

Nicolás Scardamaglia

DEVENIR RUIDO

*Procesos invisibles
para la construcción del ritmo*

Lic. en Artes Visuales con Orientación en Dibujo

Directora de tesis: Lic. Marcela Martinica

Universidad Nacional de las Artes
Departamento de Artes Visuales

2022

“Portadores del lenguaje, fotógrafos, escritores de diarios
vosotros y vuestra memoria han muerto
congelados, perdidos en un presente incesante.
Aquí yace el encanto de la materia: un lenguaje permanente.
Como una llama que ahuyentando a lo oscuro,
la vida es carne sobre hueso convulsionando en el suelo.”
Begotten (1990)

Índice

Introducción	4
Objetivos y Problemas	6
Fundamentación	7
Estado de la Cuestión	9
Marco Teórico	10
Marco Referencial	15
Desarrollo	
<i>Breve resumen de El Invisible</i>	21
<i>Antecedentes</i>	22
<i>Análisis plástico y formal</i>	26
<i>Análisis icónico y conceptual</i>	39
Conclusión	50
Bibliografía	55

La obra en la cual se basa este trabajo puede ser leída digitalmente en
https://drive.google.com/file/d/154Xcw_nnjCRSdUH-tA6HXL2fFxMoucu0/view?usp=sharing

Introducción

No todo desierto es un espacio de quietud inerte. El mundo arrasado donde sucede mi obra es un espacio productivo de superficies destinadas a ser exploradas por personajes que construyen nuevas significaciones a partir de su recorrido. Este territorio plástico está determinado por la alternancia constante de sus unidades constitutivas, por los trazos de tinta o la pintura digital, con sus propias velocidades e intensidades a lo largo de una extensión particular donde emergen los primeros rasgos icónicos: nace el paisaje y los personajes acuden a este mundo con sus propios ritmos, que pronto son modificados por las irregularidades del camino. La ruina, el óxido, y la roca, conforman bajo el suelo una cartografía de accidentes. Es notable cómo la palabra *textura* está hermanada morfológicamente con *texto* ya que ambas poseen una raíz común con la voz latina *texere*, que significa *tejido*. El entrelazamiento constante de las tramas configura las rocas del desierto, la alternancia entre ruido y vacío determina las modulaciones terrestres y sobre estas sucesivas imperfecciones los personajes se entregan a un universo de vibraciones intermitentes. Desde los lazos semánticos, se asoma un ritmo que dirige los movimientos de las urdimbres.

Durante mis primeras experiencias en el taller, aún no estaba del todo seguro de cómo posicionarme frente a las Artes Visuales. Aquella era una época donde mi interés era la búsqueda de referentes y puentes con el tiempo pretérito. Chopin y Van Gogh eran mis artistas predilectos: puentes entre romanticismo e impresionismo. La pintura del siglo XIX y la música, que había estudiado antes de ingresar a la carrera, aportaban universos desde donde acceder a un sinfín de recursos y referentes que podrían validar conceptualmente mi primera imagen. Ineludiblemente, aquí radicaba la semilla del desierto. Trabajaba intentando traducir el sentido reproducido de la música, la progresión de una pieza mediante la sucesión rítmica de notas y silencios. En esta exploratoria, la música devino poesía y luego aparecieron elementos plásticos. Pronto me encontré experimentando con la sonoridad de las palabras y los diferentes recursos gráficos a la manera de Apollinaire. Quedaba así conformado el tejido inicial de mi obra: los territorios del texto y la textura.

En el 2016 me adentré en la estepa con un libro ilustrado que titulé *Los Devoramundos*. Aquí, la primera poesía visual se encontraba con una serie de dibujos de tinta, y el diálogo de ambos lenguajes construía un universo metafic-

ticio, donde la narración reflejaba las idas y vueltas de mi primer proceso creativo y las inquietudes que generaba el soporte vacío, a medida que construía un desierto a partir del tejido texto-textura. Lo rítmico se extendía por la amplitud de un erial regido por la sucesión de acentuaciones de contrastes: lo pleno y lo vacío eran el pretexto para constituir las procesiones de formas que irrumpían en el soporte-libro. Cada situación era determinada por su contigüidad consonante con lo posterior y lo precedente, condicionando la sucesión de intervalos plásticos semejantes y de sorpresivos instantes de ruptura.

Mientras que la poesía fue en los momentos tempranos la principal área de experimentación, eventualmente la textura se escindió del texto para establecer un diálogo en igualdad de condiciones con su componente generador. La primera abstracción presagió la necesidad de consolidar una imagen figurativa, y por lo tanto, un sentido acompañante de narración. Las sucesiones de trazos comenzaban a ordenarse en una modalidad icónica construyendo escenarios cada vez más figurativas, en paralelo a un texto que buscaba madurar desde lo intuitivo para adecuarse a las convenciones literarias de la narración. El ritmo ya no dependía de la imitación musical: era una estructura autónoma que determinaba la vida en este desierto. Texto y textura fueron consecuentes a la construcción de un sujeto destinado a explorar este mundo, un personaje de nombre Caminante. Tomando recursos del cómic, la siguiente obra *El Invisible* de 2019, narró la historia de este personaje mediante una serie de viñetas que planteaban sucesos sobre este nuevo mundo con cualidades y formas plenamente reconocibles. Aquí es donde comienza este trabajo, retornando al desierto para realizar una síntesis productiva de mi cursada en la Licenciatura en Artes Visuales que sirva de punto de partida para las siguientes instancias de mi producción.

Objetivos

- Explorar la construcción de un discurso artístico a partir del ritmo como elemento determinante en mi obra.
- Definir las cualidades secuenciales de mi imagen y su relación con los elementos plásticos y narrativos.
- Realizar un cruce entre texto y textura como componentes de un tejido constituido mediante el ritmo.
- Analizar mi obra *El Invisible* a partir de las diferentes operaciones rítmicas empleadas.
- Establecer filiaciones con los campos de los estudios literarios, filosóficos, y cinematográficos como aportes fundamentales a la construcción del marco referencial de mi obra.

