punto de fuga como

---

<sup>32</sup> CHARNEY, Leo, “In a moment: Film and the Philosophy of Modernity,” in *Cinema and the Invention of Modern Life*, ed. Leo Charney y Vanessa R. Scheartz (Berkeley: University of California Press, 1995) pág. 292.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> BENJAMIN, Op.Cit. Pág. 42.

<sup>35</sup> Ibid. Pág. 40

un argumento a favor de la inmutabilidad del espacio respecto al paso del tiempo. La instantánea, en la medida en que supone un nuevo modo de ver, reemplaza la distancia sostenida por los instantes transitorios.

**Instantaneidad y *momentum*.** El instante es inestable, impaciente, nervioso. La raíz latina *instare* sugiere un cierto grado de urgencia: ocupar, insistir en un lugar, instar; estar presente, a mano. Como sustantivo, “instante” se refiere a un punto único en el tiempo, “un espacio infinitesimal de tiempo”, esto es, una no-extensión de tiempo, tiempo sin duración. El instante sólo puede ser figurado en términos espaciales, pero al mismo tiempo desafía a la categorización espacial porque un espacio infinitesimal no es un espacio en absoluto, si no una abstracción de la idea de espacio. El instante se presenta a sí mismo como aquello que ha de marcharse. Aparece al haber desaparecido rápidamente, y sólo en su pasar puede decirse que ha llegado -es decir, hasta la aparición de la instantánea.

En la larga historia del concepto de instantaneidad, una inesperada definición “cinemática” de la duración es aportada por John Locke, nada menos que dos siglos antes de la instantánea o el cine. Locke plantea que alcanzamos nuestra comprensión de la duración a partir de la sucesión de nuestras ideas, esto es, principalmente a partir del perpetuo “tren” de ideas que aparecen y se desvanecen en nuestras mentes, y sólo de forma complementaria a partir de nuestra percepción directa del movimiento y del cambio ante nuestro ojos. En la formulación de Locke, la idea toma el carácter de una instantánea o del fotograma filmico. El filósofo expone una definición del instante, claramente inspirada por la tecnología militar que hace posible una cierta clase percepción:

Que pase una bala de cañón a través de un cuarto, y que de camino se lleve un miembro o una parte carnosa de un hombre. Resulta claro como puede serlo cualquier demostración, que la bala debe necesariamente golpear sucesivamente los dos lados del cuarto y también es evidente que debe tocar primero parte de la carne y luego otra, es decir, en sucesión. Sin embargo, no creo que nadie que haya sentido el dolor causado por un disparo semejante pueda percibir alguna sucesión, ni en el dolor, ni en el sonido de un golpe tan rápido. Esta porción de duración en que no advertimos ninguna sucesión es lo que podemos llamar un instante, y es lo que ocupa el tiempo durante el cual está en nuestra mente una sola idea, sin sucesión de otra idea, y por eso, en tal caso, no percibimos sucesión alguna.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> LOCKE, John, *Essay Concerning Human Understanding*, Book II, Chapter XIV: “Of Duration” # 10 (Amherst, NY: Prometheus Books, 1995). Pág. 26. Ed. en castellano: *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México, FCE, 1982. Pág. 165. Trad. Edmundo O’Gorman.

El instante de Locke describe el tiempo de la idea, el tiempo del disparo, sugiriendo una genealogía entre el disparo del cañón (cannon shot) y el disparo de la instantánea (snapshot). Se asemeja al instante fotográfico porque ambos dependen de la velocidad relativa de acontecimientos sucesivos. Una sucesión ocurre, y transcurre así cierta cantidad de tiempo, pero como la percepción no puede distinguir entre acontecimientos, éstos no se constituyen más que como una idea única y son percibidos como instantáneos. Lo mismo vale para la fotografía: si el tiempo de exposición es lo suficientemente corto como para no dejar que la duración se muestre en la imagen, uno puede llamar a tal imagen instantánea.

El tiempo de Locke está construido a partir de una sucesión constante de tales ideas e instantes, que son unidos mutuamente por ciertos procesos mentales. Al final su conclusión lógica revela una medida conclusión ideológica del tiempo; se trata de un argumento diseñado para dejar espacio para la existencia de Dios. La afirmación de que nuestra percepción del movimiento viene de nuestra idea de sucesión (desde dentro más bien que desde fuera) apoya la afirmación de que es más real lo ideal que lo material. Las condiciones materiales de la percepción están subordinadas a algo más alto. La materialidad por sí misma pierde sustancia dentro de esta lógica, produciendo una clase de espacio que asimila y homogeneiza el tiempo para que no pueda molestar a la eterna inalterabilidad de lo divino. Es la capacidad de resistir al cambio, mantenerlo a distancia, y simultáneamente abstraer el tiempo colocando espacios entre instantes lo que le permite a uno experimentar el tiempo de Locke.

