

Realidad física de un medio que, al expandirse, quiere seguir siendo cine

PHYSICAL REALITY OF A MEDIA THAT, BY EXPANDING, WANTS TO CONTINUE BEING CINEMA

Jessica Cruz-Ramírez*

Resumen: Se indaga en torno a la expansión del cine como desbordamiento de la imagen en la realidad material, fenómeno que convierte a la obra audiovisual en un acontecimiento abierto, y a la recepción en una experiencia inmersiva que se parece mucho a la propia vida. Interesa saber si, al abandonar la pantalla convencional, la imagen nos sigue convocando a una experiencia cinematográfica y si, al fundirse con la existencia, aporta algo nuevo a la realidad. La indagación se apoya en la ruta seguida por Érik Bulloet en torno a los desplazamientos del cine, en diálogo con el concepto de duración bergsoniana y la teoría estética de Siegfried Kracauer. Finalmente, se analiza la obra *Tijuana Projection* (2001), de Krzysztof Wodiczko.

Palabras clave: cine expandido; cine performativo; paracinema; Siegfried Kracauer; Krzysztof Wodiczko

Abstract: This study explores the expansion of cinema as an overflow of the image into material reality, a phenomenon that transforms the audiovisual work into an open event, and its reception into an immersive experience that closely resembles life itself. It seeks to determine whether, by abandoning the conventional screen, the image continues to summon us to a cinematic experience and whether, by merging with existence, it contributes something new to reality. This inquiry draws on Érik Bulloet's exploration of cinematic displacements, engaging with Bergson's concept of duration and Siegfried Kracauer's aesthetic theory. Finally, the Krzysztof Wodiczko's production *Tijuana Projection* (2001) is analyzed.

Keywords: expanded cinema; performative cinema; paracinema; Siegfried Kracauer; Krzysztof Wodiczko

* Autónoma de Aguascalientes, México
Correo-e: cana.jessicacruz@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-3645-8422>
Recibido: 17 de febrero de 2023
Aprobado: 9 de junio de 20254



LO CINEMÁTICO COMO 'FLUJO DE LA VIDA' O EXPERIENCIA DE DURACIÓN

Derivado del término griego *κίνη* [kine], lo 'cinemático' remite al movimiento, fenómeno fundamental en la percepción de imágenes fílmicas que Louis Delluc atribuyó a la 'fotogenia', ese misterioso relieve y embellecimiento que el cine daba al aspecto de las cosas y los seres. Como afirma Epstein, "pronto, los directores y operadores que se interesaban en su oficio, supieron que [la fotogenia] dependía, quizá no exclusivamente, pero en general y de manera segura, del movimiento" (2014: 23-24). Por su parte, Siegfried Kracauer atribuyó lo cinemático a la captación, mediante la cámara, del 'flujo de la vida', es decir, "del momento mágico de la verosimilitud cotidiana" (1989: V).

Desde ambas perspectivas, lo cinemático conduce a una experiencia que entraña en su seno al menos dos tendencias:¹ por un lado, el movimiento de imágenes avistadas y, por el otro, la percepción de tal proceso por parte del receptor. Ahora bien, si atendemos cuidadosamente a nuestra experiencia espectral, podemos reconocer que ambas tendencias ocurren, en realidad, en un solo flujo: advertimos las imágenes moviéndose y a nosotros mismos distinguiendo dicho dinamismo como una experiencia temporal unitaria, es decir, de 'duración'. Como propone Bergson:

1 Empleo 'tendencia' del modo que lo hace Bergson para referirse al análisis de los atributos que componen las cosas, entendidas estas en sentido amplio, si bien aquí hacemos referencia a la experiencia espectral. Dice Bergson: "Analizar va a ser buscar lo puro [...] lo puro jamás son elementos, las partes de una mezcla no están menos mezcladas que la mezcla misma. No hay elemento puro. Lo puro son tendencias. Lo único que puede ser puro es una tendencia que atraviesa la cosa. Analizar la cosa es entonces extraer las tendencias puras entre las cuales se divide la cosa, las tendencias puras que la atraviesan y se depositan en ella" (Henri Bergson, en Deleuze, 2009: 21). La intuición descubre esas tendencias como las articulaciones constituyentes de las cosas.

'Cuando estamos sentados a la orilla de un río, el fluir del agua, el deslizamiento de un barco o el vuelo de un pájaro, el murmullo ininterrumpido de nuestra vida profunda, son para nosotros tres cosas diferentes o una sola, a voluntad'. [Todos los flujos] son tales porque mi duración es una con ellos, y también el elemento que contiene a [los otros]. En este sentido, mi duración tiene esencialmente el poder de revelar otras duraciones, de englobar las demás y de englobarse ella misma al infinito (Henri Bergson, en Deleuze, 2017: 77).

Para Kracauer, el cine posee una afinidad ontológica con la realidad física, por ello, es el medio privilegiado para su registro y revelación. La función más auténtica del séptimo arte no sería, por tanto, contar historias ficticias —tarea más propia del teatro o la literatura—, sino mostrar el mundo tal como es, en su materialidad y devenir. Para el autor alemán, lo cinemático constituye el verdadero potencial del cine y consiste en captar la existencia en su continuidad. En esta línea de pensamiento, el concepto de 'flujo de la vida' puede vincularse con la noción de 'duración' planteada por Bergson, la cual implica una experiencia de movimiento que no se concibe como el espacio recorrido por un móvil, sino que "es en sí mismo el acto de recorrer" (Henri Bergson, en Deleuze, 2009: 20).

