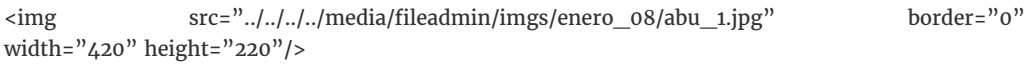
laFuga

Detalles a propósito de un plano

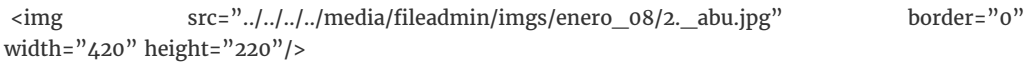
Desde Godard, ida y vuelta

Por Felipe Aburto Arenas

Tags | **Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Estética del cine | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Francia**



1. Una primera aproximación a la noción de detalle nos dice, como trazando un excurso en el tramado de la lengua, su búsqueda. Considerado en su faceta adverbial, el detalle dejaría ver un efecto de transversalidad, puesto que: siendo en el modo minucioso de una acción, lo es también en el margen de su horizonte elocutivo (orden de relaciones expresivas) el hacerse de ese modo, la exposición-producida de la modalidad que conviene a la acción, el ser 'al detalle'. Lo que se pueda producir entre ambos, al mismo tiempo, al nivel de sus usos respectivos, insistiendo en la figura de un primer y segundo orden (los límites de la *doxa*), no puede pasar por alto lo que ha hecho hablar ya sea por definición, ya sea por un ciego estímulo de opacidad, a su modo, a saber: como un límite que se hace pasar en un anónimo destino, lo que busca en su propia dedicación (el detalle que viene a sortear el último plazo para una palabra durante una larga exposición), igualmente como destinado para recuperar su búsqueda (como en una lista de compras o las anotaciones de una agenda). Por una astucia de connotación, el detalle sujeta una presencia que no es otra (todo detalle se hace valer, dicta su deber, prima fuera de lugar, aún cuando tratase de orientar una heterogeneidad) por que esta hecha de si misma; ni equivalencia ni liquidación, la transversalidad del detalle como pegado a su referencia hacer pasar todas las cosas, así presente en su indiferencia (puesto que de todos modos lo es algo) presenta su falta como compensación simbólica: escenifica, constituye una mímica, trata de hacernos ver. En este punto, del que por añadidura nos sentiríamos aproximados al detalle, una serie de parentescos referidos al detalle servirían al propósito de comparecer en su lugar: para hacer ahí un mínimo detallamiento de su orden, dictado, remarque; para ver por detrás de su excepcionalidad las formas de su distinción, señalamiento e identificación. Todo ello, en primer lugar, en un lugar: el cine. Ahí necesariamente ya que su modo de producir imágenes nos acerca por dentro y por fuera al detalle, en tanto como zona de exposición la imagen del cine hace ver y escuchar al detalle su propia orden; por dentro, pudiendo improvisar la alteridad (fuera de campo / reencuadre), destinando su movimiento (aparato escenográfico); por fuera, permitiéndose alojar en un mismo rango, debido a su constitución técnico-mecánica, las formulas de diferimiento que dan relieve al adentro, según la pertinencia perceptual que involucra en términos de referencia y verosimilitud. Pues bien, si a propósito del detalle volvemos la mirada al cine, es sobre todo, no para igualar, para decidir en el seno de una semejanza (que nos parece absoluta debido a la transversalidad que comentábamos) la perfección de su singularidad. Por el contrario, en él colocamos el detalle para ver en una suerte de punto arqueológico [Insisto: 'a propósito del detalle', es decir para ver desde él lo que sería (justo en él), cada vez más cerca (sin evitar su auspiciosa soberanía), el orden de las cosas, "la historia de lo Mismo-de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades" (Foucault, 1968, p. 9).