Problemas

- ¿Cómo definimos al ritmo de un modo que no sea exclusivo de una rama artística determinada. sino que se constituya una acepción común a todos los lenguajes artísticos?
- ¿Qué diferencias hay en el ritmo entre una imagen aislada y una imagen secuenciada?
- ¿Qué elementos aporta la textura a la centralidad del ritmo?
- ¿Puede aportar el ritmo significaciones propias o se comprende únicamente como fenómeno perceptivo?
- ¿Cómo interviene la variable temporal respecto al ritmo en un espacio determinado?

Fundamentación

Llegado el momento de construir un indicio común a mi producción artística, identifiqué al ritmo como ese elemento determinante. Entre los primeros trabajos de dibujo que partían de una imitación musical hasta las actuales experiencias en el campo de la imagen-movimiento, se mantiene una preocupación por la búsqueda de un sentido narrativo que se desenvuelve mediante intervalos entre la plenitud y el vacío. Esta alternancia se origina en mis primeras ilustraciones, convirtiéndose en la unidad básica de toda mi obra. La construcción de texturas refleja esta dinámica, y existe una estructura reguladora que denominaremos como rítmica. Las experimentaciones con estas texturas dan paso a mis posteriores obras secuenciales, mediante la posibilidad de trabajar a través de operaciones plásticas que se suceden a lo largo de las secuencias.

Si identificamos que a nivel imagen hay un ritmo determinante, también lo encontramos en los dispositivos que empleo en mi producción: los *zines*¹, que permiten desdoblar las imágenes a lo largo de una sucesión de páginas fácilmente reproducibles, y luego los *gifs*² y el formato de video, que desde lo digital se establecen como experiencias temporalizadas. En esta praxis secuencial operan diferentes recursos retóricos que permiten que la lectura lineal de una imagen sea modificada en función de las operaciones de acento visual o conceptual que circulan a lo largo de su extensión. Específicamente, en el caso de las páginas o los *frames* o cuadros, el propio armazón del dispositivo empleado se convierte en un axioma que asegura las cualidades rítmicas de una obra: ambos medios favorecen una producción cuyo desglose no ocurre en un espacio fijo, sino en una multiplicidad de espacios cuya fruición sucede a través de diferentes oportunidades de modulación sobre la percepción del espectador. Encuentro afinidad con este modo de creación: tanto *Los Devoramundos* como *El Invisible* están contruidos por una sucesión de componentes plásticos llenos de ondulaciones y accidentes. En el avance de las páginas o frames, se configura cada elemento rítmico como una causalidad vinculada con el anterior, entablando el diálogo que determinará el instante posterior.

- 1 Un *zine* es una publicación independiente, diseñada y reproducida en base a una modalidad autogestiva. Existe toda una subcultura en torno a los zines, incluyendo ferias y círculos de difusión que presentan como una modalidad alternativa a los circuitos *mainstream*.
- 2 Formato digital que permite almacenar y reproducir animaciones en un formato fácilmente distribuible en la web.

De este modo, tanto a un nivel plástico como procesual encuentro al ritmo como una constante. Los primeros acercamientos a un estudio del ritmo revelan que en el uso cotidiano, la palabra está íntimamente relacionada con una acepción musical. Innegablemente, este también era mi primer acercamiento a la producción, pero a medida que avanzó el desarrollo de mi imagen, la raíz musical quedó relegada a un segundo plano y no sería hasta las actuales experiencias que regresaría el elemento sonoro. Así, la búsqueda del ritmo no partiría desde una concepción donde lo visual se subyuga a un orden sinestésico, sino a la investigación del ritmo como una raíz común a los lenguajes que se cruzan en mi obra. No se trata de la dominación de la imagen por encima del sonido, o viceversa, sino la evidencia de que su diálogo es posible cuando las diferentes materialidades y técnicas se organizan en función de un elemento compartido, el ritmo, el cual vamos a encontrar en las diferentes modos de organización temporal que exploraremos en esta tesis, y de los posibles significados que aporta a mi obra.

En esta investigación fundamentaremos cómo el ritmo se convierte en estructura a partir del análisis de *El Invisible*, construyendo un marco de filiaciones tanto con la experiencia anterior, *Los Devoramundos*, como con grandes referentes del campo de las artes visuales. A su vez, tomaremos como adicionales a los aportes que la imagen cinematográfica ha brindado al actual estado de mi producción. Se tratará de estudiar cómo el lenguaje secuencial contiene elementos en común con las imágenes fijas, pero a su vez de la existencia de diferencias irreconciliables que condicionan las formas de producir una obra. Esta problemática guiará también el estudio de cómo los elementos conceptuales y narrativos responden a los posicionamientos frente al ritmo. Es un llamado para el cuestionamiento y la reflexión sobre el ritmo más allá de sus acepciones comunes, en cuanto a la posibilidad de construirse como un paradigma que aporta sus propias significaciones a una obra.

