

Representación del tiempo en la cinematografía latinoamericana: Introducción

por Cynthia Tompkins*

Considerando que el cine está íntimamente ligado al tiempo, tanto en términos de producción como de percepción, este dossier presenta diversas aproximaciones teóricas históricas y filosóficas a la representación del tiempo en el cine latinoamericano. Todo resumen del estado de la cuestión comienza con la relación témporo-espacial en los inicios del cine, por ejemplo, con la establecida desde el momento en que la cámara capta la llegada del tren a la estación, ya que tal como lo menciona Gilles Deleuze, el cine implica "dos presunciones complementarias, la de las secciones instantáneas denominadas imágenes y un movimiento del tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible, e imperceptible, instalado en el aparato, y mediante el cual las imágenes pasan consecutivamente" (*Cinema 1*, 2003, 1)¹. Sin embargo, Deleuze nota que aún los primeros fotogramas, es decir las secciones inmóviles de 24 imágenes por segundo (o 18 en los inicios), proporcionan una imagen intermedia dotada de movimiento. Por eso, la evolución del cine resulta del montaje, de la cámara móvil y la emancipación del punto de vista, que se separa de la proyección, debido a lo cual la toma se transforma en una categoría temporal (Deleuze, *Cinema 1*, 2003, 2-3). No obstante, Sean Cubitt nota que hoy en día, las imágenes se codifican matemáticamente, y en lugar de los marcos y las líneas que separan aún en su invisibilidad, los píxeles son temporales. Es así que la diferencia entre positivo y negativo, existencia e inexistencia, se basa en su distancia del cero, lo no idéntico a sí mismo, no como cantidad sino relación (2004, 32-33). Por lo tanto, el cine no representa el tiempo sino que lo origina.

¹ Aunque el primer cine muestre acontecimientos, la narración no es una cualidad esencial sino potencial y secundaria, originada por la producción del tiempo en la diferenciación dentro de y entre los cuadros (Cubitt, 2004, 35).

Es fundamental recordar que la conciencia del tiempo se asocia por un lado a fenómenos físicos, ciclos diversos que incluyen estaciones, menstruaciones, embarazos, lactancias, al ciclo de la vida, y que éstos afectan relaciones sociales que trascienden la vida individual. Es decir que la sobrevivencia de las prácticas sociales se apoya en noción de *habitus* propuesta por Pierre Bourdieu, definida en términos de "sistemas de transposición de esquemas de percepción, apreciación y acción que resultan de la institución de lo social y del cuerpo" (1992, 127), más evidentes quizá en el ámbito de la vida rural, ya que las sociedades agrarias se organizan mediante ciclos temporales interrelacionados en lugar de hacerlo en el espacio (Lefbvere, 1991, 319). El postulado de Tarkovsky sobre la inscripción del tiempo en el cine (1998, 63-64) efectuado por la filmación de secuencias en aparente "tiempo real" es evidente en el Nuevo cine argentino. Mientras que esta inscripción temporal es característica del estilo de Lisandro Alonso, reaparece en la filmografía de Inés de Oliveira Cézar, que especialmente en *Extranjera* (2007) y en *Cassandra* (2012) refuerza además la interconexión temporal entre diversos períodos históricos.

En su introducción Bliss Cua Lim historiza la reconceptualización del tiempo en la modernidad occidental. Nota que transmitida socialmente, la conciencia temporal moderna es abstracta, cuantificable e intercambiable y depende de una sincronización y equivalencia global dependiente de un proceso de regulación de la concepción del tiempo y del espacio a nivel local, nacional y global, ocurrido gracias al avance de la modernidad, entre el siglo XVIII y el XX (Lim, 2009, 71). Entre los regímenes discrepantes, se encuentran las temporalidades de los pueblos originarios. Cabría pensar por ejemplo en la filmografía de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, después de la autorreflexión surgida a partir de *Yawar Mallku* (1969), y especialmente, en la vasta producción en video de pueblos originarios. Otras temporalidades incluyen la del subalterno, tal como lo explicita la película chilena *Manuel de Ribera* (Pablo Carrera y Christopher Murray, 2010) que se opone a y subvierte la noción de

un tiempo lineal y ordenado en términos de progreso, al incluir repeticiones, hiatos y tiempos muertos, hieráticos, y que en última instancia aluden a la noción de tiempo estático que Paul Virilio como coexistencia de pasado, presente y futuro (2000, IX).