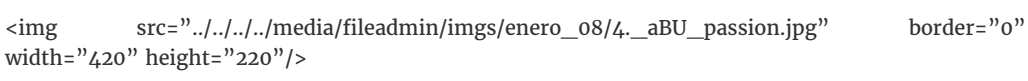
2. Comentando la ostensiva dedicación con que Jean-Luc Godard afrontara la filmación de un plano-secuencia para el filme **Passion** (1981) [El texto que pasamos a comentar e incluir por partes lleva por título *Filmar a la virgen, el encuentro con la virgen (a propósito de un de un plano de Passion)* y se refiere al plano 'la entrada de los cruzados en Constantinopla' del filme *Passion*. Para comenzar una primera referencia a lo que aquí se prestará como montaje de un despropósito: "El rodaje de ese único plano duró toda una jornada extenuante: los técnicos y los figurantes estaban cada vez más fatigados, los caballos nerviosos. Pero Godard siguió rodando -¡en total veintitrés tomas sucesivas largas y agotadoras!- hasta la extenuación total del equipo" (Bergala, 2003, pp. 177-178).], Alain Bergala, investido en su mirada de la inmediata circulación de los cuerpos y la motricidad mecánica del aparato, en su posterior relato de asistencia asignó lugar a un sesgo o desvío, un indirecto, que con-movía la escala escénica. El plano en cuestión, consistía en representar y rodar la entrada de unos personajes montados a caballo ('los cruzados') en un espacio escenográfico que servía de ambientación a la ciudad de Constantinopla, en el que además debía aparecer a lo largo de la misma secuencia la virgen recostada, acompañada de un segundo personaje femenino, sobre un modulo en altura. Todo ello de frente a cámara y recurriendo a su movimiento, adquiría para Godard un dificultad en la medida que intentaba coreografiar la inclusión de dichos elementos. Estrictamente, para Godard el objeto del plano-secuencia era la filmación, el acto de trabajo anticipando a su forma y objeto, inscribiendo en la mecánica del plano dicha indirección [En cierto modo sucede como si la dirección del plano no quedará refrendada a Godard. Por el contrario, el indirecto en este sentido no se haría comprender en un contexto de planificación y división del trabajo fílmico; lo indirecto no es lo que no puede Godard filmar en directo. A falta de una causalidad de este tipo, lo indirecto es lo que hace ver la escena, ella misma detallándose, durante su rodaje como también durante sus réplicas. Enfrentado a un mismo límite de referencia, pero en otro registro, lo que ocurre como indirecto en *Passion*, se acerca a lo que nos mostrara Werner Herzog en **El éxtasis del tallador Steiner** (1974). En particular, en la imagen en que el propio Herzog a un costado de la pista de aterrizaje de ski indica un punto de la misma al que refrenda la viabilidad del propio film, toda vez que de haber sobrepasado Steiner ese límite (durante una de las tantas competencias de salto) la razón de las imágenes que rodara tomarían otro sentido (ciertamente el de la muerte de Steiner, un film quizás necrológico). Es sobre la inclusión (¿dónde?) de esta referencia de la que el propio Herzog nos hace saber, que quisiera llamar la atención.].

Pues bien, se trataba, en un primer momento para Bergala, de abordar la demora sustantiva 'destacada' en el rodaje del plano-secuencia (en rigor, administrar la ocupación de Godard mediante la inclusión de un nombre o apariencia conforme el cual hacer pasar el retorno, en un visible, de la renuncia extensiva de la toma ["En el momento, tuve la impresión -como todo el mundo, creo- de qué buscaba el ritmo adecuado y la perfecta coordinación de todos esos momentos, para llegar a la ejecución más controlada y armoniosa que había programado" (Bergala, 2003, p. 178).]). Para ello, recurriendo a la auxiliaridad perceptual remitida por su presencia en obra, hallará un turno o plaza de visibilidad más o menos próximo (como respuesta provisoria a la distancia de una mismidad) en la extenuación de los cuerpos, sustentada por las consecutivas reiteraciones de sus actos interpretativos. Por otra parte, avalando un mismo intento de subsidio, ahora desde su posición de espectador asociado a un material audiovisual montado, reclamará el alojamiento expositivo de la renuncia en cuestión en los inconstantes reencuadres que dan forma al plano ["Pero cuando las dos chicas están al fin centradas, el plano no dura ni una fracción de segundo más: se pasa de inmediato al plano siguiente, el de los faros del coche. Ese plano 'efectista' no *llegará* siquiera a acomodarse en el encuadre que tan difícil ha sido conseguir" (Bergala, 2003, p. 179).]. Hasta aquí la dedicación godardiana (en un plano anecdótico y contingente) se hacía valer, siempre como premisa de una gestión mayor, en un tramo bipartito: en un antes específico ligado al proceso de planificación de la escena y, un después cinematográfico, sujeto al plano de los efectos (montaje, proyección y expectación de las imágenes). La narrativa corregidora, aquí el cuerpo argumental y descriptivo, también testimonial y exhortativo que pone en evidencia el efecto de retorno del comentario de Bergala ["No fue hasta dos películas más tarde, en 1985, cuando estuve en disposición de comprender lo que había estado en juego en aquel plano: un encuentro decisivo para la inspiración de Godard (...): el de la actriz Myriem Rousel como objeto del deseo de filmar. En ese plano de *Pasión*, se trata a la vez de encontrar y eludir dicho deseo: encontrarlo para películas futuras y eludirlo con respecto a esta película" (2003, p. 179).], ocurre en un pasaje de demora, un otro retraso que no debe su sentido al desajuste secuencial de la escena ya que inscrito en un régimen escritural (descontando de igual modo razones de estilo), sino que al contexto de previsión de las posibles relaciones de secuencia, al fondo visual que es la determinación escénica toda vez que define por sí misma una escala o rango de