En *Teoría del cine* (1989), Kracauer desarrolla una estética materialista —no formalista—, en la que clasifica las propiedades cinematográficas en dos categorías: técnicas y básicas. Su análisis se centra especialmente en estas últimas, idénticas a las de la fotografía en cuanto a su capacidad para registrar y revelar el transitorio mundo en que vivimos. Asimismo, identifica las tendencias realista y formalista —presentes también en la fotografía—, que en el séptimo arte fueron retomadas de forma prototípica por Lumière y Méliès, respectivamente. Aunque ambas pueden

coexistir en una obra y, de hecho, es su integración la que le confiere ‘valor estético’,² Kracauer otorga primacía a la tendencia realista. Según el teórico, un exceso de formalización, producto de la intervención creativa, introduce artificios que distorsionan la imagen y la alejan de su objetivo primordial: mostrar la realidad física, a la que también denomina ‘realidad material’, ‘naturaleza’ o ‘vida’.

Kracauer postula que la fotografía y el cine comparten la propiedad básica de registrar y revelar la existencia, por tanto, tienen afinidad con lo ‘desteatralizado’, lo ‘fortuito’, lo ‘interminable’ y lo ‘indeterminado’, cualidades del mundo físico. Pero el alcance del séptimo arte es mayor puesto que, siendo su acción exclusiva el registro del movimiento consustancial al tiempo, es el único medio capaz de capturar el flujo de la vida. No obstante, también puede renunciar a su inclinación por lo real, razón por la que existen géneros menos cinemáticos y más cercanos a otras expresiones estéticas, como el teatro o la plástica. Tal es el caso, advierte Kracauer, de la cinematografía surrealista, expresionista o abstracta.

En palabras del teórico alemán, únicamente podrá entenderse como cinemático el medio expresivo que respete el principio estético básico de revelar la existencia. En tal caso, se habrá satisfecho su condición mínima fundamental: la intervención de las energías formativas de los creadores. El argumento no es contradictorio si se toma en cuenta que los artistas pueden exteriorizar su mundo subjetivo siempre que sus impulsos armonicen con el método cinemático, es decir, en tanto se sometan “a la preocupación sustancial de este medio por nuestro mundo visible [...]. Ambas tendencias, [realista y formativa], estarán bien equilibradas si la segunda no trata de imponerse a la primera y finalmente sigue sus pautas” (Kracauer, 1989: 64). En este sentido, lo cinemático es un atributo que puede estar

presente tanto en obras de ficción como de no ficción.

En cualquier caso, se requiere que en la creación audiovisual se tomen en cuenta las afinidades con lo real, lo que conducirá a la construcción de estructuras más fluidas, abiertas, porosas y permeables respecto al discurrir de la existencia. Jean Epstein fue radical respecto a esta condición que caracteriza lo cinemático, y señaló lo inapropiado de pretender contener el misterioso flujo vital en un relato cerrado;³ incluso, “denominó ‘mentira’ al argumento y declaró categóricamente: «no existen argumentos. Los argumentos no han existido nunca. Solo hay situaciones sin pies ni cabeza; sin comienzo ni mitad ni final»” (Jean Epstein, en Kracauer, 1989: 229). Quienes producen cine narrativo desde el modelo clásico, aduce Germaine Dulac, asimilan el medio fílmico al teatro [y a la literatura]. Se limitan a agrupar fotografías animadas en torno a un argumento, que no es sino una acción externa al durar inmanente de las cosas, “en vez de estudiar, por su propio valor, la concepción del movimiento en su brutal y mecánica continuidad visual” (Germaine Dulac, en Kracauer, 1989: 229), sin embargo, es en el misterio fotogénico donde radica la pureza del cine. Lo auténticamente cinemático guarda una relación estrecha con la vida, de hecho, es la captura de su devenir material.

No se trata de una mimesis formal sino de la comprensión intensiva del tiempo. Para Bergson,

3 En buena medida, para desarrollar su teoría Kracauer tomó en cuenta las producciones europeas y, en particular, la voluntad de los artistas vanguardistas por crear un ‘cine puro’. Estos autores estaban convencidos de que el argumento era algo ajeno al medio fílmico, una imposición del mercado a la que se amoldaban las películas comerciales. En el polo opuesto ubicamos la narrativa del modelo clásico estadounidense, para el que la técnica es un vehículo transmisor de historias en donde los personajes enfrentan conflictos para conseguir objetivos específicos (Bordwell, 1996). Por lo general, las cintas que se ajustan a este modelo articulan sus tramas según una estructura aristotélica —principio, desarrollo y desenlace— mediante montajes de continuidad (Amiel, 2005). En palabras de Epstein (2014), la diferencia entre las filmografías de uno y otro lado del Atlántico se sustenta en el hecho de que sobre los cineastas estadounidenses pesaba menos la herencia del orden clásico y, por tanto, no sentían la necesidad de liberarse de él.

2 Para Kracauer, el valor estético es la cualidad que los artistas dan a la obra cuando la crean según sus intenciones ‘formativas’.

lo intensivo corresponde a la impresión cualitativa de la duración y se opone a lo extensivo, que es medible y cuantificable. La experiencia de la duración solamente es aprehensible por la intuición.⁴ Para la vida práctica nos es necesaria la intervención de la inteligencia, que analiza y representa en un espacio lo que de suyo es pura continuidad de multiplicidades internas que se penetran. Percibimos el tiempo como unidades —siglos, años, horas, minutos, como si fueran cuentas de un collar—, y las variaciones ‘imaginables’⁵ que conforman las cosas como atributos aislables, porque hemos espacializado y segmentado las tendencias que confluyen en ellas mediante nuestra capacidad de raciocinio. Bergson ilustra la distinción entre multiplicidad interna y externa —cualitativa y cuantitativa, o intensiva y extensiva, respectivamente— apoyándose en la escucha de las campanadas de un reloj.