Bergson enfatiza la relación entre la percepción y las múltiples temporalidades al afirmar que la memoria pura, la memoria de la imagen y la percepción en sí, se interrelacionan. Por ejemplo, la percepción se impregna de las memorias de la imagen que la van completando mientras se la interpreta. Asimismo, la imagen de la memoria se relaciona con la pura memoria, que comienza a materializarse, y con la percepción en la que tiende a encarnarse. Finalmente, la memoria pura, teóricamente independiente, se manifiesta normalmente en la imagen vívida y coloreada que la revela (Bergson 1988, 133). Por otra parte, tal como lo desarrollara Deleuze, Bergson nota la interrelación entre presente, pasado y futuro al afirmar que el estado psíquico, el presente, es tanto una percepción del pasado inmediato como una determinación del futuro inmediato (1988, 138). La interrelación entre pasado y presente se ilustra en películas sobre trauma. La representación varía, desde la indeterminación resultante de la paradoja entre la circularidad y el limbo indiferenciado en *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2007), a la irrupción violenta e inesperada del pasado que envuelve y borra el presente en la película peruana *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004) o la colombiana *Primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003)².

En términos del espectador, Sean Cubitt nota que el fenómeno de la dispersión temporal aparece en los inicios mismos del cine, ya que resulta tanto de la fragmentación de la composición como del hecho de que la mirada registre movimientos individuales aunque sea consciente de los detalles entrevistos por la mirada periférica³. La dispersión temporal se acentúa al pensar que los

² Véase Tompkins, *Experimental* (2013, 146-156; 232-240).

³ La dispersión temporal se ve acentuada por la dispersión de las sales de plata sensitivas a la luz (Cubitt, 2004, 29-30).

acontecimientos incluidos en el marco son incompletos en cuanto al tiempo y fragmentarios como percepciones, y que cada proyección evoca un nuevo ensamblaje de imágenes focalizadas y marginales (Cubitt, 2004, 29-30)⁴. Cubitt complementa las perspectivas psicoanalíticas sobre el impacto del aparato en la construcción del espectador al notar que la noción del privilegio único de cada instante de percepción nos enfrenta a la proliferación de la diferencia, lo cual lleva a la pérdida de la identidad tanto del sujeto como el del objeto, dando lugar a un estado de distracción que permite que la conciencia se difumine en pensamientos experimentados como si pertenecieran a otra persona. Es decir que la fragmentación destinada a crear atención también produce el trance onírico (Cubitt, 2004, 30-31).

Tal como lo desarrollan Malena Verardi y Mônica Campo, Deleuze contrapone la estructura de la imagen-acción de las películas hollywoodenses basadas en una estricta causalidad, tales como las de Hitchcock (*Cinema 1*) con la estructura de la imagen-movimiento, surgida del impacto del neorrealismo italiano, y la nueva ola francesa, en la que en lugar de ser impulsado por la acción, el protagonista se vuelve testigo, y queda inmerso en una situación dispersa e indeterminada (Deleuze, *Cinema 2*, 2003, 5-7; 210)⁵.

Sin embargo, la representación de la temporalidad también depende de los géneros cinematográficos. Por ejemplo, en el del horror, la película mexicana *Kilómetro 31* (Rigoberto Castañeda, 2006) superpone implícitamente las temporalidades de la conquista, la mítica encarnada en la figura de La Llorona y la actualidad⁶. En el caso de *La rabia* (Albertina Carri, 2008), la mención de un fantasma implica una temporalidad heterogénea. En resumidas cuentas, las películas de horror presentan lugares atravesados por memorias, de modo que

⁴ Para un mayor desarrollo véase "Aproximaciones a la representación del tiempo en la cinematografía latinoamericana reciente", en *Montajes: Revista de Análisis Cinematográfico*, No 2 (<http://revistamontajes.org/>).

⁵ Para mayor desarrollo véase Tompkins (2013, 27-37) ó los artículos sobre Bielinsky, Menis, Oliveira César y Reygadas.