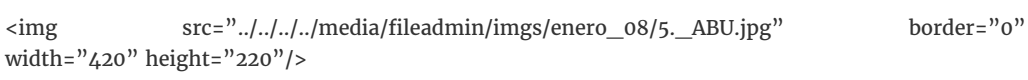
percepción visual. Lo indirecto que Godard filma, y en función de lo cual, su renuncia constituye una gestión (demora), es la colocación *en detalle* de la espacialidad escénica como modelo normativo de distribución de los cuerpos y su visibilidad; su remisión como reparto de una continuidad en sus reacciones posibles: una motricidad incluida en la previsión de los mismos. Entonces la pregunta por el detalle, busca hacer salir ese reparto, en tanto el plano de *Passion* se piensa como detalle en un plano de litigio, desde Godard (bajo su dirección: en lo indirecto) como un acto de volver la mirada sobre un punto. Eso sí: esta acción, ella misma mirada, expuesta en su haber (exento de virginidad alguna), viene a revestir para quién presta atención el acto de ceder su lugar, por lo pronto, algo que nos obliga a avanzar por sobre la afirmación de un sujeto y el envés paradójico de su situación en obra, la hipótesis de una mirada imposible [Considerando la posibilidad de elaborar su relato como una retratística, el detalle y su darse en la imagen, se emplazaría en un tramo ontológico, del igual modo, a como Nancy lo pensara respecto a la mirada del retrato en la pintura, de la que nos advierte: "el retrato habrá efectuado la problemática ontológica del sujeto (...) por una parte-presencia en sí-cierre en la obra, figura soberana y amurada, puesta en gloria del rostro y de la visión; por la otra-puesta fuera de sí-, gesto y toque de pintar, figura extraviada mirada que se pierde al ritmo de su propia captura. Pero los dos lados son las dos caras de la misma tela..." (2006, p. 80).]. Por lo mismo, el detalle sería aquello que descarta para sí su ocasión morosa, su demora como punto de contacto (ya no una epifánica sincronía entre la seducción de un perfeccionamiento y la custodia de un resto, la técnica organizando la experiencia de la imagen); por el contrario, restándole al resto su singularidad, a lo largo de las imágenes, inespecíficas y transversales, produce lo que obsta en el seno de su *dedicación*. De tal modo, ¿Cómo hacer espacio al detalle cuando con-funde su desubicación [En lo tocante a las observaciones que aquí ofrecemos, sin posibilidad de abstención y asepsia discursiva, ellas misma se hacen al pulso problemático de su objeto.]? ¿El domicilio, si se quiere, donde ya no dirigir su cuerpo sino incrustar la mirada que le tocaría cumplir por dentro de su espacio siniestrado, en todas las imágenes?