Estado de la cuestión

Ritmo es un término común a muchos campos que van desde las artes plásticas, la música, las artes escénicas, la literatura, hasta la matemática, la lingüística, la biología, la cinética, e incluso la astronomía. La Sociedad Argentina de Estudios Morfológicos (2019), caracteriza al ritmo como una organización del movimiento centrada en las formas de fluir entre individuos y sistemas dentro de una estructura. Otros autores, se centran en el carácter regular de esta organización, estableciendo como ritmo a los fenómenos que se perciben mediante la repetición espaciada de patrones esquematizados. Esta visión responde a una concepción platónica, donde “ritmo” deriva de la palabra griega *rhéo*, que significa “yo corro”, y se utilizaba para referirse a la organización racional del movimiento siguiendo reglas de proporción (Cromberg 2015). Así el análisis del ritmo en el arte, particularmente en la poesía, estaría guiado por la relación intrínseca del ritmo con la proporción y la rigidez en sus patrones. Estos patrones se intercalan con pausas o silencios, distensiones necesarias en el continuo del ritmo que permiten organizar nuestra percepción del mismo. Encontramos un sinnúmero de ejemplos que van desde las antiguas columnas en los templos, intercaladas con espacios vacíos, hasta el sistema de notación musical que emplea la alternancia entre sonidos y silencios para construir la noción de ritmo. Cooper y Meyer incorporan la noción de acento, y entienden al ritmo como una dialéctica entre las partes acentuadas y las no acentuadas. (Zorrilla 2016). A partir del siglo XX hay un replanteo de esta rigidez conceptual. Zorrilla (2018) cita el redescubrimiento del lingüista francés Émile Benveniste de la tradición pre-platónica donde ritmo no se definía con *rhéo* sino con *rhútmos*. Este término no hace referencia al movimiento observado de los objetos, sino a la forma asumida por algo que está en movimiento, con sus cualidades cambiantes y el fluir de sus transformaciones. Así, el ritmo no es solamente un esquema con el que se organizan los objetos sino una cualidad propia de ellos. Villafañe (2006) cita al matemático Matyła Ghyka para establecer la existencia de dos ritmos fundamentales: por un lado, están los homogéneos, que responden a esquemas regulares y son lo que generalmente conocemos como métrica o cadencia (similares a la concepción platónica), y, por otro lado, los ritmos heterogéneos, que son inesperados, dinámicos, y responden al propio aliento de la vida.

Marco teórico

La dimensión temporal es el componente mínimo para la cuestión del ritmo. El tiempo no contiene nada que se pueda llamar tiempo en sí, sino que está compuesto de relaciones esencialmente variables, entre apariencias que se producen en forma sucesiva o simultánea según las posiciones infinitamente diversas de los objetos y de su observador (Aumont 2019). Siguiendo este lineamiento, nuestra realidad se comprende mediante un esquema determinado a partir de la sucesión entre pasado, presente, y futuro: el devenir del oleaje, el crecimiento de la vegetación, los movimientos astronómicos, nuestros procesos biológicos. Estos momentos transcurren consecutivamente y cada instante depende causalmente del anterior para moverse de manera irreversible en dirección hacia la posteridad. La existencia fundamental de un instante previo es lo que nos permite establecer una relación de semejanza o diferencia con lo que vendrá: el mencionado oleaje de la costa sucediéndose a intervalos regulares, la alternancia del día y de la noche, los cambios de las estaciones. Cuando advertimos una relación de contigüidad entre un evento y otro, se construye un recorte perceptivo que se despliega a lo largo de una *duración*, que Aumont (2019) caracteriza como la cualidad subjetiva y vivida del tiempo. De aquí partirán las condiciones necesarias para discernir un ritmo.

No obstante, el movimiento lineal del tiempo no es sintáctico, sino que nuestra percepción será lo que construya significados a partir de las relaciones espacio-temporales (Eco 2012), y a su vez, de internalizarlos en nuestra vida cotidiana. Ejemplificaremos: nuestra respiración se guía por una alternancia de inhalaciones y exhalaciones, y en primera instancia esto es el determinante de las posibilidades fonéticas del lenguaje y de nuestra cadencia oral, pero cuando hablamos estos ritmos se vuelven secundarios al someterse a la estructura pragmática del pensamiento. El caso de la poesía permite invertir los códigos de la comunicación y operar a partir de la manipulación de estos patrones mediante el uso de la métrica, que la comprenderemos como “la presentación marcadamente artificial de las estructuras lingüísticas que la conforman” (Núñez Ramos 2006). Nos encontramos aquí con el *rhéo*. Comienzan las rimas, suceden los acentos, redescubrimos una sonoridad que ignorábamos en el habla común, sabiendo que en la siguiente línea debería repetirse el mismo elemento: la anticipación y expectativa del retorno de lo semejante. Un verso conduce al siguiente,

nos encontramos frente a nuestra linealidad característica, y entonces se genera una oportunidad de ruptura. Donde anticipábamos la misma sonoridad, sucede un quiebre. Impactados, nos obligamos a resincronizar nuestro ritmo con el texto y ese elemento de ruptura obtiene toda nuestra atención. Debemos respirar profundo para continuar la recitación. Este es el *rhútmos*. Es un instante vital emergiendo del juego entre la organización y la ruptura: una operación dinámica que recupera el tiempo y el espacio (Núñez Ramos 2006). Algo similar sucede en el cine con la sucesión de planos que modulan la duración, acentuando ciertos momentos para generar contrastes en nuestra percepción. Las técnicas de empalme permiten crear una continuidad o ruptura mediante relaciones visuales o semánticas, ya que “la relación entre encuadres sucesivos muestra la existencia de una sintaxis específica, o mejor de una serie de leyes de montaje” (Eco 2012, p. 182). El montaje proporciona además la posibilidad de estructurar los planos para que el ritmo se manifieste a partir de las relaciones formales de los signos plásticos, mediante la estructuración narrativa que establecen los signos icónicos como indicadores de acción; o bien una combinación de ambos. Los intervalos entre cada momento acentuado son pieza fundamental para que fluya el contraste rítmico. Cuando una pausa se prolonga lo suficiente, las agrupaciones rítmicas colapsan: la técnica intervendrá entonces para que las pausas se adapten a los requisitos conceptuales de la obra, una elipsis que agregue la discontinuidad justa para la alternancia entre las continuidades inherentes a cada plano (Aumont 2019). El ritmo privilegiará ciertos momentos por sobre otros, creando así una agrupación de acentos con silencios para construir una retórica que logrará sostener la atención del espectador de una obra durante la duración de la misma, sumergiéndolo en el universo de la obra, invirtiendo y deconstruyendo los códigos temporales.