⁶ Charles St-Georges explora la cinta en su disertación.

el espacio deja de ser sólido o estático para vibrar con permanencia. Es decir, que la duración plural del espacio en las películas de horror es semejante a la imagen Bergsoniana de un universo vibrante, caleidoscópico en constante cambio a pesar de la permanencia del pasado (Lim, 2009, 39).

Desde el psicoanálisis Todd McGowan ofrece una postura alternativa al retomar la prioridad de la pulsión de muerte sobre el principio del placer, que Freud explica en los siguientes términos: si todo perece, la meta de la vida es la muerte y el primer instinto es retornar al estado inanimado (1950, 86-87). McGowan sostiene que la primacía de dicha pulsión llevaría a una revisión de la teoría de los sueños, ya que si la pulsión de la muerte estructura la psiquis, el sueño no representa la consumación de un deseo sino la repetición de un trauma. Por consiguiente, si el futuro ya no ofrece la esperanza de modificar el problema fundamental subyacente, la atemporalidad surge de la coexistencia del pasado, el presente, y el futuro (McGowan x-xi).⁷ Esta tesis se explicita en *Biutiful*, de Alejandro González Iñárritu (2010), a partir de la secuencia inicial que se repite al final de la cinta, en la que el protagonista se encuentra con su padre muerto, a quien no llegó a conocer. La coexistencia temporal se refuerza mediante la gradual aceptación de la muerte inminente por parte del protagonista, cuyos recuerdos yuxtaponen diversos períodos de la vida con el presente que paradójicamente le recuerda y reafirma su finitud.

Este dossier consta de cinco artículos que cubren un amplio espectro histórico y teórico. Comienza con "Todo tiempo pasado fue peor. La propaganda fílmica del peronismo," de Clara Kriger, quien analiza el carácter discursivo del diseño temporal de dos docudramas de propaganda peronista y resalta el ajuste de los índices temporales cuyo fin es enfatizar el efecto de la propaganda en términos de logros y perspectivas futuras, así como la articulación semántica del signo del tiempo en los títulos y la construcción de imaginarios evocados. □ A

⁷ En el artículo que aparece en *Montajes analizo Post tenebras lux*, de Reygadas (2012), bajo la óptica de la atemporalidad.

continuación en "*La ciénaga* (Martel, 2001): el tiempo suspendido" Malena Verardi se vale de la figura de la "crisis de la imagen-movimiento" planteada por Deleuze para analizar la configuración espacio-temporal y enfocarse en la construcción del sentido a partir de la ruptura de los vínculos sensoriomotrices y la dislocación de los esquemas espacio-temporales.

Asimismo, en "Tempo e História: representação em Lucrecia Martel" Mônica Brincalpe Campo analiza el tiempo del puro presente y el tiempo del pensamiento en *La mujer sin cabeza* (2008) como una manera de explicitar la propuesta sobre la percepción del ser en el mundo que propone François Hartog en *Ordem do tempo*.

En "Mostración del tiempo, construcción de verdad en *Año bisiesto* (Michael Rowe, México, 2010)" el análisis de Francisco Javier Ramírez Miranda se basa en la noción de "verdad", en los términos planteados por Deleuze en *Las potencias de lo falso*, mientras se pasa revista a la representación del transcurrir de la temporalidad desde la perspectiva de la otredad, la indeterminación, la sexualidad y la soledad.

Finalmente, en "La temporalidad como redención en la trilogía de Alejandro González Iñárritu: *Amores Perros*, *21 Gramos* y *Babel*" Rafael García Pavón parte de *Esculpir en el tiempo* de Tarkovski y de Stanley Cavell en *The World Viewed* e incluso Gilles Deleuze para plantear que la fuerza del cine como arte se encuentra en recuperar el tiempo perdido ya que la experiencia permite recuperar un sentido no fijado por los hechos que constituyen el pasado y por lo tanto reinscribir las formas del devenir que abren el pasado de la propia existencia a la posibilidad de volver a creer en un porvenir. A partir de la filosofía de Søren A. Kierkegaard, García Pavón explora el sentido de redención de la temporalidad cinematográfica en las películas de Alejandro González Iñárritu, que define como instante en *Amores perros*, como repetición en *21 gramos* y como hospitalidad incondicional en *Babel*.