Cierto es que los sonidos de la campana me llegan sucesivamente; pero una de dos: o yo retengo cada una de estas sensaciones sucesivas para organizarla con las otras y formar un grupo que me recuerde una melodía o un ritmo conocido, y entonces yo no *cuento* los sonidos, sino que me limito a recoger la impresión cualitativa, por así decirlo, que su número produce en mí; o bien, yo me propongo explícitamente contarlos. [...] Nos encontramos en presencia de una confusa multiplicidad de sensaciones y sentimientos que solo el análisis distingue (2020: 64).

- 4 Para Bergson, este es el método de conocimiento propio de la filosofía y del arte: “el camino de la intuición es el de la comprensión por simpatía (la vida es capaz de comprender la vida), por identificación con la experiencia” (2006: 15). Además, considera que es “esencialmente *problematizante* (crítica de los falsos problemas e invención de los verdaderos), *diferenciante* (divisiones e intersecciones), *temporizante* (pensar en términos de duración)” (Henri Bergson, en Deleuze, 2017: 31).
- 5 Empleo el concepto ‘imaginal’ como lo propone Castoriadis (1998). Contrario a lo imaginario, que se ha relacionado con lo irreal, lo imaginal conserva el dinamismo de lo real como potencial.

Podría objetarse que lo que percibimos como duración, tal como lo define Bergson y es aprehendido por la experiencia —es decir, en tanto continuidad, sincronía y resonancia de flujos—, se distingue diametralmente del dinamismo estroboscópico que produce el mecanismo de un proyector fílmico. La progresión de fotogramas estaría más próxima a la definición del movimiento que ofrece la mecánica clásica:⁶ el cambio que experimenta un cuerpo u objeto en el espacio con respecto al tiempo. Tal sucesión de posiciones discontinuas ocupadas por un móvil supondría, por un lado, que dicho cambio es algo que les sucede a las cosas, un accidente o algo extrínseco a ellas. Por otro, concebir el movimiento como una sucesión de emplazamientos e instantes fijos y discretos, en última instancia lo anularía, lo volvería imposible, como quiso demostrar Zenón con sus conocidas paradojas.

Contrario al movimiento matematizado, el tiempo como mutación incesante y condición de novedad solo puede ser descubierto y comprendido por la intuición. Antes que pensarse, se siente, se vive. Duración “significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (Bergson, 1963: 447). En ella no hay discontinuidad, el tiempo se experimenta como una multiplicidad heterogénea de intensidades, de estados que se penetran. La utilidad necesaria a la vida práctica nos lleva a segmentar el devenir conforme al espacio, a incorporar el número en experiencias que son esencialmente cualitativas. Afirma Bergson: “donde no hay más que una pendiente dulce, creemos percibir, siguiendo la línea rota de nuestros actos de atención, los peldaños de una escalera” (1963: 440). En contrapartida a la intuición, la inteligencia analítica piensa el tiempo de forma extensiva, lo percibe mediante representaciones que son, en

- 6 La mecánica clásica se apoya en el análisis extensivo y cuantitativo de fenómenos intrínsecamente intensivos y cualitativos. Es el caso de la duración, que subyace a todos los procesos de la naturaleza y que, según Bergson (1963), consiste en el despliegue del *élan vital*, es decir, de la fuerza creativa que impulsa la vida y la evolución.

todo caso, imágenes deformantes, fragmentos fijos de una totalidad que, en realidad, no tiene cortes. Es incapaz, por tanto, de captar y reproducir la duración, el devenir de lo real.

Bergson veía tal discontinuidad en la proyección fílmica, construida por una sucesión de instantes fijos y discretos, los fotogramas. Esta ilusión llevó al filósofo francés a rechazar el ‘falso movimiento’ en el séptimo arte (Deleuze, 1994), pues lo consideraba incompatible con la duración.

Para Bergson, el cine era un mero «artificio técnico» que plasmaba, por así decirlo, la operación más propia de la percepción y de la inteligencia humana. [...] El cine no habría logrado, de acuerdo con Bergson, sino reproducir ese mecanismo, tan natural y legítimo como incapaz de percibir el movimiento real, el cambio cualitativo o el devenir como duración (Álvarez Asiáin, 2011: 95).

Según Deleuze, este rechazo de Bergson era prematuro, dado que en sus inicios el cine solo podía emular la percepción natural, básicamente extensiva, sin embargo,

la conquista de su propia esencia [...] llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección, [se alcanzaría cuando el plano cinematográfico dejara] de ser una categoría espacial para volverse temporal (1994: 16).

El decurso evolutivo del medio terminó por aproximarlo al universo bergsoniano, es decir, a una inmanencia de imágenes que “accionan y reaccionan en función unas de otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes” (Deleuze, 1994: 96). Entre esas imágenes de un cine que ha abandonado la pantalla se encuentra la propia imagen de nuestro cuerpo.

En esa inmanencia de indeterminación móvil somos ‘imágenes-cuerpos’⁷ que se montan e imbrican entre sí con las imágenes del mundo fílmico —en obras inmersivas, proyectivas, instalativas o performativas—. Un buen ejemplo de lo anterior es la instalación *Ten Thousand Waves*, de Isaac Julien (2010), una proyección multicanal de nueve dobles pantallas donde tres historias se entrecruzan para construir un metarrelato sobre la migración, la colonización, el pasado y el presente de China. En una obra de este tipo —donde la imagen aparece distribuida en el espacio real— acontecen al menos tres formas de montaje⁸ no excluyentes: uno museográfico, que dispone las diferentes secuencias en el recinto; uno contenido, que construye tales sucesiones audiovisuales al interior de los soportes donde son reproducidas o proyectadas; y uno desbordado, que acontece en la experiencia espectral, es decir, que es emergente a la percepción y a la acción dinámica del público presencialmente situado y errante en la obra.

