

Cierta tendencia (nostálgica) del slow cinema

Horacio Muñoz Fernández¹

Introducción: Dos corrientes

El denominado *slow cinema* es una de las tendencias del cine contemporáneo que más debate ha generado en los últimos años². Con el término, habitual en los ámbitos críticos anglosajones, festivales de cine y páginas digitales³, se ha intentado agrupar a un heterogéneo grupo de cineastas posnarrativos de diferentes nacionalidades que utilizan, principalmente, una duración muy elevada de los planos (Lav Diaz, Jia Zhang-ke, Lisandro Alonso, Albert Serra, James Benning, Pedro Costa, Tsai Ming-liang...). A pesar de la evidencia terminológica de la categoría (cine lento), el concepto ha generado numerosos debates y polémicas. Nadin Mai (2012), responsable del blog *the art(s) of slow cinema*, señalaba que el *slow cinema* está conformado por demasiados rasgos que dificultan una definición precisa. La autora incluso se atrevía a afirmar que por más que se recopilase todo el material vertido en blogs, revistas y conferencias sobre el tema para intentar entender este fenómeno, paradójicamente, no sería posible comprender nada. El problema de esta categoría, sin embargo, no estaría tanto en definir una serie de características comunes que compartirían diferentes cineastas sino en el propio adjetivo *slow*, porque para calificar un cine como lento hay que compararlo u oponerlo con otro que sea más rápido. Aquí radicaría el principal punto de conflicto teórico que ha provocado que, a la hora de argumentar y justificar la importancia de la duración y el tiempo para estos cineastas, aparezcan dos corrientes. La

¹ Investigador independiente.

² El título es una alusión al famoso y polémico artículo de François Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français”, publicado en la revista *Cahiers du Cinéma* en enero de 1954. En el artículo, el cineasta criticaba la denominada tradición de calidad francesa, representada por directores Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Christian-Jaque e Yves Allégret, por sus adaptaciones literarias, su dependencia del guion y su estilo adocenado.

³ En la revista *Sight and Sound*, en el periódico de *The Guardian* y en Internet podemos encontrar artículos y críticas en los que se habla de *slow cinema* (James, 2010; Sandhu 2012; Rose 2012; Flanagan 2008, Brown 2013). Además, el festival bianual AV de marzo de 2012, que se celebra en las ciudades de Newcastle y Gateshead, organizó ‘The Slow Cinema Weekend’, una sección dentro del festival en la que se proyectaron películas de Lav Diaz, Lisandro Alonso, Fred Keleman o Béla Tarr. También se organizaron mesas de discusión en las que cineastas, críticos y programadores debatieron sobre esta corriente. Por último, en su edición de 2014, el festival dedicó una retrospectiva al cineasta chino Wang Bing, conocido por la larga duración de sus documentales.

primera, representada por Matthew Flanagan, veía el *slow cinema* como una corriente cinematográfica continuadora de los presupuestos estéticos del cine moderno originado después de la Segunda Guerra Mundial, pero que surgiría como consecuencia del acelerado contexto neoliberal en el que vivimos. La distendida temporalidad del *slow cinema* sería una especie de reacción frente a la velocidad de la vida contemporánea y los acelerados montajes de las películas de Hollywood⁴. La otra corriente, defendida por Nadin Mai y Harry Tuttle, en principio, no comprende el *slow cinema* como una oposición a la temporalidad *mainstream* y busca sus raíces en el cine primitivo o en la similitud con las artes estáticas. Tuttle, autor del blog *unspoken cinema* niega que este cine aparezca como una oposición al cine de Hollywood y prefiere verlo más como un retorno a las estéticas prenarrativas de los orígenes del cine. Mai, por su parte, argumenta que lo que une a los cineastas del *slow cinema* sería un intento de retorno a la temporalidad preindustrial a través de una concepción cinematográfica deudora de las artes estáticas (2012). El *slow cinema* tomaría prestadas estéticas pictóricas con la intención de conseguir un tratamiento temporal similar al de la pintura, razón por la que Mai mantiene que este tipo de cine debería proyectarse en museos y no en salas cinematográficas. Los tres – Flanagan, Tuttle y Mai – parecen estar acuerdo en que los cineastas que forman parte del *slow cinema* intensifican el paso del tiempo en la imagen mediante la utilización (y extensión) del plano secuencia, alargan nuestro sentido de la duración gracias a la liberación del tiempo de la abstracción del montaje, y utilizan formas no narrativas, no dramáticas y composiciones formales muy estructuradas con las que buscan activar una mirada contemplativa en el espectador (Flanagan 2012, 59).

A pesar este punto de encuentro, Tuttle rechaza la etiqueta de *slow cinema* y la estética de la lentitud que defiende Flanagan, ya que encuentra muy restrictiva la dicotomía velocidad / lentitud que este propone. En este sentido, Tuttle afirma que no todo el cine artístico y no-mainstream tiene que ser cine lento: “la oposición de Flanagan es errónea porque si nosotros no podemos afirmar que la narrativa *mainstream* fue tan rápida como es hoy, sí que podríamos argumentar que esta lentitud ha estado presente en la historia del cine desde el inicio” (traducción propia) (2010a). Para el bloguero, la lentitud que Flanagan distingue como el rasgo esencial y principal del *slow cinema* existía en el cine desde sus inicios, por lo que ésta no puede surgir como una reacción contra la rapidez y la velocidad contemporáneas: “haciendo una la consecuencia de la otra (mientras

⁴ En su libro *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (2006), David Bordwell afirmaba que antes de 1960 la duración media de los planos en las películas de Hollywood era de entre 8 y 11 segundos, mientras que hoy no llegan a más de 4 o 6 segundos de media; lo que provoca que las películas, en lugar de tener unos cientos de planos, superen ahora en muchas ocasiones la barrera de los mil planos.

que son caminos separados en la historia de la representación) se subestima la originalidad de esta tendencia. Yo insisto en darle el papel que le corresponde, como generador de una representación original de la realidad, en lugar de una reacción coyuntural a una forma de representación posterior” (traducción propia) (Tuttle 2010a). Para Tuttle, por lo tanto, serían dos economías del tiempo diferentes. Además, él prefiere hablar de cine contemplativo contemporáneo (CCC, *Contemporary Contemplative Cinema*) y no de *slow cinema* porque opina que la lentitud es un término demasiado vago, abierto a distintas interpretaciones según las percepciones subjetivas de cada espectador. Aunque se opone a la retórica de la duración que defiende Flanagan y quiere apartarse de la etiqueta de *slow cinema*, lo cierto es que Tuttle señala algo similar a través de un retorno de lo primitivo: este cine restaura nuestra experiencia temporal volviendo a estéticas contemplativas *lumierescas* o pre-narrativas *griffithianas*.

La distancia entre los argumentos de Flanagan, Tuttle y Mai no es realmente tanta como aparenta. La mayor diferencia procedería de sus distintas posturas ante la historia del cine. Tuttle y Mai mantienen una visión de la historia del cine antiteológica, muy en la línea de lo que defienden, por ejemplo, los teóricos Tom Gunning o Noël Burch. Al contrario que Flanagan, Tuttle no quiere ver la estética de este cine como el resultado de una simple oposición al cine *mainstream* y a la aceleración modernas. En el fondo, el bloguero trata el cine contemplativo de la misma manera que Burch trataba el moderno, como coexistencia y no como oposición del institucional (1999). Flanagan, en cambio, percibe el *slow cinema* como una continuación o una evolución de ciertos principios estéticos impulsados por el neorrealismo, el cine moderno y el cine experimental norteamericano.⁵ Para Flanagan (2012), los rasgos que definen el *slow cinema* – el uso de la toma larga, la extensión del plano, el estatismo, la desdramatización, el carácter no narrativo, la eliminación de las fronteras entre el documental y la ficción o el hiperrealismo – proceden de una evolución o una revisión de los métodos estéticos que empezaron a fraguarse a partir del neorrealismo italiano y la segunda vanguardia. Tuttle, en cambio, separa totalmente el cine contemplativo contemporáneo de esa herencia moderna, rechaza esa vinculación con el cine neorrealista porque afirma que sería una forma muy embrionaria de cine lento, y afirma que si comparamos películas neorrealistas con películas contemplativas resulta obvio que existe una brecha generacional entre obras como *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) y *Naturaleza muerta* (*Sanxia haoren*, Jia Zhang-ke, 2006), entre

⁵ Para Flanagan (2012, 19), este cine lento contemporáneo sería un descendiente del cine moderno internacional que apareció después de la II Guerra Mundial, y que, según Gilles Deleuze, intentaba restaurar nuestra creencia en el mundo creando una estética que reconectase con una realidad destrozada (1987).