3. *El detalle indica el cuerpo que los contiene a todos*. No obstante, ha ocurrido en la imagen como una competencia metafórica, translaticia, capaz de liberar una zona de repliegue (en el código) donde poner en reserva una presencia o accidente, o en su defecto metonímico, como contra-efecto que desarma la transitividad del discurso, puntuando, en su lugar, la evidencia de una construcción. Ambas figuraciones del detalle fueron productivizadas por Godard. En *La chinoise* (1967) es a través de una preganancia textual y cromática que el detalle signa el aislamiento como ilusión de profundidad y comunicación del discurso (relación de continuidad de nosotros espectadores con el mundo). De tal modo las frases escritas sobre una superficie plana (las paredes) y una suerte de color valor objetivado, por repartición, en elementos contiguos entre sí en el campo de la imagen (el color rojo de los libros-manifiestos, lámparas y sillas) inscriben un diferendo escénico que colma su detallamiento, desviándolos hacia su diseño, mostrando lo notable [El detalle como movimiento exógeno respecto a una estructura previa (la previsión del encuadre, el campo, los desplazamientos escénicos, las relaciones causales de una narración) que lo ha de convertir en suceso, es decir un carácter articulado que dimite en su conversión (lo que de ello se extrae, pasa-a-ser un detalle) la interioridad de un relato que lo anexa a su sorpresa e imprevisto, des-causado en la inmediatez que se le endosa. Esta operación constructiva del suceso, relacional, dependiente de una estructura previa, cobra sentido para nuestra exposición del detalle en lo que ha escrito al respecto Roland Barthes: "Es decir que, cada vez que queremos ver funcionar crudamente la causalidad del suceso, nos quedamos con una causalidad ligeramente aberrante. Dicho de otro modo, los casos puros (y ejemplares) están constituidos por las alteraciones de la causalidad, como sí el espectáculo ("lo notable", debiera decirse) empezase allí donde la causalidad, sin dejar de ser afirmada, contiene ya un germen de degradación, como sí la causalidad sólo pudiese consumirse cuando empieza a pudrirse, a descomponerse" (1967, p. 228).] que se hace a la mirada. En este línea de evidencia de la edificación de interioridades por parte del discurso, Godard traslada su crítica a la hospitalidad escenográfica del sujeto y su co-incidencia en el orden de la ideología, a las operaciones mecánicas que importan la unidad escénica. Así, en **Tout va bien** (Godard, 1972), subsidiado aún por una dialéctica profundidad / superficie, el detalle se reserva a una conciencia irónica de la imagen, en tanto que margen de visibilidad: es decir, en momentos que ella misma ilustra y compartimenta (narra) un proceso de toma de conciencia. En efecto, la toma de la fábrica a manos de los obreros en *Tout va bien*, se produce literalmente, en la toma que de la fábrica realiza Godard mediante un proceso de ampliación /

reducción de la escala perceptual del plano. Los planos que un primer momento interiorizaban la fábrica, marcando sus recorridos según el orden secuencial del montaje, se nos muestran en una ampliación que nos devuelve la imagen de un escenario-estudio de filmación. De la unidad de relación al que cada plano retribuía continuidad Godard pasa a la genealogía topológica del montaje de los cuerpos: muestra en un plano (ni primerísimo ni menos primero, sino generalizado) la duplicación del cubo escenográfico, donde la anterior multiplicidad de las acciones, las estancias de un proceso, ocurren simultáneamente (el adentro del discurso: encadenamiento de los cuerpos en su indiferencia). En este último caso, el paso de la imagen lo encontramos en la concepción del espacio cinematográfico, puesto que su unidad en relación al trabajo de montaje no consiste en develar zonas de marcación o de neutralidad (transparencia u opacidad) en la habilitación de las relaciones simbólicas de los elementos al interior de la escena sino hacer estallar las condiciones del montaje como operación deconstructiva. De hecho, es un plano 'general' el que nos acerca: el detalle, fue siempre la imagen. Aun así, cada uno a su manera conserva una prima de retención (o bien ¿resistencia?). Entonces ¿qué es posible ver luego que el detalle se nos muestra espacializado, convicto de una doble planitud (en el plano y el montaje de los planos)?