Es verdad que en el arte siempre existe una exigencia de participación por parte del espectador, sin embargo, la condición imaginal de nuestra presencia somática, es decir, la transmutación de nuestro cuerpo en una imagen más de la obra, se vuelve más evidente en un cine que desborda sus imágenes fuera de la pantalla y las derrama en la materialidad de lo real. Tal es la expansión del séptimo arte que interesa a este análisis, y no propiamente el desarrollo tecnológico del medio

7 Propongo el concepto ‘imagen-cuerpo’ para remitir al giro ontológico de la imagen al desbordar la pantalla y desplegarse en la realidad, tema central de la investigación doctoral que actualmente me ocupa.

8 La tipología que propongo forma parte de mi investigación doctoral. El montaje contenido y el desbordado constituyen los momentos de un único fenómeno experimentado por quienes recorren la pieza. Podríamos considerarlos dos niveles cuyos atributos, siendo diversos, coexisten en un proceso de despliegue, por lo que el segundo es comprensivo del anterior, y el primero, incoactivo del ulterior.

que propone el precursor y referente principal de esta categoría fílmica, Gene Youngblood.⁹

En este artículo nos centramos en la experiencia espectral de obras audiovisuales contemporáneas —*mapping*, videoinstalación y *videoperformance*— cuyo soporte dejó de ser el rectángulo blanco al fondo de una sala oscura para convertirse en acontecimientos performativos¹⁰ e inmersivos que acontecen en el mundo real. Se trata de un *cine que sale de sí*, como lo designa Erik Bulloet (2020). Quedan fuera de nuestro análisis, por tanto, los trabajos que dependen de algún mecanismo de sumersión en la imagen, como artefactos de realidad virtual o aumentada. En tales piezas las formas continúan sujetas a su soporte y parecen confinar al

espectador en el interior del dispositivo fílmico, fenómeno inverso al que buscamos, pues es la imagen la que engulle, la que parece sustraernos de la existencia material para abismarnos en su virtualidad.

En un cine que se ha desbordado en el plano real, el contenido visual está por aquí y por allá, el público ya no mira pasivamente un espectáculo desde su butaca, sino que se ve impelido a componer su cuerpo con imágenes reales y fantasmales al interior de un universo fílmico. En tales circunstancias, el espectador deviene creador y montador de las secuencias, incluso, puede convertirse en una imagen más de la ‘película’.

9 Acorde a su época, convulsionada por fenómenos de dominación y control social de envergadura mundial —la guerra de Vietnam, la proliferación de medios corporativos de comunicación masiva y las tensiones políticas, económicas e ideológicas provocadas por la Guerra Fría—, Youngblood investigó y expuso en su libro *Expanded Cinema* (2012) el modo en el que los artistas, interesados en los desarrollos tecnológicos y en la contracultura influenciada por la psicodelia y las filosofías orientales, incorporaron en sus obras las transformaciones mediales que les eran contemporáneas. El teórico asumió una posición optimista ante la implementación de dispositivos electrónicos y computacionales en las artes, pues la consideraba una oportunidad para expandir también la conciencia.

10 El término remite al *giro performativo* acontecido en las artes relacionadas con el cuerpo y el hecho escénico, caracterizado por Erika Fisher-Lichte (2011). Según la teórica, la performatividad cuestiona, pone en crisis y redefine las relaciones dicotómicas entre sujeto-objeto, materialidad-signicidad y signifiante-significado exigidas por la estética, la semiótica y la hermenéutica del modelo representacional. Con base en la distinción que hace John L. Austin, desde el campo de la lingüística, sobre los enunciados constatativos y performativos, Fischer-Lichte postula que un acto performativo debe cumplir con dos condiciones fundamentales: ser autorreferencial y constitutivo de realidad. Así, alude un acontecimiento liminal, efímero y emergente a la co-presencia física y de co-creación entre participantes —público y *performer*— que, mediante un bucle autopoiético de retroalimentación, genera experiencias transformadoras de realidad. Por otro lado, la *performance* se refiere a la expresión estética que tiene como soporte de sus obras el propio cuerpo de la o del creador. Según Josefina Alcázar, “también se le conoce como arte acción y tiene como características principales ser un arte vivo, un arte ligado a la vida cotidiana [...] donde la experiencia real, corporal, es fuente de comprensión” (2014: 7). Desde este marco teórico, la *performance* se conforma por actos performativos, y la *videoperformance* es una de sus variantes que incorpora dispositivos para el registro o la proyección audiovisual.

EXPANSIÓN DEL CINE COMO DESBORDAMIENTO DE LA IMAGEN FUERA DE LA PANTALLA

¿La vida está en el cine o el cine en la vida? Esta es la pregunta que suscita el problema sobre el desbordamiento de las imágenes, tanto cuando emergen de la pantalla como cuando la penetran. Y aunque puede resultar desconcertante, no es un cuestionamiento nuevo, sino que acompaña, de manera implícita, la experiencia del espectador desde la invención del cinematógrafo. Es bien conocida la anécdota sobre la reacción del público ante el estreno de *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (Lumière y Lumière, 1896). Se cuenta que algunos asistentes a aquella función salieron despavoridos de la sala, temerosos de ser arrollados por el mastodonte mecánico. El tema también ha sido un asunto de interés explícito en la filmografía de ciertos creadores desde los orígenes del séptimo arte.

Por ejemplo, en *Les Hallucinations du baron de Münchhausen* (1911), Georges Méliès explora, mediante una trama ingenua y fantástica, el paso entre lo real y lo imaginario. La cinta relata la mala noche de un barón, quien, después de haber bebido en exceso, es conducido hasta su recámara. Sobre la cama cuelga un enorme

espejo donde se proyectan sus sueños. En ellos se mezclan decorados y personajes históricos y mitológicos: cortesanos de pelucas blancas, reptiles antropomorfos, doncellas griegas y egipcias, esculturas vivas, diablos acróbatas, inclusive un dragón y una mujer araña. El protagonista interactúa con todos estos personajes una vez que él mismo traspasa el umbral del cristal para penetrar en la imagen, o si se ve desde otra perspectiva, cuando las alucinaciones, al salir del mundo onírico, se materializan para fastidiarlo. Al final, exasperado, el barón rompe el espejo con un mueble que también atraviesa el muro y termina colgado en una cerca afuera de su casa.