A la luz del ideal de duración de Locke, la duración orgánica de Bergson representa sin duda un serio correctivo a la filosofía clásica. De acuerdo con la lógica de Bergson, los vacíos que Locke deja abiertos entre los instantes hacen poco plausible su concepción del paso del tiempo. El “momento” ayuda a enfatizar la *calidad* del tiempo. El momento, como opuesto al instante, ofrece una articulación de la presencia sin necesidad de abstraer violentamente el ahora del flujo de la duración.

Etimológicamente, “momento” y “movimiento” son indistinguibles. La palabra latina *momentum* significa un período de tiempo -usualmente breve, siempre finito, nunca infinitamente pequeño -durante el cual algo sucede: movimiento, impulso, un paso decisivo. El momento sugiere un ahora en flujo, en movimiento. Para Bergson, el momento describe un presente que aumenta con el pasado en el que continuamente está convirtiéndose.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Para la discusión sobre el momento y el *momentum* véase también la introducción de Heidrun Freise a *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought* (Liverpool: Liverpool University Press, 1991). Págs. 1-15. Véase además Leo Charney, “*In a Moment*” (supra), págs. 279-294. Ninguno de ellos se detiene en la diferencia entre “momento” e “instante”; nuestro texto trata de no pasar por alto tal diferencia.



A diferencia del instante el momento perdura el suficiente tiempo como para que el movimiento suceda. ¿Pero es el momento reconocible “en el momento”? ¿Gana visibilidad durante su propio tiempo, o permanece oscuro hasta que aparece retrospectivamente, en la memoria, como historia? “El momento es oscuro”, dice Ernst Bloch. Nunca puede ser reconocido durante su tiempo y “únicamente cuando el ahora acaba de pasar o cuando se le espera, es no sólo vivido (ge-lebt) sino también experimentado (er-lebt). En la medida en que el ahora está siendo inmediatamente, se encuentra en la oscuridad del momento.”<sup>38</sup> En la consideración de Bloch el momento sirve como unidad de medida para el ahora -un ahora concebido como una cierta extensión de tiempo en la oscuridad, una duración finalizada por su propia iluminación. Como visible y visual, toma el carácter de *acontecimiento*, tanto pre-concebido como retroactivamente definido; pero más profundamente, este acontecimiento pasa sin ser visto.

Para ser claros, el problema del momento, de la presencia, no es meramente una cuestión de distinguir la inmediatez de los datos sensoriales y la aplicación retroactiva del conocimiento y el entendimiento. El ahora da por sentada la cuestión de la *vida*. Uno encuentra la definición de presencia cuando ésta se halla en un territorio ajeno, donde el acto de definición no tiene lugar; la presencia es la propiedad de la duración, que desafía la diferenciación entre el lenguaje y otros medios de figuración. Incluso con la chocante presencia de la imagen proyectada por el *cinematógrafo* de los Lumière, la presencia se vuelve comprensible, perceptible, visible, sólo en su inmediata ilegibilidad. Por supuesto, es necesario que las imágenes que constituyen al cine, una pluralidad de instantáneas, sean hechas visibles, pero éstas no se vuelven cinemáticamente visibles hasta que también desaparecen.

**El espectador más paciente.** En la imagen fílmica el momento habita el oscurecido intervalo entre fotogramas -el momento desaparece. Por el contrario, cada fotograma individual del film, cada instantánea, toma el lugar del instante. Aunque sea a modo de tentativa, podemos empezar a ver el intervalo “vacío” como el *momentum* del film, donde el movimiento sucede, materializando el ahora de Ernst Bloch, en la oscuridad. El cinematógrafo hace uso de sus convincentemente concretos “instantes” para poner entre paréntesis el invisible momento/movimiento que se sucede entre ellos. Sumados ambos (muy rápidamente) estos dos componentes producen la imagen en movimiento.

El fotógrafo contemporáneo Hiroshi Sugimoto resucita el arte de las largas exposiciones

---

<sup>38</sup> Citado por Freise, Op. Cit. Pág. 11. Ed. en castellano de la obra de Bloch: *El principio esperanza*. Madrid, Trotta. 2007. Trad. Felipe González Vicén.

fotográficas para proponer una notable y fructífera conversación entre la imagen fotográfica y la imagen filmica. En sus fotografías de salas de cine y auto-cines (los dos representan una **vanished architecture**), sitúa la cámara en la última fila, justo bajo la sala del proyector, y deja el obturador abierto durante toda la proyección de la película. Ocupando el centro de la imagen, la pantalla aparece como un rectángulo completamente blanco; más allá de sus bordes los detalles de la decoración de la sala aparecen expuestos a los incontables fogonazos de luz que la pantalla, intermitentemente, ha ido liberando. La cámara fija de Sugimoto, el más paciente de los espectadores, ha visto la película. Su memoria parece perfecta, como si hubiera registrado fielmente el contenido acumulado del film, es decir, su *luz*.