4. *En primer lugar, tras una imagen otra*. Se puede decir de esta afirmación, que es a su vez (no bajo una misma forma sino que de acuerdo a tal o cual posición) la pista de una secuencia de rastreo en la que Godard desarrolla un giro lingüístico. No obstante, el giro, propiamente tal, cumpliéndose en el paso de una morfología del plano a una sintaxis de la imagen (como he querido argumentar), invierte en un punto, una divisoria, la materialidad por la qué el detalle se torna una resistencia debido que no estando el mismo contenido, como contenido respecto a la forma de su exposición, el detalle cuenta para-contener, es decir, el detalle no para mejor ver [El detalle como prodigio mimético o High definition.]: sino, lo que *hay-para-ver*. El espacio y su trama de redoblamiento escénico cesa de parecer, pues como ocurre en *Passion* de entrada se nos plantea desnudo en su apariencia, ajeno al atavío vestimentario de la semejanza. Camarógrafos, actores, personajes, cuadros vivientes, maquinarías, en este filme operan el rodamiento, ya que fase sin fin, que despunta en el giro. Si he dicho de entrada, esto es así en razón de un confín óptico del que no hemos vuelto. Cuando todo se muestra incluido: sobre qué punto volver la mirada. Todo depende, entiéndase cuando la imagen debilita el sentido de una determinada relación con el espacio, cuando las relaciones de referencia y transferencia que sostenían se han vuelto ellas mismas partes del mundo, la escala de todas las conciencias, de una composición o relato de aquello que todavía se anuncia en una dependencia. acaso ¿Es eso que vemos no pudiendo ver? ¿Un decir semejante, una misma línea de flote, de todos modos una continentalidad por descubrir (con sus pequeñas islas, derroteros y quebradas)? Pues bien, si como señala Blanchot es la técnica moderna quién ha producido "la organización colectiva a escala planetaria para el establecimiento calculado de los planes, la maquinación y la automación, y por último, la energía atómica..." (1993, p. 425), la clave de la historia como potencia de una relación de descuido (el acontecimiento), en el caso del cine, pulsada en la narración y el fuera de campo como clave de un pasaje donde la alteridad prestigiaba su desaparición como promesa incumplida, pero aún ahí infatigable (abocada en un decirse) [Esa visión parcial producida por el cine y que Pascal Bonitzer definiera en términos generales, como una doble posibilidad de ver y no ver asociado al sistema cinematográfico: su capacidad narrativa, de enmarque visual. Funcionando también al nivel del argumento y el fuera de campo. Un comentario a la definición de visión parcial de Pascal Bonitzer, se puede encontrar en (Rubin, 2002).], el detalle anestesiado en sus vínculos de relieve, el aún por verse reservado en un punto, intercalado en una totalidad, abrumado por una circulación, de ahí en más pendiente en una escala planetaria, sólo puede envolverse, producir el relato de su eclipsación.



5. *El detalle no prende en el cuerpo* [Pienso aquí en una constancia. Por ejemplo, en como abordar-leer, hacer espacio al sentido como producción crítica, el valor documental de la analítica (ciertamente sin entrar a discutir la instalación de una subjetividad en el documental) puesta en juego, sobre los rudimentos fácticos de la racionalidad moderna, en el filme **Noche y niebla** (1955) de Alain Resnais, en condiciones que la presentación en detalle del funcionamiento del campo de exterminio que tendía a repatriar a la superficie (desdramatizando) el horror del cálculo y la planificación (todo un sistema

de marcación: diagramación de los cuerpos humanos y arquitectónicos), vuelve pormenorizado (banalizado y sobrexpuesto) en las citas fílmicas de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003-2004) y la parodia de las marcas de fábrica en **The Truman Show** (Peter Weir, 1998), en la declaración de amor que antecede al fin del mundo (entre la carnosidad del labio y la magnitud de un evento climatológico). Si es así como el orden de la realidad, su organicidad narrativa, provoca el ensimismamiento de su propia diferencia (un cuerpo sin gestos), el único frente posible estaría en reconocer que no hay frente al espectáculo (algo destacándose, una zona (Tarkovski) en la que hacernos pasar), ya que su exigencia se admite ahora como una competencia documental: "Ya no se trata de proyectar de proyectarse; (...) en el más alto y triunfal de los simulacros, la exigencia es la de un espectáculo que ya no simule. El espectáculo ya no resulta suficiente. Las realidades se han vuelto a tal punto ficcionales, que las ficciones ya no pueden prescindir de una buena dosis de realidad" (Comolli, 2002, p. 244).]. Incrustado en todas partes, su posibilidad constituye un hacer pasar. Su eje actual ya no puede ser un encuentro, una cita. Tampoco puede pensarse, como lo haríamos junto con Barthes en relación al concepto de *punctum,* inquiriendo en ello un estatuto derivado del detalle, restituir un vocativo mediante el cuál hacer ingresar un cuerpo donde ya ha sido lo visto (el cuerpo como imagen), apuntar(me) en un mismo punto donde (lo) veo. No cabe en él desarticular el deseo: nombrar las prioridades de vigilancia y control, para luego reencontrar(se) en el otro . La unidad de la cultura con sus codificaciones y normatividades no puede comparecer en el desencaje o desajuste de lo que era a la medida de las cosas: hoy por hoy, los restos son ya todas ellas. El mundo se ha vuelto suspense, ambiciona su propio diferimiento ["¿Qué otra cosa puede quedar que el absurdo y la irrisión en una sociedad atestada de ocupaciones inútiles pero, sobre todo, qué queda de la razón sana que era el arte de darse una razón y dominar la espera de lo que ha de suceder, mientras que *hacer velocidad* es justamente suprimir la espera y la duración?. Al trasladar esta vez el alma del cerebro al motor se liberará al hombre de una aprensión por el futuro que ya no tiene razón de ser, puesto qué todo ya esta ahí, aquí y ahora, a la vez presente y desaparecido, en el Apocalipsis instantáneo de los mensajes, de las imágenes, en la buena broma del fin de un mundo" (Virilio, 1996, p. 101).]. Serán nuevamente unas observaciones sobre Godard las que permitirán formalizar una cuadratura en torno a lo que hemos sugerido del detalle.