Ladrón de bicicletas (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica 1948) y *Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 2006), entre *La tierra tiembla* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948) y *Sátántangó* (Béla Tarr, 1994), o entre *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1950) y *Japón* (Carlos Reygadas, 2002). Además, Tuttle rebate también su relación con el cine moderno: en su opinión, aunque Theo Angelopoulos o Jean-Marie Straub utilizasen una estética de toma larga y plano continuo son cineastas “de un discurso intelectual” que conciben el tiempo muerto y los planos vacíos una manera totalmente diferente a Pedro Costa, Jia Zhang-ke o Albert Serra. Tuttle cita en su explicación una frase que Jean-Marie Straub le dice a Pedro Costa en el documental *Où gît votre sourire enfoui?* (2001): “Si tú tienes tiempo y paciencia, un signo puede convertirse en una novela”. Para el autor de *unspoken cinema*, en el cine contemplativo el signo es siempre un signo: “El poeta no intelectualiza la simple belleza de la naturaleza, el poeta la observa y la toma su conjunto” (traducción propia) (Tuttle 2010a). Si en las películas de Angelopoulos, por ejemplo, encontramos a veces un narrador que, a través de sus palabras, nos permite comprender su mundo interior, en las películas de Lisandro Alonso, Jia Zhang-ke o Tsai Ming-liang sus personajes no explican los conflictos que tienen que afrontar, sino que los problemas se muestran a través de las imágenes y no se verbalizan o dramatizan. Esta es la razón por la que Tuttle cree que Philippe Garrel, Theo Angelopoulos o Jean-Marie Straub, por ejemplo, pertenecen a “otra familia, anterior al CCC, en la intersección entre el existencialismo intelectual del cine moderno y la contemplación visual de la condición humana de hoy” (traducción propia) (2010a). Por lo tanto, para el bloguero, si queremos comprender las propuestas estéticas de estos cineastas, tenemos que ir más allá de la herencia del neorrealismo y del cine moderno: “Hasta ese momento, no aprenderemos nada nuevo de estos cineastas innovadores” (traducción propia) (Tuttle 2010a)

A pesar de estos intentos y justificaciones, lo cierto es que resulta prácticamente imposible situar el *slow cinema* como heredero o continuador de una sola línea genealógica, porque realmente lo único que une a estos cineastas es una determinada concepción temporal opuesta o distinta con respecto a la dominante. Dependiendo del cineasta que escojamos, sus vinculaciones serán (más) modernas, primitivas o pictóricas. Como sabemos, parte de los hallazgos estéticos de la modernidad europea han migrado y reaparecido en la obra de cineastas asiáticos contemporáneos considerados lentos. La figura de Michelangelo Antonioni está muy presente en la obra de Tsai Ming-liang, hasta el punto de que el crítico Eduardo Russo opina que “la puesta en escena de Tsai Ming-liang es como la de un Antonioni a la que se le ha cambiado – para mejor – el énfasis en la composición del cuadro o en la paleta cromática por un magistral dominio de los tiempos internos del plano” (Russo 2001, 13). Pero también encontramos al cineasta italiano en

la obra del tailandés Apichatpong Weerasethakul, que al final de *Syndromes and a Century* (Sang sattawat, 2006) parecía recrear *El eclipse* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962). La errancia a través de las ruinas del presente hiperacelerado de los protagonistas de las películas de Jia Zhang-ke recuerda al vagabundeo por las ruinas de la II Guerra Mundial que filmó Roberto Rossellini. En el cine de Lisandro Alonso resuena la poética de la propuesta de Cesare Zavattini de filmar 90 minutos de la vida de un hombre al que no le pase nada o los principios documentales de Robert Flaherty. Y la estética de Pedro Costa tiene una clara herencia de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, a los que no por casualidad filmó montando *Sicilia!* (1999) en el documental *Où gît votre sourire enfoui?* (2001). En cambio, en la obra de documentalistas como Sharon Lockhart, Peter Hutton, James Benning o Lois Patiño, estaríamos ante un claro retorno del cine primitivo que en ocasiones posee una fuerte influencia pictórica y que recurre con frecuencia a estéticas y moldes románticos. Unas características que también encontramos en cineastas lentos de ficción, como Albert Serra, Alexandr Sokúrov o Bruno Dumont.

Contemplación temporal

Algunos cineastas vinculados al *Slow Cinema* o al *Contemporary Contemplative Cinema* favorecen una actitud contemplativa frente a las imágenes a través de la dimensión temporal de unos planos desprovistos de narración y de acción con los que tratan de capturar la belleza primitiva de lo aleatorio, lo contingente y lo imprevisible gracias a la duración de las tomas, como en *Five: Dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003), o bien captar los intermedios temporales, como en *Nightfall* (James Benning, 2011) o en *Double Tide* (Sharon Lockhart, 2009). Esta última película consiste, aparentemente⁶, en dos planos continuos en tiempo real, de cuarenta y sesenta minutos respectivamente, en los que vemos a una mariscadora recolectando almejas entre el amanecer y el atardecer, durante un periodo de doble marea. La cineasta norteamericana señala que la gente está acostumbrada a experimentar el tiempo como dinero, como trabajo. “No se detienen y contemplan lo cotidiano. Me interesa crear esa oportunidad para la contemplación” (traducción propia) (en Holte, 2010).

La idea de contemplación (temporal) que proponen algunos de estos cineastas *slow* o *contemplative* también procede de un in-

⁶ Lockhart ‘falsea’ la ilusión de continuidad temporal en la película. Lo que realmente hizo la cineasta fue ocultar los cortes de los diez planos de diez minutos, rodados inicialmente con 16 mm, para que en el resultado final se crease la ilusión de dos tomas únicas en tiempo real. La cineasta se mantenía en contacto con la mariscadora a través de un *walkie talkie* y un micro que esta escondía en sus pantalones.

tento de asimilar sus obras a la experiencia que un espectador tendría frente a un cuadro, creando unas imágenes estáticas y espacializadas que se descubren progresivamente a través de la exploración de la mirada. Para algunos de estos cineastas la mayor diferencia entre el cine, la pintura y la fotografía está en el factor temporal de la contemplación: en la pintura es el espectador el que decide el tiempo que dedica a contemplar un cuadro o una obra, mientras que en el cine contemplativo es el cineasta el que determina y marca el tiempo al espectador. Sin ir más lejos, Peter Hutton justificaba la duración de sus planos a partir de su gusto y afición por la pintura. Como pintor, lo que más le gustaba era dedicarle tiempo y atención a una obra, “observarla durante horas”, por lo que tendía a expandir la duración de los planos en sus películas, “para que el espectador tenga la oportunidad de contemplar lo que está en el encuadre” (Paz Morandeira 2010). También el cineasta filipino Lav Diaz afirma que sus películas, por su larga duración, el estatismo compositivo y el poco movimiento y acción en los planos, se asemejan a contemplar un cuadro, ya que aunque pase el tiempo nada cambia en ellas: “puedes irte de casa, ir a trabajar, que cuando regreses seguirán allí” (traducción propia) (en Baumgärtel 2007).

Estas vinculaciones con la pintura, que deliberadamente persiguen estos cineastas, son una de las causas del aburrimiento que producen muchas de estas películas en los espectadores, los críticos e incluso los propios cineastas. No obstante, el aburrimiento no tendría por qué ser un juicio o una valoración negativa si no creemos que el cine tenga como único fin entretener. El filósofo Arthur Schopenhauer ya advertía que quien no estuviese preparado para la contemplación pagaría “con humillante denigración el precio del vacío de la voluntad desocupada y el tormento del tedio” (2003, 295). Quizás por este motivo, Nadin Mai cuestionaba que la sala de cine fuese el espacio más adecuado para este tipo de propuestas cinematográficas temporalmente tan pictóricas⁷ (2014). En un contexto apropiado, y alejadas de las expectativas de entretenimiento y diversión de las salas de cine, estas obras serían mejor recibidas porque el público iría predispuesto a una experiencia estética temporal contemplativa. No obstante, seguir concibiendo el espacio museístico como el lugar de recogimiento aurático y experiencias temporales profundas, como una especie de dimensión física separada de la realidad, denota una mezcla de ingenuidad y nostalgia, porque el espacio del museo está hoy completamente dentro del territorio de la industria cultural y el entretenimiento. El museo ya no es ese espacio privilegiado de percepción de imágenes estatizadas debido, en parte, a la generalización de las imágenes

⁷ En esta misma línea Anna Petrus afirmaba que la concepción temporal y espacial del cine de Albert Serra está destinada “invariablemente al espacio, o al olimpo, expositivo del museo” (Petrus 2010, 80-81).

temporales en las prácticas artísticas y a la transformación de los tiempos de lectura (Brea 2009, 55-56).