Un fenómeno similar se presenta en *Sherlock Jr.* (Keaton, 1924) donde un joven proyccionista y aprendiz de detective se queda dormido mientras exhibe una película. Su espíritu abandona su cuerpo y mira cómo en la escena proyectada se está cometiendo un robo, delito por el que él mismo ha sido acusado de forma injusta. Decide, entonces, penetrar en la pantalla para solucionar el conflicto, pero es expulsado de forma violenta. Cuando finalmente consigue entrar en la cinta, da tumbos entre los distintos planos de una secuencia, lo que pone en peligro su vida. Así, se enfrenta a la embestida de un auto y un tren en marcha, la caída desde un acantilado, las dentelladas de un león hambriento y la desolación en altamar. Tras superar esta serie de situaciones arriesgadas e hilarantes logra resolver el caso de manera exitosa.

Más próxima a nuestro tiempo, *Dillinger è morto* (Ferrerri, 1968) narra las meticulosas e inquietantes acciones de Glauco, un ingeniero cínico y obsesivo, para escapar del aburrimiento. El protagonista hojea un libro de cocina y se detiene en la imagen de un trozo de carne, al tiempo que mira distraídamente el televisor. En el monitor aparece una chica a la que llama con un gesto de los dedos. La muchacha voltea hacia él como si su mirada desbordara la pantalla. Con el libro sobre la mesa, el hombre corta una loncha semejante a la que aparece en la fotografía.

Mientras busca un condimento que le hace falta, hurga en el armario y derriba, involuntariamente, una pila de revistas que deja al descubierto un revólver envuelto en la página de un viejo periódico, cuyo titular informa que el misterio de Dillinger¹¹ ha sido resuelto. Glauco desarma y limpia con cuidado cada una de las piezas del arma, la pinta de rojo con puntos blancos y mata con ella a su mujer, que duerme enferma en la recámara.

Antes del asesinato, el protagonista se sumerge en la contemplación de *home movies* en la sala de su casa y lleva el proyector hacia una esquina para que la imagen se extienda sobre dos muros, convirtiendo así la habitación en una atmósfera fílmica tridimensional que lo envuelve y le permite interactuar con las acciones representadas. Así, lidia un toro en medio de una corrida y recibe las ovaciones del público. Luego, la estancia se convierte en un camarote de barco y su esposa le envía besos a través de las escotillas. Glauco agita los brazos como si nadara entre las olas del mar. Se acerca a las mujeres que toman el sol en la playa y acaricia el rostro de una de ellas, en un gesto que recuerda al personaje de *Illibatezza*, capítulo que Roberto Rossellini realizó para el filme colectivo *Ro.Go.Pa.G.* (Godard, Rossellini, Pasolini *et al.*, 1963). En esta obra, un hombre implora la atención de una mujer-imagen, la acaricia, la besa. Su espalda se convierte en pantalla que atrapa la figura de la chica, lo que intensifica la aflicción del personaje, pues aun teniéndola pegada al cuerpo y lanzando sus brazos hacia atrás en un ademán desesperado es incapaz de abrazarla.

Del mismo modo que en *Illibatezza*, Glauco se convierte en el lugar donde las proyecciones encarnan y luego desaparecen. El propio personaje deviene imagen, una sombra chinesca que introduce el cañón del revólver en su boca. En su análisis sobre la historia de las relaciones entre

11 John Dillinger, asaltante de bancos estadounidense en la década de 1930, se convirtió en una figura icónica de la cultura popular.

otras expresiones estéticas y el cine, Érik Bulloz advierte que esta secuencia podría representar la inevitable muerte del séptimo arte, anticipada por su expansión:

La escena del filme de Ferreri ha sido interpretada a menudo como una crítica feroz a la alienación de la sociedad post-industrial, [...] ¿Pero no se trata también de un hombre fascinado por el cine expandido? La referencia a Rossellini, ¿no remite acaso a la conferencia dictada por el cineasta en Roma en 1963, en el curso de la cual Rossellini anuncia: 'El cine ha muerto?' (2020: 10).

Debord declara algo semejante en su película letrista *Aullidos en favor de Sade* (1952): "No hay film. El cine ha muerto. Ya no puede haber films". Ciertamente, no hay en la enunciación de estos directores críticos a los convencionalismos del medio una inclinación suicida. En palabras de Esperanza Collado Sánchez, "no se trataba de practicar una destrucción total del cine, sino de integrarlo en la vida" (2012: 121). En todo caso, al intentar que la imagen desbordara el rectángulo blanco para instalarse en la realidad material, los creadores podrían estar anticipando el cumplimiento de la profecía hecha por Aleksandr Dovzhenko en los años treinta. Según Edgar Morin (2001), el artista soviético presagiaba que la pantalla terminaría por disolverse, lo que diseminaría sus fantasmas por todos lados y situaría a los espectadores al centro de la acción cinematográfica.

En la actualidad, la expansión del séptimo arte como desbordamiento de la imagen en el mundo físico mediante soportes no convencionales —*mapping*, videoinstalación y *videoperformance*— nos coloca en una posición donde "al fin podemos 'visualizar nuestros sueños' porque se han lanzado sobre la materia real" (Morin, 2001: 193). Esto representa un paso más en la consecución del mito del cine total, vaticinado por André Bazin y otros visionarios, de quienes

él mismo escribió: "Abundan los textos —más o menos delirantes— en los que los inventores evocan nada menos que ese cine integral capaz de dar la completa ilusión de la vida" (1990: 37).