Pues bien, Con el fin de perfilar una nueva modalidad de reflexión crítica manifiesta en las obras de Jean-Luc Godard durante los años '70 , Philippe Dubois introduce la noción 'experimental' a través del cual se nos indica una ampliación de las problemáticas y un nuevo tipo de trabajo con dispositivos electrónicos. La noción 'experimental' entraña la relación que cabe pensar entre la manipulación de los dispositivos y la manifestación crítica de nuevos problemas. Si es así que lo experimental constituye la dimensión de una nueva-crítica en Godard, el acierto estructural de la noción, en tanto serviría de núcleo en el que se abren y cierran distintos modos de producción audiovisual, su modo expansivo (más allá de su primera constancia), se encuentra en lo que el mismo Dubois refiere como fundamento para este periodo: "Allí está el Godard fundamentalmente experimental que trabaja 'con el objeto de ver', para 'ver no esto o aquello', sino sólo ver si hay algo para ver" [Citado en Dubois, (2004), p. 113.]. La ecuación de contraste por la que se nos aparecía el detalle en el cine (en frente, por un costado, a lo lejos, a la vez), a veces renunciando a una unidad mayor, y así parte injustificable de una razón de lectura, posición o prioridad narrativa, retornando en esa recepción de la que fuera una espera (a lo largo de un recorrido biográfico, lo mismo, en lo súbito de un recuerdo), un crédito suspensivo (lo que depara un régimen de programación en sus líneas de planificación y efectos de miniaturización [Sobre todo aquello que le ocurre al ojo '*a la misma hora y en el mismo canal*', es decir cuando la producción de miniseries televisivas, por considerar un ejemplo (un modelo), encara como dilema de verosimilitud un entrenamiento persuasivo sobre el efecto. Sin afán de ocultamiento, lo que se minimiza pondera la efectividad del tiempo trascurrido como detalles físicos. El espectador así disociado, siempre puntual, presto en una posición, asiste las transformaciones físicas de los cuerpos: el rictus de una mirada, la incuestionable pérdida de cabello, el incremento del dolor, en cada capítulo, los pormenores domestican lo imperceptible, consuman la serialidad de los efectos. Así, la red programática, y sus eventos, desarma la pregunta por el inconsciente óptico, convierte la fotogenia como mirada diferencial (pienso aquí en Jean Epstein y sus intentos de teorizar para la imagen del cine una doble condición sensible y cognitiva según su posibilidad de restituir una magnitud visible de la variación y viceversa) en un tele-comando).] como la privación o suplencia exigida por una contigüidad absoluta donde toda renuncia se vuelve irrenunciable (donde hacernos a la medida de esa falta), designa la constitución foto-lógica ["Foto-logía. El cine está, entonces, vinculado con la tradición metafísica occidental, tradición del ver y la visión, cuya vocación