Las distancias que separan al cine (imagen-tiempo) de la pintura (imagen-materia) habían quedado perfectamente reflejadas en el famoso duelo de Víctor Erice *versus* Antonio López en *El sol del membrillo* (1992). En aquella obra, el cineasta se instalaba en el taller del pintor hiperrealista, que se había propuesto capturar los efectos de la luz en un membrillero plantado en el jardín de su casa de Madrid. Erice filmaba todos los pasos del artista pintando el árbol, pero las miradas del director y del pintor, como señala José Luis Molinuevo, contrastaban, ya que el primero adecuaba los objetos a los ojos y el segundo adaptaba el ojo a los objetos: “La mirada de Erice es esencial: se trata de la pintura del árbol, mientras que la de Antonio López es concreta, de este árbol, que tiene su vida propia, independiente de los deseos del pintor, que se acomoda a ellos” (2010, 87). La vinculación del cine a la pintura, que Erice quiere establecer acompañando al pintor mientras trabaja, acaba demostrando, muy a pesar del cineasta, que el cine no puede convertirse en pintura porque le sobreviene una teoría ajena. Esa búsqueda de una actitud contempladora, además, sería un anacronismo estético, porque se fundamenta sobre unos presupuestos que han desaparecido del arte y de la vida. La contemplación era la actitud adecuada para la obra de arte autónoma que estaba desvinculada de cualquier interés o fin externo a ella (Sánchez Vázquez 2005), pero la vieja relación contemplativa entre la obra y el espectador ya no existe, porque no mantenemos una relación teológica y dogmática con las obras. El modelo actual “ya no es el espectador ante la pantalla que reproduce el viejo modelo de relación teórica, sino el espectador interactivo que tiene experiencias, no de hechos sino de lo que se está produciendo” (Molinuevo 1998, 19).

A principios del siglo XX se produjo en el arte un rechazo de la contemplación como actitud predominante a la hora de acercarse a la obra. El modo de percepción contemplativo era el característico de la relación obra-público en la sociedad moderna, pero ese modelo, según Luis Puelles Romero, hace mucho que ha desaparecido: “Antes y después de la modernidad no cabe postular la existencia del espectador y sí de los receptores”, de los usuarios, de los consumidores (2011, 324). Este autor ha explicado cómo los diferentes movimientos artísticos han realizado una restitución del cuerpo en la experiencia estética a lo largo de todo el siglo XX. En el cine, el cuerpo del espectador ha sido una presencia real y necesaria para su funcionamiento desde sus inicios, como bien argumenta Josep María Català⁸. El cine, además, ha impulsado un rechazo a la

⁸Al contrario de lo que ocurre con la pintura, el dispositivo cinematográfico nunca estuvo “completo sin la presencia del cuerpo, puesto que en el cine no hay movimiento sin la colaboración del cuerpo del espectador que aporte al aparato cinematográfico una serie de mecanismo fisiológicos” (Català 2009, 60).

experiencia contemplativa que solicitan o que buscan muchos de estos cineastas lentos. Como ha explicado Boris Groys, el séptimo arte demostró la superioridad de la *vita* activa por encima de la *vita* contemplativa (2008). Sin embargo, al mismo tiempo que el cine celebraba el movimiento, obligaba a su audiencia a unos grados de inmovilidad que nunca antes se habían alcanzado en el arte tradicional, en el que el espectador podía moverse cuando quisiese. Ahora, como el espectador cinematográfico está obligado a mantenerse pegado a su butaca en plena oscuridad, su situación parece una parodia de “la vida contemplativa que la película en sí misma denuncia” (traducción propia) (Groys 2008, 72). De este modo, el sistema cinematográfico estaría reproduciendo la *vita* contemplativa al mismo tiempo que se presentaba como su crítico más radical.

Hannah Arendt, en su obra *La condición humana* (1958), ya advertía que en la Edad Moderna se había producido una inversión jerárquica entre la vida activa y la vida contemplativa. La superioridad de la vida contemplativa sobre la activa residía en la convicción de que ningún trabajo puede igualar en verdad y belleza a la eternidad del cosmos, que solo se revelaría a los humanos cuando estos alcanzasen una actitud total de reposo. Con la modernidad, en cambio, el conocimiento y la verdad ya no se alcanzarían mediante la contemplación, sino a través de la acción, de modo que se comenzó a desconfiar de que la verdad se revelase al ojo cuando el ser estaba en reposo y se instauró la convicción de que la verdad solo puede conocerse a través de lo que hace el propio individuo. La vida activa dejó de tener unas connotaciones negativas relacionadas con la distinción griega entre cosas que son por sí mismas lo que son y cosas que deben su existencia al hombre. Según Arendt, se produjo una inversión que consistió en “elevar la acción al rango de contemplarla como el estado más elevado” (Arendt 2009, 319). Ahora, algunos cineastas parecen querer operar una nueva inversión que consistiría en devolver la dignidad a la contemplación retornando al argumento platónico de que solo en la inmovilidad se puede hallar la verdad, culpabilizando, indirectamente, a la *vita* activa de la aceleración, la histeria y el nerviosismos de la sociedad moderna.

El mundo va demasiado rápido

La lentitud se presenta en muchas propuestas del *slow cinema* como una oposición a la velocidad y a los ritmos de la vida moderna. El ejemplo más evidente es el corto *Walker* (Tsai Ming-liang, 2012), en el que la dicotomía rápido / lento se visibiliza a través del lento caminar que realiza un monje por la ciudad de Taipei ante la atónita mirada de los transeúntes. Con esta especie de *performance slow motion*, el cineasta quiere denunciar la velocidad de la vida moderna en la urbe introduciendo un elemento de contraste con ella. Al inicio del corto, vemos que el monje desciende por unas estrechas escale-

ras con tal lentitud que, hasta que no tenemos otros elementos de contraste, creemos que la imagen ha sido ralentizada. Ya en la calle, veremos como, al igual que en ciertas propuestas de teatro posdramático, “el acto de caminar se descompone en el acto de elevar un pie, avanzar una pierna, trasladar el peso, colocar en el suelo la planta del pie” (Lehmann 2013, 357). No obstante, la lentitud con la que avanza el monje no busca solo una revalorización enfática del cuerpo a través de la ralentización de los movimientos, sino también una contraposición entre dos temporalidades. El monje, interpretado por Lee Kang-sheng, avanza cabizbajo por la ciudad con una bolsa y un bocadillo en cada mano: lo vemos bajar escaleras luminosas y atravesar concurridas calles peatonales a un constante ritmo de tortuga ante la incrédula y sorprendida mirada de la gente [Imagen 1]. Parece tan concentrado en su lento caminar que se podría decir que ningún estímulo externo llama su atención. Aunque el corto acabe dejando un regusto humorístico, es evidente que Tsai Ming-liang realiza una crítica nostálgica a la temporalidad contemporánea y a sus acelerados ritmos de vida, que continuará dos años después en *Journey to the West* (Xi you, 2014). En esta obra, Tsai vuelve a filmar el lento peregrinaje urbano de este monje con túnica roja por la calles de Marsella. El cineasta convierte al caminante en la reencarnación de Xuanzang, un conocido monje chino del siglo VII que pasó diecisiete años viajando por toda Asia en busca del vacío. Caminar casi en *slow motion* por la calles de la ciudad francesa enfatiza su corporalidad y sus movimientos, al mismo tiempo que se convierte en una especie de acto de resistencia y liberación.⁹ El cineasta transforma el caminar lento y performativo de este monje budista de túnica roja por Taipei y Marsella en un anacronismo en un mundo en el que reina el hombre apresurado, el *runner*. Tan concentrado está en su caminar, en su peregrinaje, completamente ajeno a todo lo que le rodea, que este monje parece un artista del tiempo que se ha instalado en un tiempo ralentizado a la medida de su cuerpo. La lentitud del monje funciona como una protesta contra la inautenticidad del presente y los acelerados ritmos de vida urbanos. Se presenta como una opción espiritual y religiosa en un mundo en el que reina la inmediatez y la aceleración. La lentitud, para Tsai, tiene propiedades salvíficas porque nos permite llegar a lo profundo de la existencia y de nosotros mismos, devolviendo la espiritualidad a la existencia individual, y reconociendo y recreando la posibilidad de la religiosidad en el corazón mismo de la aceleración.