En cada una de las cintas revisadas ya se atisba el desbordamiento de la imagen, pero sigue siendo una tentativa, la ilustración de un augurio, pues permanece sujeta a los confines de la pantalla sin poder traspasarlos.

Line Describing a Cone, de Anthony McCall (1973), es una de las primeras obras cinemáticas —o paracinemáticas—¹² que exploran una verdadera liberación del soporte. Aquí la imagen ha alcanzado el grado cero en su desmaterialización.

[La obra de McCall] es una proyección sin pantalla ni imágenes; un film de luz sólida que trata una de las condiciones irreductibles y necesarias del cine con independencia de otras consideraciones: la luz proyectada. La proyección es convencional, en 16 mm, solo que, con ayuda de una máquina de generación de neblina, el cono de luz proyectada cobra una consistencia aparentemente sólida. [...] La luz cónica se convierte en el negativo del cine, la impronta escultórica de un film 'táctil' (Collado Sánchez, 2012: 91-92).

Aquí no encontramos la luz que naturalmente emite un proyector, sino un cono hueco, vaciado en su interior gracias a un enmascaramiento de la lente, de tal modo que al final de su materialidad traslúcida, cuando el cono choca con el muro perpendicular, dibuja un círculo semejante al de los astros durante un eclipse. Quienes asistieron a la presentación de la obra en el Whitney

12 El vocablo 'paracinema', introducido por el estadounidense Ken Jacobs, es retomado y ampliado por Esperanza Collado Sánchez en su genealogía *Paracinema* (2012). Para Jacobs, el término designa experiencias fílmicas realizadas en ausencia de los soportes técnicos tradicionales, más próximas a la *performance* o al cine expandido. Collado Sánchez resignifica el concepto y lo relaciona con la progresiva desmaterialización del séptimo arte hasta alcanzar su propio material genético, es decir, el grado cero que aún nos permite pensar el medio como cine.

Museum of American Art penetraban la escultura lumínica como haría un espectro al traspasar las paredes. Maravillados, los espectadores se encontraban en el interior del cono como cuerpos segmentado entre el adentro y el afuera. Al igual que le ocurrió a Glauco, acontecía en ellos una transfiguración en imagen. En la porosidad de esa experiencia cinemática, la proyección obtuvo concreción matérica y los receptores devinieron fantasmas.

LO CINEMÁTICO DE LA IMAGEN DESBORDADA
EN LA REALIDAD MATERIAL: *Tijuana Projection*,
DE KRZYSZTOF WODICZKO (2001)

A diferencia de la vigorosa sencillez de *Line Describing a Cone*, en la obra de Krzysztof Wodiczko (2025), *Tijuana Projection*, de 2001, los desplazamientos mediales son múltiples y complejizan su caracterización. ¿Estamos ante una muestra de cine performativo? ¿una escultura monumental animada? ¿una movilización política feminista? La propuesta consiste en la proyección de material pregrabado y producido en tiempo real sobre el domo esférico IMAX del Centro Cultural Tijuana (CECUT),¹³ cuyo diámetro alcanza los 18 m.

Para desarrollar su trabajo, el autor contó con el apoyo de las organizaciones Factor X y Yeuani, dedicadas a ayudar a mujeres que padecen violencia en sus ámbitos doméstico y laboral. Colaboraron ocho participantes femeninas —cocreadoras, como deberían ser nombradas con todo derecho—, que convivieron durante un año en talleres organizados como proceso preparatorio al acontecimiento fílmico. Previamente,

13 Mi acercamiento a la obra se limita a descripciones, entrevistas, crónicas y videos publicados en diferentes páginas web, entre las que se incluyen la plataforma de *INSITE Journal* y el sitio oficial del propio autor. La primera informa que las proyecciones, ocurridas el 23 y 24 de febrero de 2001, convocaron a más de 1500 personas. El registro fotográfico del evento muestra que al menos una tarde llovió (Insite, 2025; Art21, 2008).

Wodiczko y sus estudiantes del Massachusetts Institute for Technology (MIT) habían diseñado un dispositivo de circuito cerrado que fue colocado sobre la cabeza de dichas mujeres con el propósito de capturar y amplificar sus caras en *extreme close-up* sobre el domo. La blancura inerte de esta superficie se vio transmutada en una secuencia de semblantes femeninos, antes silenciados y ahora abrumadoramente presentes en su desdoblamiento titánico.

Mediante un ejercicio de imaginación, situémonos en la explanada del CECUT. Somos parte del público a quien la gigante mira y dirige sus denuncias, pero esto no solo tiene lugar en el domo y la explanada. La mutabilidad lumínica del rostro engrandecido y la sonoridad de su voz envuelven el lugar y lo desbordan, penetran la ciudad con resonancias que, a pesar de su progresiva degradación hasta la invisibilidad y lo inaudible, actualizan con fuerza el dolor vivido y la dignidad de esta mujer. Ella está ahí, en una corporalidad concreta y magnífica, para transformar la humillación en clamor de lucha con sus gestos y palabras. Ello da pie a su redención y a la de otras víctimas.

Aunque incorpora imágenes en movimiento, es evidente que *Tijuana Projection* excede los atributos del cine convencional, el cual suele confinar su contenido cerrado —narrativo, discursivo o poético— al marco cuadrangular de una pantalla, frente a la pasividad de un receptor pegado a su butaca. Nada de eso ocurre aquí. El espacio de exhibición no es ya un rectángulo blanco suspendido al fondo de una caja negra. Se han disuelto sus contornos para convertirse en un territorio de fronteras cambiantes que se actualiza continuamente, tanto por la materialidad del lugar al aire libre como por el comportamiento de los ahí reunidos. La ‘película’ deviene una actividad comunal socio-política en donde la obra no es la proyección de los rostros sobre el domo o la *performance* de las mujeres que comparten sus relatos, sino el acontecimiento que envuelve a todas las imágenes en la explanada,

tanto las proyectadas como las vivas —los cuerpos de las artistas y los espectadores—. Mediante sus percepciones y acciones, el público se imbrica en la estructura dinámica de este cine desbordado y deviene en una imagen-cuerpo que crea, a su vez, nuevas imágenes, apoyándose en su gestualidad, memoria e imaginación.