foto-lógica parece realizar. ¿Qué es la foto-logía? ¿Cuál puede ser el discurso de la luz? Seguramente un discurso teleológico, si es cierto que la teleología consiste en "neutralizar la duración y la fuerza en provecho de la ilusión de lo simultáneo y de la forma" (Derrida)... llamamos 'Foto-lógica' a esa obstinación en confundir visión y conocimiento, en hacer del último la ganancia de la primera y la primera la garantía del último" (Daney, 2004, p.18).] del cine, la pre-visión, por ser ya lo mismo, faltante en la renuncia: su conocimiento. Entonces, 'ver si hay algo para ver', más que una reestructuración de cierta nulidad semántica, decide para el acto (de)ver (también débito) la instalación de una prorroga o salvedad en cada imagen como invención de un límite a la pregunta por su origen [Lo que valida la originalidad del ojo. La certificación visual de un-contenido tan sólo supuesto para el mismo: convertido a su pura garantía. Por lo tanto, la invención de un límite trataría de la pregunta por la visualidad de dicha garantía, en la que de todos modos permanece inmerso. De otro modo, volvería ella misma pensada como originalidad.]. Por medio de un eje de lentitud, consiste en extrañar (introducir señales) ese origen; en su acepción de apartamiento, dejándose ver en el orden de la disponibilidad de las imágenes (un buen motivo a considerar: el fenómeno de la transmisión en su desarrollo satelital como instancia de substancialización que colma la posibilidad de una intensificación estética) como un derrotero atómico, un cuadro *a* cuadro, un volumen de recorrido en tanto qué único modo de inter-ceder por las imágenes (para ellas mismas) para entre-sacar un vacío. A ello se debe un conjunto de operatorias de ensayo (figuras de escritura), que prosiguen en la obra de Godard hasta llegar a las **Histoire(s) du** *cinéma* (1988-1998), y que entre sus objetivos cuenta con la variación de la velocidad. Deteniéndonos en este punto, un apresuramiento analítico nos haría considerar en esta operación de variación que incluye la manipulación de fotogramas por parte de Godard, la emergencia de una refacción visual que corre a favor del detalle. Detenidos, a veces deteniéndose, aparejados a un descanso parecería viable aplicar la vista en un punto donde imaginar todos los márgenes. La cabalidad visual del fotograma con sus pausas y reensambles de velocidad nos devolvería un tiempo sin igual (al menos como valla) en el que redundar, hacernos en cada mirada de un objeto que sin falta alojaría su propia espera. No obstante, lo que ahí se produce no escampa a la vista (el detalle como una nota de despeje) puesto que el fotograma en Godard en la medida que se conduce en relación, en rigor no se esta en el fotograma sino que se llega en él, viene a ser *entre* todas las imágenes, una imagen más. Una imagen más quiere decir lo contrario a su atesoramiento en tanto unidad fotográfica de base de la imagen cine, pues como principio acarrea su variación. De otro modo: una imagen más, lo es en tanto que modo de darse a la imagen (el cuadro a cuadro leído en su conjunto) lo que sin sumarse, resultado o producto, aplica una sobre-adición, haciendo salir en su operación a la imagen. En este sentido, el fotograma, incluso de considerar su detenimiento total, no puede completar(se) ya que cede su lugar de operación (entregada a todas las miradas). Y es ahí, en ese vacío, donde comprendemos ese dar, ceder, (diferencia mínima al cuadrado: el (a) que no puede cuadrarse) como lo que llena la imagen, llena de imágenes [En ello no sólo bajo un criterio cuantitativo. Se trata igualmente de un peso específico como ocurre con la motricidad de los cuerpos, que en el paso a paso del fotograma, recuperan la pesantez orgánica de la sucesión de las imágenes. Así, la extrañeza de los cuerpos anidaría una profunda ambición analítica no del cuerpo capturado en la imagen, sino que del gesto de corporeización de la imagen, un estudio an(atómico) de la heterogeneidad de la sucesión. Bajo tal auspicio, al imaginario cinematográfico de la monstruosidad y la espectralización -desde **Alien** (Ridley Scott, 1979) a **Los otros** (Alejandro Amenábar, 2001), **Sexto sentido** (M. Night Shyamalan, 1999), hasta llegar a las series de argumentos forenses- con sus cuerpos hipersensibilizados e hipervisibilizados, el uso godardiano del fotograma impone su coalescencia (mediante sobreimpresiones y disolvencias) para hacer salir su constitución ortopédica.]. De ahí la importancia del fotograma para pensar el detalle ya que con él no se exterioriza un sentido (el más como exceso, el más una imagen) sino que se introduce una aplicación: pues, al no poder escindir de su materialidad el modo que lo opera, permitiría distinguir un detalle-en-proceso (un f-o-t-o-g-r-a-m-a) que a diferencia de la racionalidad simbólica del capitalismo, donde lo mismo se hace de un entusiasmo en el fragmento (consumiendo su indiferencia con el sabor de un pormenor), escande ante una sola imagen su pluralidad como fatiga de sus propios materiales para percibirla (perforando el filtro del sujeto). Asimismo, es a lo que creo se refiere Dubois cuando remite a la aparición y continua inclusión del video en la obra de Godard, una condición de estado antes que una variante instrumental, puesto que al igual que ocurre con el fotograma, el video en relación a la especificidad del cine, comparece como su más imagen ya que es "siempre allí, al alcance de la mano y de la mirada, como un modo de reflexionar (sobre) cine, en todas sus formas y situaciones" (Dubois, 2004, p. 114).