⁹ “Caminar, en el contexto del mundo contemporáneo, podría suponer una forma de nostalgia o de resistencia” (Le Breton 2011, 18).



Imagen 1: *The Walker* (Tsai Ming-liang, 2012) | © House on Fire

No hace falta, sin embargo, que el *slow cinema* haga explícitas sus críticas contra la velocidad contemporánea para que en muchas ocasiones la denuncia también esté presente. Algunas películas utilizan la clásica dicotomía campo / ciudad o naturaleza / civilización para representar o aludir a dos temporalidades opuestas: una natural, tranquila y libre; otra moderna, acelerada y alienante¹⁰. La primera es la que experimentan muchos de los solitarios personajes que aparecen en los cortos (*This is My Land*, 2005; *A World Rattled Of Habit*, 2008; *I Know Where I'm Going*, 2009) o las películas de Ben Rivers (*Two Years at the Sea*, 2012). En esta última, el cineasta nos muestra a un hombre llamado Jake Williams, al que ya había filmado en *This is My Land*, que vive solo en plena y sublime naturaleza escocesa. El personaje es muy similar al que aparece en la segunda parte del tríptico filmado junto a su amigo Ben Russel, *A Spell to Ward Off the Darkness* (2013): un anacoreta de los bosques que ha decidido refugiarse o huir de la modernidad y el mundanal ruido, renunciando a las comodidades y a la familia, en busca de una serenidad casi espiritual que solo se encuentra cuando uno se retira en plena naturaleza. La propuesta de Ben Rivers parece ciertamente una apología del tiempo de provincias al que Martin Heidegger aludía en 1934 para justificar la decisión de rechazar por segunda vez una cátedra en la Universidad de Berlín. Esa auténtica soledad que en lugar de aislarnos nos arroja a la extensa vecindad de todas las cosas, y que el filósofo alemán sentía cuando estaba rodeado del paisaje de

¹⁰ Por citar algunas de estas películas: *Blissfully Yours* (Sud sanaeha, Apichatpong Weerasethakul, 2002), *Alamar* (Pedro González-Rubio, 2009), *Letters of the Desert* (*Eulogy to Slowness*) (Michela Occhipinti, 2010), *Inori* (Pedro González-Rubio, 2012), *Distant* (Yuan fang, Zhengfan Yang, 2013).

la Selva Negra, no parece muy distinta de la que disfruta Jake. Ben Rivers nos muestra a este hombre como si estuviese en posesión de la auténtica libertad; una libertad que sólo se encuentra a través de una disidencia temporal que consistiría en no estar preso de los ajetreados ritmos vitales de nuestra época, no someterse a las exigencias de las aceleraciones productivas, informativas, laborales o vitales. Por esta razón Jake disfruta de un verdadero tiempo existencial, más humano: reconfortantes caminatas por la naturaleza y el campo, largas siestas dentro de la cabaña en el árbol, lecturas, trabajos de reparación, Jake está constantemente haciendo cosas a lo largo de las cuatro estaciones del año. Lejos de un tiempo ocioso o vacío por la ausencia de obligaciones, Rivers nos presenta a su personaje experimentando un tiempo lleno, lento, que permite reducir el estrés y abrir nuestra mente a las cosas que realmente importan y a la belleza que nos rodea. En una de las secuencias más representativas de la película, el cineasta nos muestra a su personaje tumbado en una barca que él mismo ha construido sobre un lago con los materiales que ha llevado hasta allí. Flotando sobre el agua con una caña echada, Jake disfruta de la tranquilidad del hombre soberano de su tiempo [Imagen 2]. Como el monje de Tsai, el personaje de Rivers se ha hecho dueño de su tiempo a través de la disidencia de la aceleración, que le permite disfrutar de una experiencia en peligro de extinción: la duración.

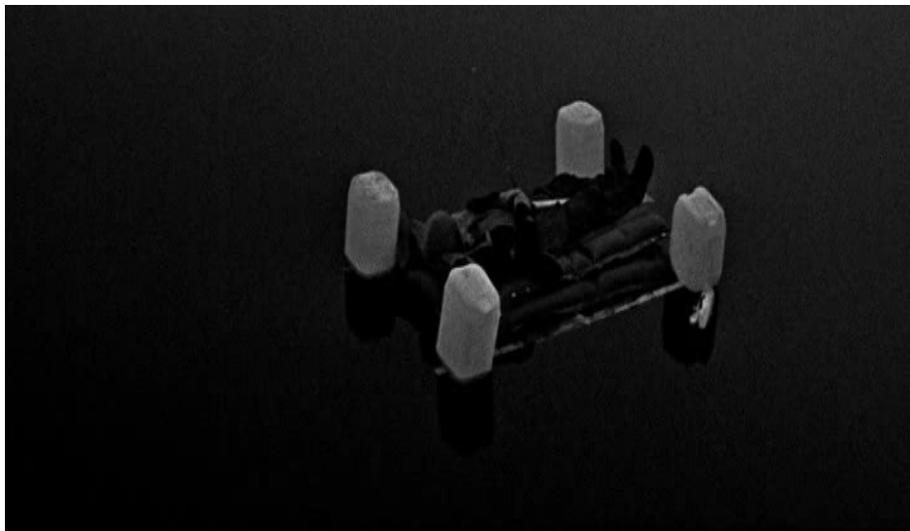


Imagen 2: *Two Years at the Sea* (Ben Rivers, 2012) | © Ben Rivers

Excursión sobre la lentitud

Es evidente que la postura estética adoptada por ciertos autores asociados al *slow cinema* peca de una clara nostalgia temporal primitiva. Como todos los movimientos que abogan por la desaceleración, estas propuestas de *slow cinema* se fundamentarían sobre uno de los lugares comunes de la aproximación humanista al

tiempo: la idea de que el mundo moderno ha sustituido completamente la duración y la demora por el culto a lo efímero y el goce instantáneo. En este sentido, Eloy Fernández Porta señala que desde la Escuela de Frankfurt hasta Zygmunt Bauman se extiende una tradición de pensamiento que se lamenta del carácter pasajero y acelerado de nuestro tiempo y propone un retorno al tiempo premoderno (2008).¹¹

Ese intento de recuperar una temporalidad premoderna aparece en la obra de algunos cineastas asociados al *slow cinema* encarnado en un retorno al Modelo de Representación Primitivo (Burch 1990). Lo primitivo siempre se imagina como aquello completamente opuesto a nuestra experiencia del mundo, como la alternativa a los desmanes de modernidad. Surge como una especie de reacción nostálgica frente a lo contemporáneo, como un acto de resistencia estética. Peter Hutton por ejemplo, afirma que “hace años, cuando me cambié a una cámara eléctrica, era muy consciente del hecho de que la velocidad de la cultura estaba siendo incrementada por la MTV, la introducción de los ordenadores en casa y por una variedad de novedades” (traducción propia) (MacDonald 2009, 218). En esta declaración, el cineasta norteamericano deja muy claro el motivo que le llevó a decantarse por una estética primitiva. En su caso, el encanto por los orígenes del cine surgió como oposición a la hiperaceleración del mundo: “Incluso las películas de Hollywood” tenían cada vez “un menor sentido del tiempo y la duración” (traducción propia) (MacDonald 2009, 218). Este deseo de regresión a los orígenes se presenta como un intento de recuperar la esencia perdida del cine: así, James Benning señala que lo que comparte con los hermanos Lumière es el deseo de filmar como si fuese la primera vez y con una fuerte conciencia del tiempo (Yáñez 2009, 81). Durante buena parte de su carrera, estos dos cineastas norteamericanos han intentado volver a la estética de la vista de los orígenes del cine (Muñoz Fernández 2013), que consistía en elegir un motivo, un emplazamiento y un momento, y una vez fijados y determinados “el operador giraba la manivela de la cámara sin interrupción hasta agotar los diecisiete metros de la película” (Siety 2004, 50).