Ahora bien, este primer acercamiento parte de la premisa de obras cuya duración está explícitamente determinada por las capacidades de reproducción o ejecución, como lo son una película, una performance poética, escenas de teatro, o una actuación musical. En la obra del tipo de dispositivo fijo como la fotografía, el dibujo, o la pintura, nuestra percepción de los fenómenos rítmicos se trasladarán a una condensación dentro de los límites espaciales del dispositivo. Adentrándonos ya en el principal medio que compete a este trabajo, la imagen fija, nos encontramos con dos modos en que el ritmo puede manifestarse: mediante imágenes secuenciadas, o bien imágenes aisladas. (Villafañe 2006). Las

operaciones rítmicas en la imagen aislada (como un cuadro o una ilustración) deberán estar contenidas dentro de un único marco espacial, contando con la posibilidad de generar una simultaneidad que cristalice diferentes momentos en un mismo espacio. En la imagen secuenciada (como lo son las historietas), en cambio, esas operaciones pueden estar esparcidas a lo largo de la sucesión de los marcos de las imágenes. Ineludiblemente, estas operaciones no pueden existir fuera de su secuencia: en el momento en que forzosamente transformamos una imagen secuencia en una aislada, la sintaxis se rompe. La imagen secuenciada entonces recupera cierta cualidad de los dispositivos donde el tiempo es reproducido, pero a modo de metalenguaje empleando operaciones que permiten representar (pero nunca reproducir) el progreso lineal de la realidad. Este metalenguaje cobra forma con las viñetas de un cómic: refiriéndose a este medio, Eisner (1994, p. 27) considera que el ritmo se emplea como "la manipulación de los elementos del tiempo para comunicar un mensaje o una emoción específicos". La temporalidad de estas viñetas no es absoluta, sino relativa en cuanto a su relación con las otras. El marco de cada viñeta funciona para contener o segmentar la acción, y la proximidad entre viñetas determinará su agrupación. Estos encuadres generarán una continuidad ideal aplicando una discontinuidad real (la elipsis) entre las viñetas (Eco 2012). Una multiplicidad de viñetas contiguas generarán una representación microscópica del tiempo, donde un instante puede subdividirse para prolongarse a lo largo de toda la secuencia, mientras que viñetas más grandes y separadas significarán una velocidad mucho más fugaz entre ellas.

Cualquier elemento plástico es capaz de generar una operación rítmica si posee características tanto cualitativas como cuantitativas (esto es, someterse a la alternancia), y esto se da de igual forma en las imágenes en movimiento y las imágenes fijas: el desplazamiento de una figura puede describir un ritmo, así como variaciones estroboscópicas de color, la disposición dinámica de elementos en el soporte, o bien con una analogía con la música, mediante la alternancia entre figuras fuertes, débiles, y los silencios (Villafañe 2006). En un micronivel, estas operaciones las identificaremos como *texturas*, mientras que en lo macro generalmente las entenderemos como *composición*.

El Grupo μ (1993) establece que la textura es la microtopografía de una imagen y se construye mínimamente por la repetición de tres elementos, que ellos llaman texturemas. Según cómo estén agrupados, los texturemas pueden

percibirse integrados como una pura superficie contigua; o bien percibirse desintegrados, subyugándose para engendrar formas. Nuestra percepción determina esta diferencia: por ejemplo, según nuestra distancia, un cuadro impresionista puede verse desde la lejanía y nos describe un paisaje, pero al acercarnos contemplamos una abstracción de puntos de colores. La textura, además, se puede dividir en dos según si aporta significados en cuanto a los materiales y soportes utilizados. En el caso de una textura donde percibimos relieve y corporeidad, estamos ante el tipo de grano. En cambio, si la textura está sujeta a la bidimensionalidad y no aporta significados sobre los materiales o soportes utilizados, sino que se somete a la composición desde el contraste o dirección, se llama mácula. Para el Grupo μ , la textura en la imagen aporta además tres significados al signo plástico: el más importante es la tridimensionalidad, y luego la tactilomotricidad, y la expresividad. La textura, cuando sugiere un elemento táctil (ya sea grano o mácula), nos está vinculando la percepción intelectual con la percepción corporal: para descifrar las cualidades táctiles de algo, necesitamos acercarnos, percibir físicamente la superficie. Lo visual moviliza al intelecto, lo táctil al cuerpo, y el balance entre estos elementos mediante su expresividad nos devuelve al origen del ritmo como una referencia constante a lo vital.

En cuanto a la composición, Wong (1991) determina que, cuando se organizan planos sobre un soporte para formar una imagen, existen dos variables que son percibidas y dos que son sentidas. Respectivamente, se trata de la dirección y la posición; el espacio y la gravedad. La dirección es la relación de una figura con otra con respecto al observador, mientras que la posición se mide en cuanto a la relación de la figura con el encuadre que la contiene. En cambio, espacio es la relación entre lo pleno y lo vacío y sugiere profundidad, mientras que la gravedad revela la tendencia a la pesantez o liviandad. A partir de estas variables, la imagen puede optar por una estructura regular, irregular, o híbrida. Cuando se trata de una estructura regular, las figuras que se disponen en el plano crean subdivisiones en el espacio de manera rítmica o métrica. En la mayoría de los casos, estas subdivisiones son líneas invisibles, que gobiernan conceptualmente la composición; o bien visibles cuando las líneas de estas subdivisiones son las formas propias de la imagen.