Desde ya, mi reconocimiento a los colegas que nos honran con su trabajo. Y a aquellos que no llegaron a terminar los suyos para ser incluidos en el dossier, les pido que los sometan cuando lleguen, a *Imagofagia*.

Bibliografía

- Bergson, Henri, (1988). *Matter and Memory*, Trads. Nancy Margaret Paul & W. Scott Palmer, New York, Zone Books.
- Bourdieu, Pierre and Loïc J.D. Wacquant, (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology* (Chicago: University of Chicago Press).
- Cubitt, Sean, (2004), *The Cinema Effect*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Deleuze, Gilles, (2003). *Cinema 1: Movement-Image*, Trads. H. Tomlinson y B. Habberjam, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- _____. 2003, *Cinema 2: Time-Image*, Trads. H. Tomlinson y R. Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Freud, Sigmund, (1950), *Beyond the Pleasure Principle*, Trad. James Strachey, New York, Liveright.
- St-Georges, Charles, "The Modernized Myth and Mythical Modernity: *Kilómetro 31* as Bourgeois Horror." *Mexican Horror Films: Studies in the Horror Film*. Ed. Gerardo Cummings. En prensa.
- Lefebvre, Henri, (1991). *Critique of Everyday Life: Foundations for a Sociology of the Everyday*. Vol II. (London, New York: Verso).
- Lim Cua, Bliss, (2009), *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Durham: Duke University Press.
- McGowan, Todd, (2011). *Out of Time: Desire in Atemporal Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Tarkovsky, Andrei, (1998). *Sculpting in Time: Reflections on Cinema*, Trad. Kitty Hunter-Blair, London, The Bodley Head.
- Tompkins, Cynthia, (2013). "Aproximaciones a la representación del tiempo en la cinematografía latinoamericana reciente." *Montajes*. 2. pp. 1-22.
- _____. (2013). *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin, University of Texas Press.
- _____. (2008). "A Deleuzian approach to Carlos Reygadas' *Japón* and *Battle of Heaven*," *Hispanic Journal*, Número 29-1, pp. 155-69.

_____. (2013). "Cuestiones de recepción, marco, intertextualidad e intermedialidad sugeridos por la representación de procesos psíquicos en *La rabia* (2008) de Albertina Carri." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Número 36.18, pp. 189-210.

_____. (2008). "Fabián Bielinsky's *El aura* [*The Aura*]: Neo-noir Inscription and Subversion of the Action Image," *Confluencia*, Número 24.1, pp. 17-27.

_____. (2010). "Nostalgia en *El cielito* (2004) de María Victoria Menis," *Nostalgia y melancolía: de pérdidas, locura y creatividad espiritual*, *Revista de Culturas y Literaturas comparadas*, Número 2, pp.149-58. [2010 fecha actual].

_____. (2009). "Paradoxical Inscription and Subversion of the Gendered Construction of Time, Space, and Roles in María Victoria Menis' *El cielito* (2004) and Inés de Oliveira Cézár's *Como pasan las horas* (2005) and *Extranjera* (2007)," *Chasqui*, Número 38.1, pp. 38-56.

_____. (2009). "Una aproximación deleuziana a *Japón* y *Batalla en el cielo* de Carlos Reygadas," *Revista Ohlar*, Número 21.11, pp. 21-36.

Virilio, Paul, (2000). *A Landscape of Events*, Trad. Julie Rose, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology.

Filmografía

Biutiful, Alejandro González Iñárritu, 2010.

Cassandra, Inés de Oliveira Cézár, 2012.

Días de Santiago, Josué Méndez, 2004.

Extranjera (2007) Inés de Oliveira Cézár

Hamaca paraguaya, Paz Encina, 2006

Km 31: Kilómetro 31, Rigoberto Castañeda, 2006.

Martín de Ribera, Pablo Carrera y Christopher Murray, 2010.

Post tenebras lux, Carlos Reygadas, 2012.

La rabia, Albertina Carri, 2008.

La salida de la fábrica Lumière en Lyon (La Sortie de l' Usine Lumière à Lyon), Auguste y Louis Lumière, 1895.

Yawar Mallku, Jorge Sanjinés, 1969

* Cynthia Tompkins, profesora de producción cultural latinoamericana en Arizona State University es autora de *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics* (2013). Austin: University of Texas Press) y de artículos sobre cine latinoamericano en revistas especializadas.