Lo primitivo se percibe como un momento breve y bello en el que el cine no habría sido corrompido por la narración y los intereses industriales del capitalismo. De hecho, para Peter Hutton y James Benning, lo primitivo sería como el Jardín del Edén del cine: un momento mítico e incontaminado antes de la posterior corrupción de las esencias y la perversión de la pureza. Por este motivo, el retorno al origen que proponen ambos respondería a un intento de recuperación de la ontología perdida del cine en esta época de ‘prostitución audiovisual’ generalizada. Esta concepción de lo primitivo, aparte de

¹¹ Esta tradición, como bien apunta Porta, aunque siempre se ha presentado como resistente, como un pensamiento alternativo contra la rapidez y la instantaneidad, es en realidad un discurso bastante popular y exitoso.

nostálgica, es, sin duda, bastante reaccionaria, ya que, como asegura Pedro A. Cruz Sánchez, toda afirmación de índole ontológica en torno al arte constituye hoy en día una “estrategia perversa”, y seguir recurriendo a conceptos como esencia o identidad es en el “mejor de los casos ingenuo y en el peor reaccionario y fundamentalista” (2005, 97). Resulta imposible aseverar a estas alturas que “el arte es”, porque este ha perdido el límite ontológico de lo artístico que le permitía diferenciarse y definirse. “Lo que ha perdido el arte en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad”, explica Cruz Sánchez, “es lo que nunca ha poseído ni ha querido poseer: su no-ser” (2005, 97).

El filósofo Steven Shaviro escribió en su página personal una polémica entrada (“Slow Cinema vs Fast Film”) en la que atacaba este tipo de cine contemporáneo (2010). Aunque el título de la entrada podría hacernos pensar que se dirigía concretamente a Matthew Flanagan, lo cierto es que Shaviro utilizaba indistintamente (para posterior cabreo de Harry Tuttle) los términos *slow* y *contemplative*. Shaviro iniciaba su texto citando un editorial escrito por Nick James para la revista *Sight and Sound* en agosto de 2010 que había sido duramente atacado por Tuttle en su blog el mismo día que Shaviro publicó su entrada (2010b). En éste, Nick James expresaba su admiración por muchas de estas películas y cineastas, pero se preguntaba si al final este tipo de cine no había convertido su estética lenta y de planos largos en una especie de cliché artístico que hacía la vida de los críticos y los programadores de festivales mucho más fácil (2010). Shaviro compartía plenamente la acusación de cliché estético, pero iba todavía más lejos que James y afirmaba que muchas de estas películas tenían un estilo nostálgico y retrógrado. Para Shaviro, además, uno de los problemas que presentaba este cine lento era que en demasiadas ocasiones sus películas y autores parecen completamente ajenos a todos los cambios sociológicos, tecnológicos y globales que se han producido en los últimos treinta o cuarenta años en nuestro planeta. La explicación a la queja del filósofo americano de que muchas propuestas del *slow cinema* se mantienen al margen de las transformaciones tecnológicas quizás tenga que ver con que este cine, como todos los movimientos o corrientes *slow*, culpa, directa o indirectamente, a la tecnología de aquello contra lo que se opone, o contra lo que en apariencia surge: la velocidad.

Como bien explica el sociólogo alemán Hartmut Rosa, el deseo de desaceleración del mundo siempre ha aparecido como una resistencia frente a la (nueva) tecnología desde la modernidad clásica (2013). Los deseos de ralentización van siempre unidos a una crítica a la modernidad y a una protesta contra la modernización, ya que esta última siempre se ha interpretado como un proceso de aceleración. La nostalgia por un mundo en calma, tranquilo y lento sería, por lo tanto, un sentimiento consustancial y constitutivo del

proceso que estos movimientos y tendencias critican. Rosa explica que los movimientos *slow down* prometen un nuevo bienestar que sólo se consigue por medio de la desaceleración. Estas ideas y representaciones nostálgicas y radicales que claman por la lentitud, la desaceleración y la vuelta a lo primitivo, como hemos visto, están muy presentes tanto en las obras de algunos cineastas lentos como en los escritos y argumentaciones teóricas para defender sus propuestas estéticas¹² a partir de la siguiente premisa: si estos cineastas alargan la duración de las tomas y utilizan el plano secuencia, se debe a que están intentando devolver al espectador una experiencia que, por las condiciones de vida modernas, la tecnología, etc., ha sido desterrada de su vida. De esta manera, estas películas serían capaces de devolvernos aquellas gozosas experiencias perdidas: el tiempo y la duración.

Hacia otra estética de la lentitud

En muchas ocasiones resultaría cuando menos atrevido deducir una crítica a la temporalidad contemporánea, como hacen algunos de sus defensores, por el simple hecho de que la mayoría de estos cineastas hayan adoptado el plano secuencia como principio estético y estructural básico, o bien por el simple hecho de realizar trabajos contemplativos. Así, por ejemplo, en las películas de Albert Serra, Apichatpong Weerasethakul o Lisandro Alonso la larga duración de los planos es un modo de intensificar la sensorialidad y la hapticidad del espacio. La dimensión espacial de la duración adquiere una especie de profundidad y longitud fenomenológica cuando la percepción del espectador y el registro temporal de la imagen son inseparables (Jihoon 2010, 28). Esto quiere decir que la dilatación temporal sirve para favorecer la sensación de inmersión espacial del espectador al mismo tiempo que nos hace conscientes del paso del tiempo. Gracias a la lentitud temporal, los paisajes en las películas de estos cineastas no solo se ven sino que se sienten, convirtiendo el cuerpo del espectador en receptor y generador de la experiencia audiovisual, y su mirada en el punto de encuentro entre el tacto y la vista. La duración temporal de los planos de Jia Zhang-ke o Pedro Costa, así como la larga duración de los documentales de Wang Bing, tampoco tiene nada que ver con la crítica a la temporalidad contemporánea ni con ningún tipo de apología de la duración como contraposición a la velocidad y la instantaneidad, sino con una cuestión de nuevas relaciones temporales, más íntimas y próximas, con los lugares y las

¹² En la introducción de su libro *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, Ira Jaffe también vinculaba las denuncias y los beneficios de las películas lentas que analizaba con los movimientos *slow* como *Slow Life*, *Slow Cities*, *Slow Food* o *Slow Medicine* (2014, 7-8). El problema que presentaba el libro es que las obras que calificaba como *slow movies* no entraban de ninguna manera en la categoría de *Slow Cinema*, como por ejemplo *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmuch, 1984), *Safe* (Todd Haynes, 1995) o *Um filme falado* (Manoel de Oliveira, 2003), entre otras.

personas, favorecidas por el bajo coste y la ligereza de la tecnología digital. Como explica Pedro Costa, el digital le proporciona tiempo y la posibilidad “de ser más paciente, de estar disponible para los otros en cualquier momento”, e incluso le permite perder el tiempo, “rodar por rodar, ir más despacio y hacer como si no pasara nada” (en Neyrat 2008, 113). Todos estos son cineastas de la mostración y no de la narración, que se toman su tiempo para documentar la vida de las personas, los lugares y los objetos: “las primeras tratadas con el mismo respeto que los segundos, sin hacer dramas emocionales. Esto lleva mucho tiempo porque no se puede esquematizar” (Molinuevo 2014, 34).

En *Autohystoria* (Raya Martin, 2007), la lentitud y la temporalidad se utilizan como contestación a los conceptos (temporales) de Historia y progreso, abriendo nuestros sentidos y nuestra mente a otros tiempos que se ocultan y habitan bajo el presente. Como en las piezas de Tsai, la primera media hora de película también nos muestra a un personaje caminando por la ciudad, en este caso Manila. Se trata de un único plano continuo en blanco y negro, filmado en digital con muy baja definición, en el que una cámara en mano sigue lateralmente a un joven que camina y fuma por la calle, de noche, hasta que llega a una casa. La acción banal, cotidiana, de un recorrido a pie por la ciudad está filmada en toda su literalidad, sin ningún objetivo que le dé sentido y sin ningún tipo de narración que enmascare o disimule su duración. Es evidente que Martin ha querido convertir el tiempo de la película en objeto de elaboración y reflexión artística, hasta el punto de que, como en muchas obras de videoarte, asistimos a un tiempo improductivo que, como veremos, se contrapone al tiempo del progreso de la Historia. Después de que el joven entre en la casa, la cámara se detiene allí durante diez minutos más. Las luces de la parte superior se encienden y el joven vuelve a salir a la calle con la ropa cambiada. Vemos que espera sentado frente a la puerta durante largo rato. Los coches pasan y los ladridos de los perros se suceden. El plano termina cuando el joven vuelve adentro y el siguiente intertítulo aparece en pantalla: “Mensajeé a mi hermano preguntándole cómo estaba. Sin respuesta. Pronto, me iré a dormir.” El siguiente plano estático nos muestra una rotonda atestada de tráfico con un monumento en medio durante doce minutos. El cuarto, a dos jóvenes en el interior de uno de esos vehículos girando en la rotonda. El quinto, a esos chicos, de espaldas, caminando prácticamente a oscuras por la selva con gestos asustados. Ambos aparecen después malheridos, parados en medio de la selva ante la cámara, justo antes de que alguien, fuera del encuadre, le pegue un tiro a uno de los dos y el otro haga un amago de empezar a correr antes de que el plano termine [Imagen 3]. Tras esta escena, sigue un plano de un fragmento del paisaje, otro de un cielo nublado y un último de una pequeña cascada. La película acaba entonces con unas imágenes de archivo, en las que se nos muestra a las tropas de Emilio Aguinaldo.