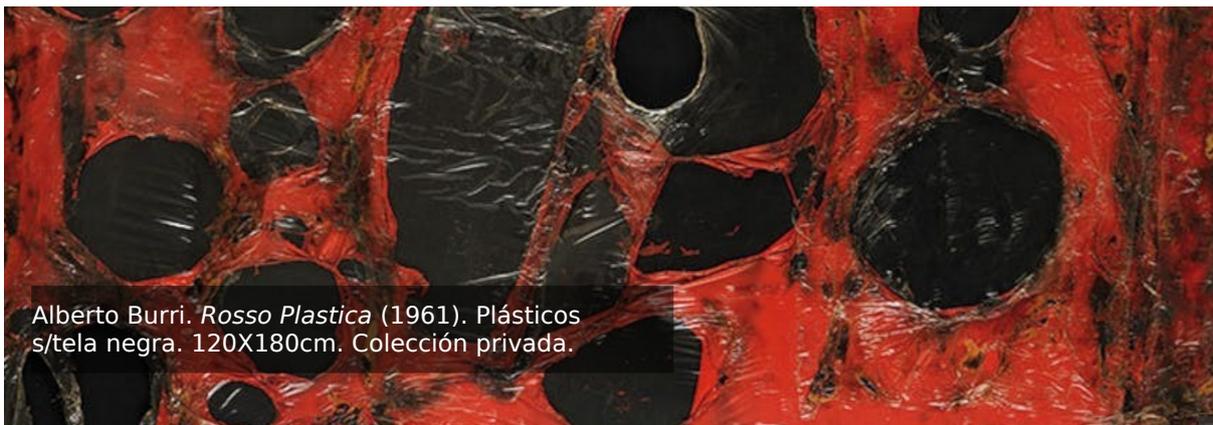
Para nuestro trabajo, entonces, el ritmo se considerará tanto como fenómeno perceptivo y operación retórica, que permitirá condicionar y modular nuestra fruición de una obra, generando un diálogo de expectativa y anticipa-

ción frente a la agrupación de similares elementos plásticos o conceptuales que se sucedan a lo largo de una duración. Cada elemento rítmico está enlazado con el siguiente mediante una elipsis, es decir, un contraste necesario entre momentos acentuados y momentos de pasaje. El ritmo permite también el traspaso a un elemento agrupado diferente al anterior, lo cual provoca rupturas y desar- mes temporales que generan diferentes efectos en el espectador. Al centrarnos en el estudio de las imágenes, el ritmo dependerá si se trata de una imagen en movimiento o una imagen fija (ya sea aislada o de secuencia). En ambos casos, a un nivel macroscópico, el ritmo distribuirá compositivamente los elementos sig- nificantes a lo largo de la duración o marco espacial del mismo, mientras que a un nivel microscópico, esto se producirá mediante el recurso de la textura.

Tiempo reproducido	Tiempo representado	
<i>Imagen en movimiento</i>	<i>Imagen fija</i>	
	Imagen aislada	Imagen secuenciada
El ritmo se producirá a lo largo de la duración de la imagen.	El ritmo estará contenido por el marco espacial.	
Recursos rítmicos		
<i>Nivel microscópico</i>	Textura	
<i>Nivel macroscópico</i>	Composición	

Marco referencial

Comenzaré citando a algunos referentes que aportaron a la construcción del carácter textural y compositivo de mi obra. Me siento muy atraído por el trabajo de los artistas pertenecientes al informalismo: aquí la textura se inviste no sólo como elemento plástico sino como conceptual al operar como una huella directa que transgrede los límites de la pintura misma. Es la incorporación directa de materialidades que aportan los ritmos subyacentes de su composición orgánica a la estructura de un cuadro. En *Rosso plastica* (1961) de Alberto Burri, vemos una alternancia entre diferentes superficies que generan aberturas y rupturas sobre la superficie de la pintura. Observemos cómo estas aberturas describen un ritmo irregular que opera sobre materiales sintéticos y los deconstruye para abstraerlos de la estructura industrial-racional y los lanza al caos matérico. De la misma manera en *Nero Plastica* (1963), el ritmo está dado por dos tonalidades diferentes que se disputan la territorialidad del cuadro.

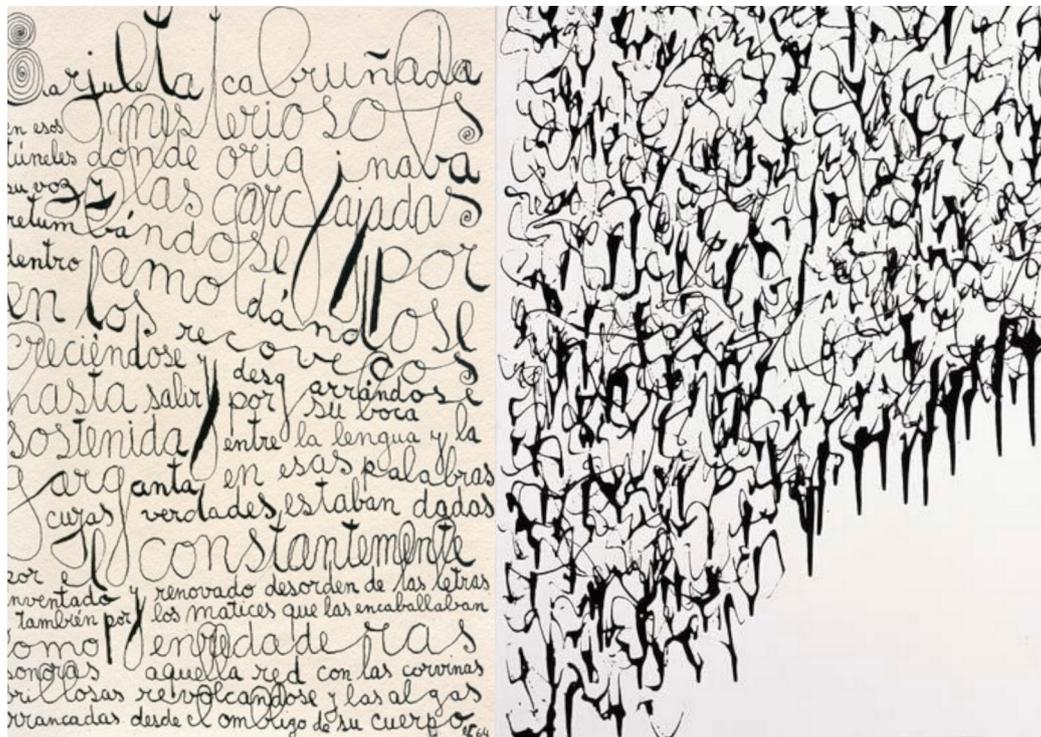


Alberto Burri. *Rosso Plastica* (1961). Plásticos s/tela negra. 120X180cm. Colección privada.