6. *El detalle presta la imagen a la imagen*. El 'siempre allí' del instrumento videográfico, al igual que lo que escribiera Barthes sobre lo indirecto ["Lo indirecto es justamente aquello ante lo que caminamos, sin mirarlo" (1986, p 339).], pone a circular una meritoriedad extemporánea del detalle: lo que demora en(volver) la mirada. Al interior del cine todas sus posibilidades articuladas por el video (envueltas) no para ver lo inédito del sentido (efecto de localidad donde lo "real" adolecería de su propia exposición involuntaria) sino hacer durar, avanzando, retrocediendo, lo que cruza ante una exigencia tal. En un punto, donde el cuerpo de Godard ocupa el lugar de las imágenes: frente a una pantalla, rodeado por ellas, al tiempo que las ve proyectadas, creándose -**Scénario du film Passion** (1982), **Lettre à Freddy Buache** (1982), **Soft and Hard** (1985)- su cuerpo como eclipse (igualmente claro oscuro, oblicua visión de la luz rembrandtiana [Como nos recuerda, tan pronto lucido como inestimable, sobre la *Ronda nocturna* filmada por Godard, Serge Daney: "En lugar de moverse cómodamente hacia atrás y adelante con el zoom, como en la TV, Godard da la impresión de querer pasar entre los personajes, entre ellos y el fondo del cuadro, entre la sombra y la luz, siempre entre" (2004, p. 140).]) es el astro mínimo que entorpece su paso, cruza todas las imágenes, también delta que se impone a la inundación de las mismas. Esta duración que creo se realiza en el paso de lo analítico-experimental en Godard a la forma ensayo de su cine, toda vez que como dice Catalá la prioridad archivística del cine-ensayo manifiesta, entre otras, la utilización de "la realidad no a través de la representación, sino de su imagen" (Catalá, 2007), entrega la imagen a su imagen, la informa de su formación: en un misma lista comparte sus turnos infinito(s).

Bibliografía

<span style="font-size: 7.5pt; line-height: 115%; font-family: Verdana, sans-serif; background-image: initial; background-attachment: initial; background-size: initial; background-origin: initial; background-clip: initial; background-position: initial; background-repeat: initial;">Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

<span style="font-size: 7.5pt; line-height: 115%; font-family: Verdana, sans-serif; background-image: initial; background-attachment: initial; background-size: initial; background-origin: initial; background-clip: initial; background-position: initial; background-repeat: initial;">Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

<span style="font-size: 7.5pt; line-height: 115%; font-family: Verdana, sans-serif; background-image: initial; background-attachment: initial; background-size: initial; background-origin: initial; background-clip: initial; background-position: initial; background-repeat: initial;">Bergala, A. (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós.

<span style="font-size: 7.5pt; line-height: 115%; font-family: Verdana, sans-serif; background-image: initial; background-attachment: initial; background-size: initial; background-origin: initial; background-clip: initial; background-position: initial; background-repeat: initial;">Blanchot, M. (1993). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.

Catalá, J. M.(2007). Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa. En A. Weinrichter (Ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Comolli, J. L.(2002). *Filmar para ver*. Buenos Aires: Simurg/Cátedra La Ferla (UBA).

Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Dubois, P. (2004). *Video, cine, Godard*. Buenos Aires: Centro Cultural Rojas.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.

Nancy, J. L.(2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrotu.

Rubin, M. (2002). *Thrillers*. Madrid: Cambridge University Press.

Virilio, P. (1996). *El arte del motor*. Buenos Aires: Manantial.

Como citar: Aburto, F. (2008). Detalles a propósito de un plano, *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/detalles-a-proposito-de-un-plano/322