Imagen 3: *Autohystoria* (Raya Martin, 2007) | © Raya Martin

Frente a la seguridad de los significados del cine comercial y narrativo, en *Autohystoria* nos encontramos con la ambigüedad de las imágenes y los significantes. Para comprender y contextualizar la propuesta es necesario conocer o leer el pie de foto histórico de la película, que las imágenes no proporcionan. El monumento que preside la rotonda homenajea a la figura del héroe nacional Andrés Bonifacio, un revolucionario filipino que fue uno de los fundadores del movimiento secreto Katipunan, que a su vez prendería la mecha de la futura independencia de España. Tiempo después de que estallase la Guerra de Independencia, Bonifacio sería juzgado y condenado injustamente a muerte junto con su hermano Procopio, el 10 de mayo de 1897, por sedición y traición al reciente gobierno de Aguinaldo. Algunos historiadores consideran la muerte de los dos hermanos como un asesinato político planeado y ejecutado por otra de las facciones del movimiento Katipunan, encabezada por el que sería el primer presidente de Filipinas, el mencionado Emilio Aguinaldo. Este último, al que vemos en una de las imágenes de archivo, tenía una visión diferente de lo que debería ser el país, y consideraba a Bonifacio un problema para sus intereses por su enorme popularidad entre sectores del pueblo después de los enfrentamientos contra los españoles.

Conociendo estos breves datos históricos, no es difícil deducir que los dos jóvenes que vemos morir en la selva representarían el trágico destino de los dos hermanos revolucionarios. *Autohystoria*, sin embargo, no representa ni testimonia ni explica lo que ha pasado, por lo que no estamos ante una película de reconstrucción histórica. El presente se convierte en la huella de un pasado y de un futuro. Martin utiliza la temporalidad de la imagen como una herramienta que nos muestra el presente como un lugar cargado de ausencias,

pérdidas e injusticias; un lugar repleto de fantasmas y espectros de pasados olvidados y futuros no realizados. El pasado, en *Autohystoria*, es una cuestión emocional antes que histórica: una cuestión de sentimientos y sedimentos antes que de hechos y fechas. Por eso, en la entrevista que le hace Michael Guarneri en *Séparation de la critique – A trip with Raya Martin*, el cineasta se califica a sí mismo como un archivista y un “revivalista” antes que como un historiador del pasado (2012). Para él, revivir es la mejor forma de comprender el pasado y el presente. Una reelaboración emotiva en la que lo histórico siempre se convierte en el protagonista de la experiencia estética.

Pero... ¿y el plano continuo de la caminata? ¿Para qué todo ese tiempo muerto improductivo y estéril que cualquier otro cineasta hubiese eliminado en relación a las alusiones históricas que contiene la película? Para Boris Groys, el tiempo se pierde, se borra, siempre a través de procesos de historización (2014). La historia borra el tiempo improductivo, convirtiéndolo en no-tiempo al excluirlo de la narrativa histórica. Según este autor, algunos artistas temporales responderían a esta situación a través de sus obras, transformando el tiempo perdido e improductivo en tiempo excesivo, que define como un ser en el tiempo, no constreñido por las ideas de progreso e historia. El largo plano de la caminata guardaría bastantes vinculaciones con la práctica de artistas temporales contemporáneos que formarían parte de lo que Christine Ross ha definido como “el giro temporal del arte contemporáneo” (2014). Sin embargo, el conjunto de la filmografía de Raya Martin y, en concreto, el resto de esta película se ajustarían mejor a la categoría del artista como historiador, no solo por su interesante trabajo de arqueología sobre el pasado histórico de Filipinas desde su primera película, sino por vinculación entre los medios visuales y la creación de la Historia, el establecimiento de relaciones entre la ficción y la Historia, o la recreación de eventos del pasado como manera de pensar el presente. Igual que para muchos artistas contemporáneos o para otros cineastas lentos, como Jia Zhang-ke o Apichatpong Weerasethakul, para Raya Martin hacer Historia sería “un acto de memoria, una toma de postura desde el presente, pero también un acto de Historia, una escritura del tiempo, una materialización del pasado en el presente” (Hernández Navarro 2012, 42).

Otra película que hace efectiva una estética de la lentitud alejada de visiones románticas sería *Lunch Break* (Sharon Lockhart, 2008). La obra, estéticamente más próxima al videoarte y la instalación que al cine convencional, consta de un único plano de ochenta minutos: un travelling filmado a través de un estrecho pasillo de una fábrica en uno de los astilleros más grandes de Estados Unidos (Bath Iron Works) durante la hora del almuerzo. En un primer momento, el plano, rodado en 35 mm, duraba diez minutos, pero la cineasta pasó la copia analógica al formato digital y lentificó la imagen

haciéndola durar ocho veces más, de modo que el movimiento de la cámara se hace extremadamente lento. Como en el corto de Tsai, la imagen da la impresión en los primeros instantes de que está congelada. A través de esta extrema ralentización, la cineasta quería que el espectador fuese más allá de sus primeras impresiones y pudiese prestar mayor atención a la imagen y al espacio: “Cuando ves el plano en tiempo real, es más probable que cedas a esas primeras impresiones y no percibas las sutilezas de los espacios y los gestos de las personas”, señala Lockhart (traducción propia) (en Benning 2010, 106). El movimiento es tan extremadamente lento que nuestra mirada parece haberse emancipado de la cámara, contradiciendo nuestra experiencia visual cotidiana (Michalka 2010, 43). Más allá de la alteración de la percepción sobre el espacio que provoca la extrema ralentización de la imagen, Sharon Lockhart buscaba confrontar a los espectadores con la economía del tiempo y con su significado político y estético: *Lunch Break* realiza una crítica implícita a la racionalización y la capitalización temporal impulsados por la implantación del modelo fordista-taylorista de optimización, responsable de la transformación del tiempo en moneda de cambio.¹³ Para este modelo, el valor de la mercancía venía determinado en gran parte por el tiempo de trabajo empleado en fabricarlo, de modo que el tiempo de la producción podía traducirse en ganancias: cuanto menos tiempo tardase un empresario en producir un bien, menos tiempo de trabajo emplearía, y por lo tanto tendría más posibilidades de generar ganancias. Así, la productividad quedó definida como el incremento de la cantidad por unidad de tiempo, y la aceleración de la producción, a través de la compresión del trabajo, se transformó en un elemento básico de la economía capitalista (Rosa 2013, 162).

A medida que la cámara avanza lentamente por el estrecho pasillo del astillero, iremos viendo a veintitrés trabajadores que aprovechan su tiempo del almuerzo para comer, dormir, descansar, escuchar la radio, conversar, leer el periódico o tomar café [Imagen 4]. Todos se mantienen ajenos al continuo movimiento de la cámara. Ninguno muestra ningún tipo de reacción, como si la cámara no existiese para ellos. A pesar de su estricta regulación, el tiempo del almuerzo de los trabajadores es un *time break* dentro de la eficiencia productiva industrial que busca transformar el tiempo en dinero. Desacelerando este momento, Lockhart parece estar quebrando la lógica de reificación temporal industrial del modelo fordista-taylorista de optimización que describíamos anteriormente. La extrema

¹³ “Como el tiempo se vuelve moneda de cambio: no transcurre, sino que se gasta. Tanto el tiempo como el dinero se pueden usar, desperdiciar, gastar, acaudalar. Y, lo que es más importante, ambos ilustran un proceso de desmaterialización y abstracción que impulsa una economía capitalista [...] El tiempo se exterioriza, pasa a ser un fenómeno de superficie, y el individuo moderno debe intentar recuperarlo constantemente por medio de sus diversas representaciones” (Doane 2012, 25).

ralentización de los movimientos de los trabajadores, la extensión de un momento no productivo, de descanso, dentro del abstracto y capitalizado tiempo industrial, acaba adquiriendo verdaderas connotaciones políticas.