Alberto Burri. *Nero Plastica* (1963). Plásticos, polímeros sintéticos, y tela negra. 205x199,1cm. MoMA, Nueva York.

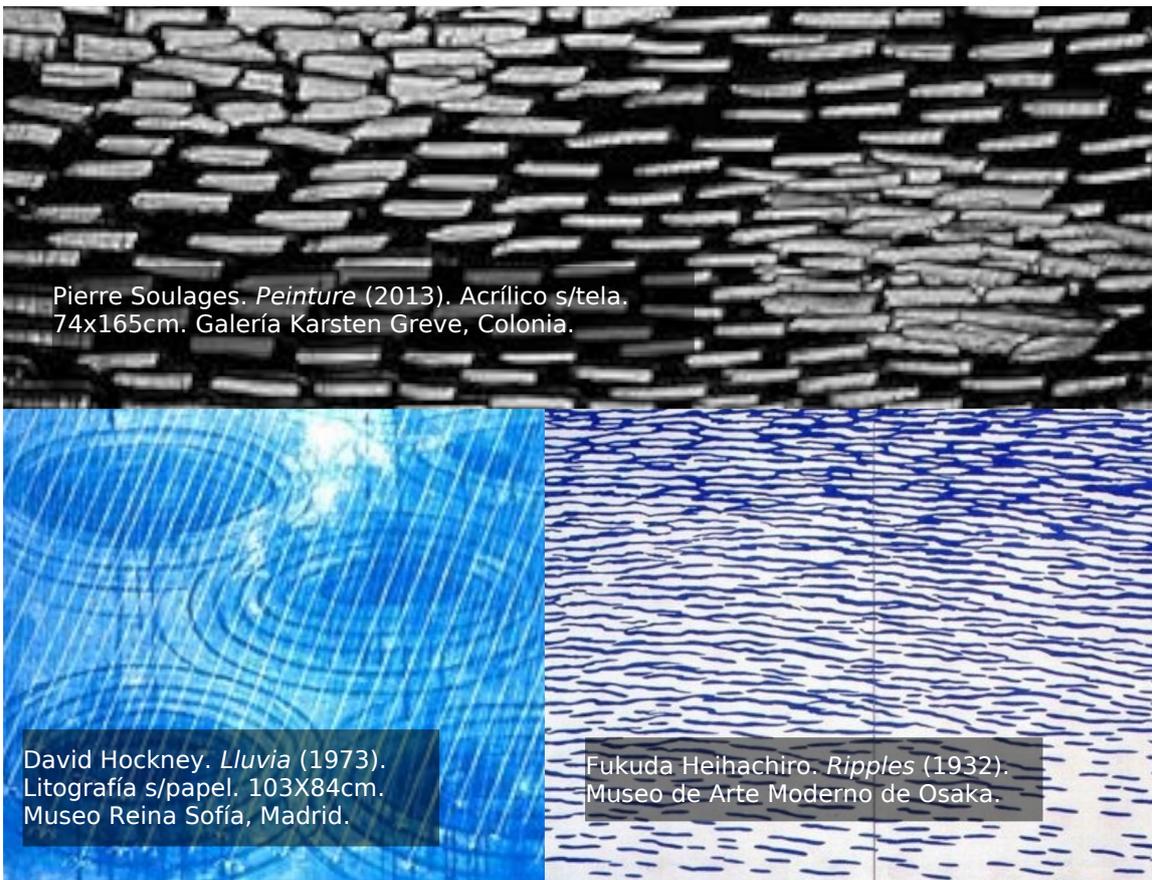
Sin título (2007), de León Ferrari, utiliza el ritmo para ir abarcando diferentes espacios dentro del lienzo. Observemos cómo sus líneas van mutando a medida que se acercan al vacío, lo rodean y se elongan para luego apagarse y dar paso a la nada. Es un trazo fluido, enlazado, con diferentes momentos que progresan entre la sobrecarga y luego la precariedad. *Barjuleta cabruñada* (1964) incorpora un pseudotexto, y genera acentos cambiando el tamaño de las letras. De este modo, nuestra lectura del mismo comienza a perderse entre las ondulaciones de la caligrafía de Ferrari, conduce nuestra mirada por momentos de signos enormes y luego diminutas palabras, a la par que desciframos el significado de estos términos fantásticos. Las diferencias en tamaños y formas generan agrupamientos, de este modo, vamos encontrando el orden de lectura entre tanto caos estético.



León Ferrari. *Barjuleta cabruñada* (1964).
Tinta s/papel.

León Ferrari. *Sin título* (2007).
Tinta s/papel.

En *Peinture* (2013), el centenario Pierre Soulages describe un universo textural con elementos del minimalismo que genera un sentido de repetición irregular empleando como único elemento unas rugosas líneas blancas. Vemos dos grupos muy concentrados de líneas y, entre ellos, zonas de esparcimiento donde nuestro recorrido visual permite relajarse. En la obra de este artista, la distancia entre los elementos son una forma de guiar nuestra lectura de la obra, con un ritmo que a diferencia de Burri, no está operando tanto desde la materialidad sino desde la composición, generando así una sucesión de intervalos que remiten a la escritura. Por otro lado, *Lluvia* (1973), que es parte de una serie de litografías de David Hockney relacionadas con el clima, establece un tratamiento rítmico con sucesión de ondas que busca imitar la huella del mundo natural. Las ondas se alternan revelando los surcos que generan las gotas sobre la superficie de agua, algo similar a lo que ocurre en *Ripples* (1913) del japonés Fukuda Heihachiro. Notemos también como en estas dos últimas obras el color aporta al entendimiento del ritmo, revelando las variaciones de luz que suceden sobre la superficie ondeante del agua y cómo se progresa de espacios de claridad y oscuridad.