Surge, sin embargo, una cuestión: ¿Qué ha sucedido con los intervalos entre los fotogramas? ¿A dónde se ha marchado? La luz capturada por la cámara de Sugimoto representa sólo alrededor del sesenta por ciento del *tiempo* de la película. El resto del tiempo, no iluminado, no aparece en la imagen. Desde luego, la luz es aquello que actúa sobre una superficie fotosensible. Es una metafísica fotográfica: la luz llega y se inscribe ella misma, irreversiblemente, mientras que la sombra es pasiva, ya está allí; la oscuridad permanece sólo como un espacio negativo que queda sin exponer con ocasión de la ausencia de luz.

¿Es el espectador indistinguible de la cámara de Sugimoto, sensible sólo a la luz? ¿Cuadran con algo esos momentos sin luz, los intervalos que soportan el incontestable *momentum* del film? Es muy cierto que estos momentos crean una apariencia, pero la fundamental ilusión del cine depende de nuestra incapacidad para verlos (nuestra capacidad para no verlos, por así decir). Y, a pesar de todo, ahí están, pasando de contrabando junto a ellos todo lo que de invisible y pura contingencia tiene el movimiento, lo cual constituye la elocuente consideración que sobre el tiempo hace el cine.

¿Qué sucede en la oscuridad? Según Deleuze y Bergson, el intervalo es el tejido de la subjetividad. En *Materia y memoria*, Bergson nombra dos facetas de la actividad humana: la percepción, que “domina al espacio”, y la acción, que “domina al tiempo”; pero él establece una tercera clase de actividad, que da razón del vacío entre las otras dos: la afección, que no debe de considerarse como subordinada ni a la percepción ni a la acción. La filosofía del cine de Deleuze deriva en gran parte del impulso que toma a partir de esa formulación, de la proposición que señala que hay un intervalo entre percepción y acción, que éstas no son participantes contiguos en un continuum enlazado por la afección. “Hay un intermedio. Lo que ocupa el intervalo, lo que lo ocupa sin llenarlo ni colmarlo es la

afección.”<sup>39</sup> Que el intervalo permanezca incompleto no quiere decir tanto que está vacío, como que está *abierto*. La afección, o la “imagen afección”, representa la absoluta posibilidad siempre a punto para ser activada entre la capacidad de sentir y la de responder (o no). La afección “surge en el centro de indeterminación, es decir, en el sujeto, entre una recepción en ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante. Es una coincidencia del sujeto y el objeto, o la manera en que el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta o se siente “por dentro”<sup>40</sup>. Cuando uno no tiene nada, al menos tiene el intervalo. Enfrentado a algo “turbador”, el sujeto puede dudar. El sujeto, un punto central dentro de un espacio siempre abierto, en el que no deja de cambiar el continuum de imágenes -imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción-, y que Deleuze viene a articular como una periferia o un horizonte. El sujeto se expone a sí mismo a este mundo a través de percepciones y acciones -la percepción, mecánicamente emulada por la fotografía, y acción, aquel desiderátum de tantos pioneros de la fotografía. Pero el sujeto también deja algo de lado o “dentro” de la oscuridad: ese acopio secreto de “afección”, para cuando la acción y la percepción se muestran inadecuadas. El mantenimiento del uno mismo, como “centro de indeterminación,” descansa en la indeterminación o en la apertura del intervalo. El cine, para Deleuze (para el Bergson de Deleuze) funciona de acuerdo con la misma regla, “porque la movilidad de sus centros, la variabilidad de sus encuadres, lo inducen siempre a restaurar vastas zonas acentradas y desencuadradas.”<sup>41</sup> El espectador: un sujeto que viene a la vida en el intervalo, que gana su consistencia en la oscuridad.

De nuevo Bergson: “*donde quiera que algo vive hay, en algún sitio, un registro abierto en el que se inscribe el tiempo.*”<sup>42</sup> El intervalo se inserta a sí mismo en algún lugar (o en algún tiempo) entre los instantes visibles de forma que el registro cinematográfico permanece continuamente abierto. El mecanismo requiere la discontinuidad no meramente para engañar al ojo, sino para sacar provecho de la oscuridad del ahora. Una vez más, lo que sucede es que la imagen desaparece para el espectador, volviéndose visible sólo después de haber aparecido sobre la pantalla. Hace su marca invisible y marca un desplazamiento, desde ver lo que está ahí -iluminado y a distancia- a ver lo que está *aquí*, en la oscuridad. ■

---

<sup>39</sup> DELEUZE. Op.cit. Pág. 99.

<sup>40</sup> Ibid. Págs. 99-100.

<sup>41</sup> Ibid. Pág. 98.

<sup>42</sup> BERGSON. Op.Cit. Pág. 28.