Imagen 4: *Lunch Break* (Sharon Lockhart, 2008) | © Sharon Lockhart

Conclusión

Como hemos visto y analizado, los debates críticos y teóricos sobre el *slow cinema* giran principalmente sobre su genealogía, terminología y causas de su aparición. Parece difícil llegar a un acuerdo en esta polémica, porque con este término se intenta amalgamar a cineastas de tradiciones cinematográficas diferentes a partir de una concepción temporal del plano que se caracteriza, principalmente, por una duración elevada que se intenta plantear, o bien como respuesta u oposición al acelerado ritmo del presente y a los montajes acelerados, o bien como retorno a un modo de representación primitivo. Es evidente que el término *slow cinema* es demasiado confuso y arbitrario, haciendo imposible cualquier definición o genealogía precisa. Lo mejor, quizás, sería intentar comprenderlo no como un estilo ni como una corriente o tendencia del cine contemporáneo, sino como un término que nos permite plantearnos ciertas cuestiones sobre la temporalidad y la duración en el cine. Más allá de la confusa cuestión terminológica, los críticos suelen caer en el pseudoformismo y el síndrome del falso reconocimiento en sus reflexiones sobre el *Slow Cinema*: por un lado se intenta obviar que la utilización de un mismo recurso, en este caso la toma larga, puede perseguir propósitos diferentes; y por otro, se intentan comprender los cambios y las innovaciones de algunos cineastas buscando falsos referentes en el pasado y la tradición, creando líneas causales que, como decía Paolo Virno (2003, 109), ensombrecen cualquier cosa que no sostenga la linealidad.

Algunos de los cineastas a los que se ha incluido dentro del *Slow Cinema* sí que responden a los parámetros enunciados y defendidos por Flanagan, Tuttle o Mai, a pesar de sus diferencias. Sin embargo, otros muchos, como Pedro Costa, Wang Bing, Lisandro Alonso, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-ke o Raya Martin emplean las características formales con las que se define el *Slow Cinema* sin que la lentitud y la duración supongan una especie de apología de un tiempo preindustrial primitivo, edénico y puro, ni un intento de convertir a la imagen cinematográfica en un sucedáneo de la imagen pictórica. La duración en las películas de estos cineastas, al igual que en algunas obras del llamado *time-based art*, le quita a la contemplación el estigma de la pasividad (Groys 2014, 100): la lentitud se emplea aquí para favorecer la hapticidad de las imágenes sensoriales, para captar lo cotidiano en su integridad temporal, o para hacer crítica de la razón de la Historia. Estos cineastas nos obligan a invertir tiempo para devolvérselo, a perderlo con el propósito de encontrarlo, a retrasarlo para acelerar su percepción: “Nos muestra qué significa el tiempo para los demás, para las cosas y para el mundo natural” (Smith 2012, 285)

Es evidente que no todos los intentos de volver al pasado deben ser considerados como reaccionarios o conservadores. Muchos artistas contemporáneos buscan en el pasado soluciones o modelos para el presente y el futuro, convirtiendo la nostalgia en algo más que una fantasía compensatoria y escapista ante la desafección del mundo actual (Magagnoli, 2015). Si criticamos esa ‘cierta tendencia (nostálgica) del *Slow Cinema*’ que hemos analizado a lo largo del artículo es porque abogamos por una estética de la lentitud y de la duración que sea algo más que una réplica cinematográfica de cualquiera de los movimientos *slow down* que defienden la desaceleración en nuestros días (*Slow Food, Slow Time, Slow Cities*); es decir, apostamos por un tipo de cine lento cuya estética temporal no aluda a una visión bucólica e idealizada del pasado que nos intente devolver a la temporalidad de un mundo tranquilo y en calma. Principalmente porque, si queremos desnaturalizar o contrarrestar nuestra experiencia del tiempo, no basta, como ha explicado Graciela Speranza, con la simple inversión ilusoria de la velocidad que proclaman estos movimientos, ni tampoco con una especie de deserción nostálgica y espiritualista de los tecnófobos: “Se trata en todo caso de abrir el presente a otros tiempos, convertir la mezcla de fascinación y rechazo frente a la instantaneidad del mundo virtual en fuente de tensión creativa, volver a hacer la experiencia una matriz de temporalidades conflictivas” (Speranza 2017, 212). El análisis de dos de estas obras vinculadas estéticamente al *Slow Cinema*, *Autohystoria* y *Lunch Break*, demuestra que la estética de la lentitud no tiene por qué proponer la duración simplemente como respuesta a los ritmos vitales. La lentitud, en definitiva, no aparece como esa estética conservadora y reaccionaria a la que apelan algunos de los autores y defensores de esta corriente cinematográfica. La dilatación

temporal no debería funcionar como una retórica romántica que trate de evocar la nostalgia por un pasado preindustrial intocado y puro. Como bien señalaba Lutz Koepnick, en su estudio *On Slowness*, una estética de la lentitud moderna y contemporánea no consiste en buscar la tranquilidad y la calma fuera de nuestra cultura de la velocidad, sino que debería investigar qué significa experimentar la aceleración y abrir nuestros sentidos a los múltiples ritmos y duraciones que estructuran nuestro presente en toda su contingencia y en cada uno de sus momentos (2014). La lentitud, para Koepnick, no puede ser simplemente una inversión de la velocidad ni tampoco una especie de estética redentora que apele a visiones bucólicas del pasado en busca de la autenticidad perdida. La lentitud nos tendría que permitir experimentar el presente como un lugar cargado de múltiples duraciones y tiempos a veces incompatibles. Una estética contemporánea que, a través de la disyunción y el disenso, nos haga conscientes de otros posibles “ordenos temporales de la realidad, de pasados no realizados o de futuros no cumplidos” (traducción propia) (Koepnick 2014, 24).

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah. 2009. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Baumgärtel, Tilman. 2007. “Lav Diaz: ‘Digital is liberation theology’”, *Green Cine*.
<http://www.greencine.com/central/lavdiaz>
- Benning, James. 2010. “James Benning Interviews Sharon Lockhart”. En *Sharon. Lockhart: ‘Lunch Break’*. San Luis: Mildred Lane Kemper Art Museum: 100-108.
http://lockhartstudio.com/Interviews/Benning_Lockhart_Interview.pdf
- Bordwell, David. 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Brea, José Luis. 2009. *cultura_Ram: mutaciones de la cultura en la era electrónica*, Creative Commons. http://www.jose-fernandez.com.es/wp-content/uploads/2013/06/Cultura_RAM-Brea-Jose-Luis.pdf
- Burch, Noël. 1990. “A Primitive Mode of Representation?”. En *Early cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser: 220-228. Londres: British Film Institute.
- Burch, Noël. 1999. *El tragaluz infinito: contribución a la genealogía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.

- Brown, William. 2013. *2013: A Slow Year*. En *Cinema 4*: 217-223. <http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/906805/24431592/1393415246970/4+Brown.pdf?token=0ZbWs%2BXuBtc71t940TUUgvqvHgM%3D>
- Català, Josep M. 2009. *Pasión y conocimiento: El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra.
- Cruz Sánchez, Pedro A. 2005. “El arte en su fase poscrítica: de la ontología a la cultura visual”. En *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalidad*, ed. José Luis Brea, 91-105. Madrid: Akal.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Doane Mary Ann. 2012. *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Cendeac.
- Fernández Porta, Eloy. 2008. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- Flanagan, Matthew. 2012. *'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. PhD thesis. University of Exeter. <http://hdl.handle.net/10036/4432>
- . 2008. “Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema”, *16:9* (November) 6 (29). http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm.
- Groys, Boris. 2008. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- . 2014. “Camaradas del tiempo.” En *Volverse Público: Las transformaciones del arte el ágora contemporánea*: 83-101. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hernández-Navarro, Miguel Á. 2012. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Holte, Michael Ned. 2010. “A Few Questions About Place and Time: Sharon Lockhart and Michael Ned Holte in conversation”. En *Jan Mot*. 13.73. August: 1-5. http://lockhartstudio.com/Interviews/NedHolte_DT.pdf
- Jaffe, Ira. 2014. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Nueva York: Columbia University Press.
- James, Nick. 2010. “Passive Aggressive”. *Sight and Sound* 20, 4: 5.
- Jihoon, Kim 2010. “Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul's Films and Installations”. En *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, ed. Rosalind Galt and Karl Schoonover, 125-145. Nueva York: Oxford University Press.
- Koepnick, Lutz. 2014. *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. Nueva York: Columbia University Press.