En *Winterwald* (2010) de Anselm Kiefer, el ritmo se emplea para la descripción espacial. Nos encontramos con un bosque construido por la iteración de árboles trabajados uniformemente. En esa inquietante paz del bosque se encuentran los ritmos naturales incontrolados por el hombre, y si uno desea atravesar su extensión debe perderse entre estos intervalos naturales. Por otro lado, el caso de *Untitled* (1971) de Zdzislaw Beksiński es una visión apocalíptica que aporta a la construcción de los paisajes a partir de la repetición de escombros, separando las ruinas en diferentes planos bajo la línea siempre presente del horizonte. En la pintura notamos el empleo de los valores casi monocromáticos para crear esta sensación de profundidad, de la misma manera, las escenas de *El Invisible* se construyen empleando artefactos similares. Ciertas protuberancias verticales también se distinguen entre la destrucción, perdiéndose luego en la atmósfera.



Anselm Kiefer. *Winterwald* (2013). Óleo y técnica mixta. 74x165cm. Galería Karsten Greve, Colonia.



Zdzislaw Beksiński. *Untitled* (1971). Óleo s/madera. 73x87cm. Galería Karsten Greve, Colonia.

Claro está que no siempre el ritmo va a funcionar con semejante carga conceptual. A veces, es un elemento subyacente, un ligero resonar que aporta a la construcción de la imagen. En las ilustraciones realizadas con tinta y pluma, vemos el tradicional estilo de sombreado mediante la repetición de trazos. Aquí, el ritmo aparece como un signo plástico junto con la direccionalidad, como una guía que construye diferentes volúmenes dentro de una imagen. Como referentes, quiero mencionar el notable trabajo de ilustración de Edward Gory que, en *The Gashlycrumb Tinies* (1963), construye diferentes escenas victorianas caracterizadas por la simpleza de los personajes y la riqueza en el trabajo de texturas de los escenarios, con una fuerte influencia gótica. Así mismo, en *The melancholy death of Oyster Boy* (1997) de Tim Burton, la escueta estructura de los personajes es un pretexto para incorporar sucesiones de tramas y puntillismos que generan tenebrosos contrastes. Y, como antecedente a este estilo visual, quiero mencionar a los bocetos de Van Gogh, donde su estilo se traducían al lápiz generando universos de texturas, con una alternancia rítmica entre diferentes tonos y trazos.



Edward Gory.
The Gashlycrumb Tinies (1963).
Tinta s/papel. Libro ilustrado.



Tim Burton.
The melancholy death of Oyster Boy
(1997).
Tinta s/papel. Libro ilustrado.



Vincent Van Gogh. *Sembrador en el sol poniente* (1888). Tinta s/papel.
Boceto. Colección privada.

Finalmente, quiero mencionar al cine, que se emplea como referencia plástica y como modo de pensar. Primero, destacar a *Begotten* (1990) de Elias Merhige, un film caracterizado por el tratamiento experimental de los recursos plásticos del celuloide, donde se conjugan diferentes paisajes corroídos, transcurriendo entre visiones de yermos escabrosos y frondosas arboleadas donde suceden inciertos rituales. Se trata de una película enteramente sin diálogo y con un tratamiento del blanco y negro en alto contraste, prefiriendo destacar las texturas por encima de las formas. Esta película ha sido una filiación fundamental para construir el componente visual del zine, y también como aporte a la narrativa a partir del montaje poco convencional, optando por generar una sensación de incomodidad mediante cortes bruscos y desequilibrios en la composición. La influencia del montaje es retomada por el otro gran aporte, que se desprende de las experiencias cinematográficas de la *nouvelle vague* francesa. Aquí, las técnicas de empalme permiten la construcción de relatos no-lineales que se convierten en una coordenada ideológica para el desarrollo de este trabajo. Veremos referencias a los modos cinematográficos de pensar en diversas partes del zine, que están relacionadas con las rupturas que este movimiento originó y las reflexiones sobre el rol del espectador, la cámara, y el ojo humano. Casos certeros que fueron tenidos en cuenta para este trabajo son las películas *À bout de souffle* (1960) de Jean Luc Goddard, y *Funeral Parade of Roses* (1969) de Toshio Matsumoto, en ambos casos empleando novedosos modos de narrar y liberando el potencial de la paleta monocromática, que influenciaron tanto la secuencialidad de las viñetas del fanzine. Por último, el caso particular de la película *Зеркало* (1975), o *El Espejo*, de Andréi Tarkovski: la exploración filosófica del autor sobre el tiempo y el movimiento se convirtió en un aporte clave para el acercamiento al ritmo en este trabajo.



Desarrollo

Breve resumen del universo de El Invisible

En algún momento de la humanidad, ocurrió una catástrofe que volvió inhabitable la superficie. Este suceso se describe en el primer libro, *Los Devoramientos*, donde se narra el efecto que tiene el descenso de alienígenas sobre nuestro planeta y el posterior colapso que ocasiona este evento. El mundo queda irreconocible, la tierra se contamina con la materia de los organismos invasores, y los alienígenas se retiran del planeta. Aquellos humanos que sobrevivieron a esta crisis se vieron obligados a fundar ciudades subterráneas, lejos de la superficie tóxica donde ya no crece la vegetación y el aire se torna irrespirable.