Tijuana Projection relaciona contenidos del mundo tangible. Podríamos considerarla, incluso, una suerte de documental de materialidad expansiva que mana y refluye entre el adentro y el afuera de una figuración encarnada que es, también, carne imaginal. No solo estamos ante la imagen que se derrama en las hendiduras del espacio físico, también presenciamos una realidad palpitante que ha devenido imagen y se ha imbuido en la pantalla.

Con estas estrategias, *Tijuana Projection* se convierte en un acontecimiento abierto que se parece a la propia vida. Su liminalidad la ubica a medio camino entre el cine, la *performance*, la escultura y la acción política. Pero, más allá de su caracterización, lo que interesa saber es si, aun con sus desplazamientos, sigue convocando a una experiencia cinemática. Para ello, apoyamos nuestro análisis en la teoría estética de Kracauer.

Comenzamos explorando si en la obra de Wodiczko existe afinidad con lo ‘desteatralizado’, teniendo en cuenta que no se trata de evitar la teatralidad por completo, ya que esta “es estéticamente legítima en tanto y en cuanto provoque la ilusión de una realidad efectiva” (Kracauer, 1989: 89). Por más que el director polaco —de acuerdo con su tendencia formativa— amplifique el rostro de las mujeres hasta alcanzar lo descomunal, es claro que tal ilusionismo no pretende que la ficción suplante a la realidad, sino todo lo contrario. El agigantamiento parece más una respuesta irónica a la monumentalidad de los discursos patriarcales, especializados en erigir colosos para honrar y perpetuar un orden dado. Los cuerpos violentados, silenciados y empequeñecidos por esa dominación se yerguen, entonces, hasta alcanzar dimensiones imposibles

de ignorar. El rostro femenino llena la semiesfera en primerísimo primer plano. El ángulo contrapicado de la cámara acentúa su enormidad y nos increpa desde lo alto, exigiéndonos la empatía y el respeto que merece y que le han sido negados. Así, parece decirnos: ‘¡Cállate! ¡No me vuelves a insultar! ¡Es lo último que voy a permitirte!’.

Este antimonumento vivo amplifica experiencias concretas, sus imágenes y sonidos provocan afectos que inciden sobre los presentes y buscan resonar y entretenerse con ellos. Las enunciaciones y las acciones de las mujeres no derivan de ningún libreto que tuvieran que aprender y repetir hasta lograr la gestualidad adecuada. Incluso Wodiczko confesó sentirse profundamente conmovido al escuchar los relatos de violación e incesto, temas considerados tabú y que el artista no creía que alguien se atreviera a compartir.

La intención de *Tijuana Projection* no es representar, sino actualizar el dolor y la sanación. Con sus imágenes se articulan devenires contextuales. Todo ello conforma un cuerpo colectivo inestable, una intersubjetividad tramada a partir de experiencias múltiples y diversas. En esta urdimbre los accidentes se armonizan en función de las voluntades que se vuelcan en el acontecimiento. A pesar de las prevenciones, el cuerpo colectivo, de suyo contingente, se sitúa a su vez en un contexto imprevisible. Por ejemplo, la lluvia y el frío llevaron a los asistentes a apretujarse entre sí bajo los paraguas compartidos, lo que pudo incidir en su experiencia de proximidad corporal. Con esa combinación de aleatoriedad, *Tijuana Projection* manifiesta también su afinidad por ‘lo fortuito’.

De igual manera, a pesar de la pretendida determinación del acontecimiento —alrededor de tres horas cada tarde—, la naturaleza espontánea de sus acciones imposibilita su clausura en dos sentidos: por un lado, no existen lindes espaciales y temporales absolutos, como podría ocurrir en una película que por fuerza inicia y termina. Sus fronteras se desgarran en una suerte de contenedor fluido que desborda y desliza sus

imágenes —vivas y fantasmales— más allá de donde tiene lugar la exhibición. Por otro lado, en la obra se mezclan experiencias y elementos de la propia existencia, siempre abiertos e inexorablemente haciéndose. Los lazos dinámicos vinculan todo cuanto ahí acontece, las presencias conforman, en su interrelación abierta, imágenes cambiantes, en relación con ‘lo interminable’ y ‘lo indeterminado’.

Finalmente, sobre la afinidad por el flujo de la vida, cualidad exclusivamente cinematográfica —a diferencia de lo desteatralizado, lo fortuito, lo interminable y lo indeterminado, que son también propiedades fotográficas—, Kracauer arguye:

Las películas cinemáticas evocan una realidad más amplia que aquella que efectivamente describen. Trascienden el mundo físico, [...] las tomas o combinaciones de tomas que las construyen son portadoras de múltiples significados. [...] sugiere[n] una realidad que bien podríamos denominar ‘vida’ [...] que sigue íntimamente conectada, como por un cordón umbilical, a los fenómenos materiales de los que emergen sus contenidos, [...] tienen una afinidad por el *continuum* de la vida, [...] coincide[n] con la vida abierta e ilimitada (1989: 102-103).