- Le Breton, David. 2011. *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- MacDonald, Scott. 2009. *Adventures of Perception: Cinema as Exploration*. Berkeley y Los Angeles: California University Press.
- Magagnoli, Paolo. 2015. *Documents of Utopia. The Politics of Experimental Documentary*. Londres y Nueva York: Columbia University Press.
- Mai, Nadin. 2012. "What is Slow Cinema?", *The art of slow cinema* (blog), December 20.
<http://theartsofslowcinema.com/2012/12/20/what-is-slow-cinema/>
- . 2014. "Cinema at the Museum!?", *The art of slow cinema*, 2 de abril.
<http://theartsofslowcinema.com/2014/04/02/slow-cinema-at-the-museum-paper/>
- Michalka, Matthias. 2010. "Realities of Time: Notes on The Fictionality of Lunch Break". In *Sharon Lockhart: 'Lunch Break'*. San Luis: Mildred Lane Kemper Art Museum: 43-52.
http://lockhartstudio.com/Essays/Michalka_LB.pdf
- Molinuevo, José Luis. 1998. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.
- . 2010. *Retorno a la Imagen: Estética del cine en la modernidad melancólica*. Salamanca: Archipiélagos.
<https://app.box.com/shared/c0m6yyo66o>
- . 2014. *Responsabilidad con la imagen (Wang Bing)*. Salamanca: Archipiélagos.
<https://app.box.com/s/60bcfaw88m7sgymaxjil>
- . 2015. *Paisajes sociales (James Benning)*. Salamanca: Archipiélagos.
<https://app.box.com/s/gxgedextrunr0rlxxdaqh00i6bj0b9nn2>
- Muñoz Fernández, Horacio. 2014. *El documental de retaguardia: James Benning y Peter Hutton*. *Cine Documental*, 10: 119-114.
<http://revista.cinedocumental.com.ar/wpcontent/uploads/muoz%20fernandez.pdf>
- Natche, Jaime. 2006. "Five dedicated to Ozu (2003). Sobre la ecología del vídeo", *Miradas*, N° 49 (abril).
<http://www.miradas.net/2006/n49/estudio/five.html>
- Paz Morandera, Víctor. 2010. "Entrevista a Peter Hutton", *Transit. Cine y otros desvíos*, 4 de octubre.
<http://cinentransit.com/entrevista-a-peter-hutton/>

- Petrus, Anna. 2010. "Albert Serra o la materia del cine". *Dirigido por*, 402: 80-81.
- Romero, Luis Puelles. 2011. *Mirar al que mira: Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.
- Rosa, Hartmut. 2013. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Nueva York: Columbia University Press.
- Rose, Steve. 2012. "Two Years At Sea: little happens, nothing is explained", *The Guardian*, April 26.
<http://www.theguardian.com/film/2012/apr/26/two-years-at-sea-little-happens>.
- Ross, Christine. 2014. *The Past is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*. Nueva York y Londres: Bloomsbury Academic.
- Russo, A. Eduardo. 2001. "Bajo la lluvia". *El amante*, 111.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 2005. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM.
- Sandhu, Sukhdev. 2012. "Slow cinema' fights back against Bourne's supremacy", *The Guardian*, 9 de marzo.
<http://www.theguardian.com/film/2012/mar/09/slow-cinema-fights-bournes-supremacy>.
- Schopenhauer, Arthur. 2003. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Círculo de Lectores.
- Shaviro, Steven. 2010. "Slow Cinema Vs Fast Films", *The Pinocchio Theory* (blog), 12 de mayo de 2010.
<http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>.
- Siety, Emmanuel. 2004. *El plano en el origen del cine*. Barcelona: Paidós.
- Smith, Terry. 2012. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Speranza, Graciela. 2017. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Tuttle, Harry. 2010a. "Slower or Contemplative?", *Unspoken cinema* (blog), 17 de marzo de 2010.
<http://unspokencinema.blogspot.com.es/2010/03/slower-or-contemplative.html>.
- . 2010b. "Reject-oriented antilogy (Shaviro)", *Unspoken cinema* (blog), 13 de mayo de 2013.
<http://unspokencinema.blogspot.com.es/2010/05/reject-oriented-antilogy-shaviro.html>.
- Yáñez, Manuel. 2009. "Entrevista a James Benning. Mirar y Escuchar". *Cahiers du Cinéma. España*, 22: 80-81.

Virno, Paolo. 2003. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós.

FILMOGRAFÍA

A Spell to Ward of Darkness [Largometraje] Dir. Ben Rivers y Ben Russell. Must Käsi / Rouge International, Francia / Estonia / Alemania, 2014. 98 min.

Alamar [Largometraje] Dir. Pedro González-Rubio. Mantarraya Producciones / Xkalakarma, México, 2009. 73 min.

Autohystoria [Largometraje] Dir. Raya Martin. Filipinas, 2007. 95 min.

Double Tide [Largometraje] Dir. Sharon Lockhart. Estados Unidos / Austria, 2010. 99 min.

Five Dedicated to Ozu [Largometraje] Dir. Abbas Kiarostami. Behnegar / NHK / MK2 Productions, Irán / Japón / Francia, 2003. 74 min.

Inori [Largometraje]. Dir. Pedro González-Rubio. NARative / Nara International Film Festival, Japón, 2012. 72 min.

Japón [Largometraje] Dir. Carlos Reygadas. No Dream Cinema / Mantarraya Producciones et, al. México / Alemania, et al. 2002. 130 min

Juventude em Marcha [Largometraje] Dir. Pedro Costa. Contracosta Produções / Ventura Film / Les Films de L'Etranger / Radiotelevisão Portuguesa (RTP) / Unlimited, Portugal / Francia / Suiza, 2006. 155 min.

La terra trema [Largometraje] Dir. Luchino Visconti. Universal Film, Italia, 1948. 160 min.

Ladri di biciclette [Largometraje] Dir. Vittorio De Sica. Produzioni De Sica, Italia, 1948. 89 min.

L'eclisse [Largometraje] Dir. Michelangelo Antonioni. Cineriz / Interopa Film / Paris Film, Italia / Francia, 1962. 126 min.

Letters from the Desert (Eulogy to Slowness) [Largometraje] Dir. Michela Occhipinti. Michela Occhipinti / Start Studios, Italia, 2010. 88 min.

Lunch Break [Largometraje] Dir. Sharon Lockhart. Vox3 Films, Estados Unidos, 2008. 88 min.

Nightfall [Largometraje] Dir. James Benning. James Benning, Estados Unidos, 2012. 98 min.

- No Quarto da Vanda* [Largometraje] Dir. Pedro Costa. Contracosta Produções / Ventura Film / Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual / Pandora Filmproduktion / Televisione Svizzera Italiana / Zweites Deutsches Fernsehen, Portugal / Alemania / Suiza, 2000. 170 min.
- Où gît votre sourire enfouit?* [Largometraje] Dir. Pedro Costa y Thierry Lounas. AMIP / Contracosta Produções Arte / Institut National de l'Audiovisuel (INA), et, al., Francia / Portugal, 2001. 104 min.
- Roma, città aperta* [Largometraje] Dir. Roberto Rossellini. Excelsa Film, Italia, 1945. 103 min.
- Sang sattawat* [Largometraje] Dir. Apichatpong Weerasethakul. Anna Sanders Film / Backup Films / Centre National de la Cinématographie, et, al., Tailandia / Francia / Austria, 2006. 105 min.
- Sanxia haoren* [Largometraje] Dir. Jia Zhang-ke. Xstream Pictures / Shanghai Film Studios, China / Hong Kong, 2006. 111 min
- Sátántangó* [Largometraje] Dir. Bela Tarr. Mozgókép Innovációs Társulás és Alapítvány / Von Vietinghoff Filmproduktion (VVF) et. al., Hungría / Alemania / Suiza, 1994. 450 min.
- Séparation de la critique - A trip with Raya Martin* [Mediometraje] Dir. Michael Guarneri. B zone di Roberto Bonisoli, Italia, 2012. 21 min.
- Sud sanaeha* [Largometraje] Dir. Apichatpong Weerasethakul. Kick the Machine / La-ong Dao, Francia /Tailandia, 2002. 120 min.
- Tiexi qu* [Largometraje] Dir. Wang Bing. Wang Bing Film Workshop / Hubert Bals Fund of the Rotterdam Festival, China / Países Bajos, 2002. 551 min.
- Two Years at Sea* [Largometraje] Dir. Ben Rivers. Ben Rivers, Reino Unido, 2011. 88 min.
- Walker* [Mediometraje] Dir. Tsai Ming-liang. Homegreen Films, Hong Kong, 2012. 27 min.
- Xi you* [Mediometraje] Dir. Tsai Ming-liang. House on Fire / Neon Productions, et, al., Francia / Taiwan, 2014. 56 min.
- Yuan fang* [Largometraje] Dir. Zhengfan Yang. Burn the Film Production House, China, 2013. 88 min.

Recibido en 4-10-2016. Aceptado para publicación en 1-5-2017.