En *Tijuana Projection* esta última afinidad está presente de manera radical. No se trata de un argumento representado que ha sido contenido en la espacialidad de un cuadro y en la temporalidad de un metraje. Es la propia existencia la que acontece en su apertura, con todos los accidentes y circunstancias imprevisibles que la realidad suscita; pero hay algo en ella que solo puede hacer aparecer gracias a la experiencia cinematográfica. La ‘película’ está hecha de imágenes y cuerpos que materializan un cine colectivo y que al desbordarse se adhieren a la materialidad de lo existente. Más allá de un mero añadido formal, su montaje puede amplificar o crear realidades,

pues, “no es lo que existe, sino lo que podría y debería existir, lo que necesita de nosotros” (Castoriadis, 1998: 99). El trabajo de Wodiczko es un acontecimiento cinemático de porosidades atravesadas por el flujo de vital. Sus imágenes no se atascan en los pliegues del mundo físico como superchería fantástica, sino que lo colman de un vitalismo salvaje que trasluce lo invisible que hay en él: tanto las crueldades soterradas como las ternuras que pueden darse en comunidad.

CONCLUSIÓN

El desbordamiento de la imagen en el mundo físico es una tentativa presente en el séptimo arte desde sus orígenes. Posiblemente, se sustente en la prerrogativa del medio para registrar y revelar la realidad y, con ello, desdoblarla ante nosotros, desvelando así nuestra alteridad primordial y disposición para conformar universos intersubjetivos. Registrar y revelar la vida material significa capturar su flujo —concepto de Kracauer afín a la duración bergsoniana—, cualidad fundamental de lo cinemático.

El desarrollo tecnológico ha posibilitado que la imagen, efectivamente, se libere de la pantalla y se derrame en el mundo físico, envolviendo con su textura trémula las superficies y las hendiduras de las cosas, haciéndolas renunciar a su inerte mutismo. Ahora la imagen ocupa las butacas, los pasillos, avanza sobre las paredes del vestíbulo hasta alcanzar la calle y penetrar la ciudad, obstinada en adherirse a la materialidad. Recordemos que lo real es, también, inmanencia de imágenes ante las que acciona y reacciona nuestra propia imagen-cuerpo.

Actualmente, la obsesión por las posibilidades expansivas del cine ha llevado a algunos artistas a desarrollar obras de gran complejidad técnica. Sin embargo, cuando las producciones atienden únicamente a la espectacularidad y se olvidan de la afinidad del medio por el flujo de la

vida, aunque sean formalmente asombrosas, el creador o creadora habrá renunciado a la fuerza disruptiva y transformadora de un fenómeno tan inquietante como el desbordamiento. Por fortuna, también hay quienes crean desde esa entrañable potencia, Krzysztof Wodiczko es uno de ellos.

REFERENCIAS

- Alcázar, Josefina (2014), *Performance, un arte del yo*, México, Siglo XXI.
- Álvarez Asiáin, Enrique (2011), “De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica”, *Eikasía*, núm. 41, pp. 93-111.
- Amiel, Vincent (2005), *La estética del montaje*, Madrid, Abada.
- Art21 (8 de abril de 2008), *Krzysztof Wodiczko/Art21/Preview from Season 3 of “Art in the Twenty-First Century” (2005)* [Video], YouTube, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=juq-Z48IY7g>
- Bazin, André (1990), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- Bergson, Henri (1963), *La evolución creadora*, Madrid, Aguilar.
- Bergson, Henri (2006), *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus.
- Bergson, Henri (2020), *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca, Sígueme.
- Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- Bullot, Érik (2020), *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*, Madrid, Shangrila.
- Castoriadis, Cornelius (1998), *Hecho y por hacer*, Buenos Aires, Eudeba.
- Collado Sánchez, Esperanza (2012), *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, Madrid, Trama Editorial Fundación Arte y Derecho.
- Debord, Guy (dir.) (1952), *Hurlements en faveur de Sade*, cinta cinematográfica, Francia, Film Lettristes.
- Deleuze, Gilles (1994), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (2009), *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus.
- Deleuze, Gilles (2017), *El bergsonismo*, Buenos Aires, Cactus.
- Epstein, Jean (2014), *El cine del diablo*, Buenos Aires, Cactus.
- Ferreri, Marco (dir.) (1968), *Dillinger è morto*, cinta cinematográfica, Italia, Pegaso Cinematografica/Italnoleggio.
- Fischer-Lichte, Erika (2011), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada.
- Godard, Jean-Luc, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini et al. (dirs.) (1963), *Ro.Go.Pa.G*, cinta cinematográfica, Italia/Francia, Arco Film Roma/Cineria/Société Cinematographique Lyre.
- Insite (2025), “Krzysztof Wodiczko (Polonia, 1943). Proyecto *Proyección en Tijuana*, 2001”, disponible en: <https://insiteart.org/es/people/krzysztof-wodiczko>
- Julien, Isaac (2010), *Then Thousand Waves*, Isaac Julien Studio, disponible en: <https://www.isaacjulien.com/projects/ten-thousand-waves/>
- Keaton, Buster (dir.) (1924), *Sherlock Jr.*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, Boster Keaton.
- Kracauer, Siegfried (1989), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- Lumière Louis y Auguste Lumière (dirs.) (1896), *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, cinta cinematográfica, Francia, Lumière.
- McCall, Anthony (dir.) (1973), *Line Describing a Cone*, cinta cinematográfica, Reino Unido.
- Méliès, George (dir.) (1911), *Les Hallucinations du baron de Münchhausen*, cinta cinematográfica, Francia, Georges Méliès/Star-Film
- Morin, Edgar (2001), *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós.
- Wodiczko, Krzysztof (2025), “Projections”, en Krzysztof Wodiczko, disponible en: <https://www.krzysztofwodiczko.com>
- Youngblood, Gene (2012), *Cine expandido*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

JESSICA CRUZ RAMÍREZ. Maestra en Filosofía y Ciencias Sociales por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), México. Doctorante en la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), México. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: “Realidad e ilusión fílmica, la imagen liberada del cine expandido. Una deconstrucción de la experiencia audiovisual contemporánea” (*Arte, Imagen y Sonido*, vol. 2, núm. 3).