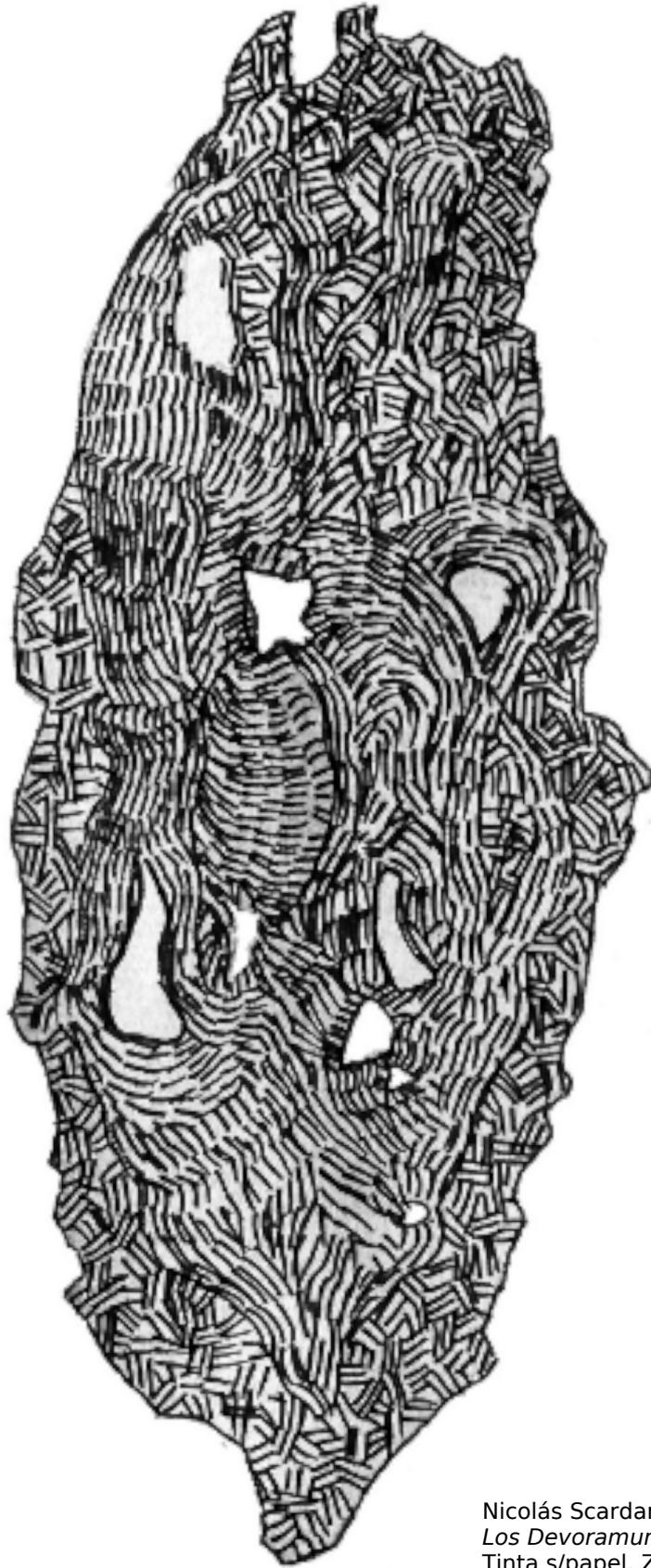
El Invisible sucede varios milenios luego del primer libro, donde la invasión alienígena ha quedado completamente relegada al campo del mito mediante el cual una humanidad se refunda a sí misma como especie subterránea. La obsesión de esta civilización es la recuperación del suelo, y para ello cuentan con la tecnología necesaria para la creación de seres artificiales llamados “caminantes”, quienes son enviados constantemente a la superficie para sanar la tierra. Estos seres cuentan con una autonomía muy limitada que garantiza lo mínimo necesario para cumplir con su misión: cada caminante porta una semilla y deberá encontrar el sitio donde consuma por completo su cuerpo y que la semilla pueda germinar libremente.

El desarrollo del zine plantea el camino de uno de estos personajes a través de diferentes situaciones donde su misión como sembrador del mundo futuro se ve cuestionada. Tras una serie de germinaciones fallidas, donde conoce a otros caminantes similares que adoptaron costumbres humanas y fundaron aldeas, el personaje se arroja al mar para abandonar tanto la condición de caminante, como la de sembrador. De este modo, el relato plantea una serie de ideas sobre la identidad construida a partir del ritmo, sobre los procesos clasificatorios producidos por el sistema industrial y las consecuencias que ocasionan sobre los cuerpos. El objetivo del zine no es analizar si el caminante ha sobrevivido o no a su proceso emancipatorio, sino que se trata de celebrar la voluntad emergente que se sobrepone a los lineamientos opresivos de la humanidad subterránea.

Antecedentes a El Invisible

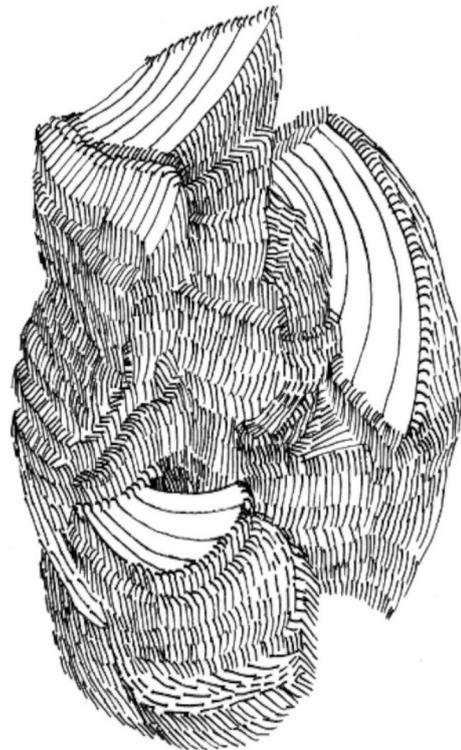
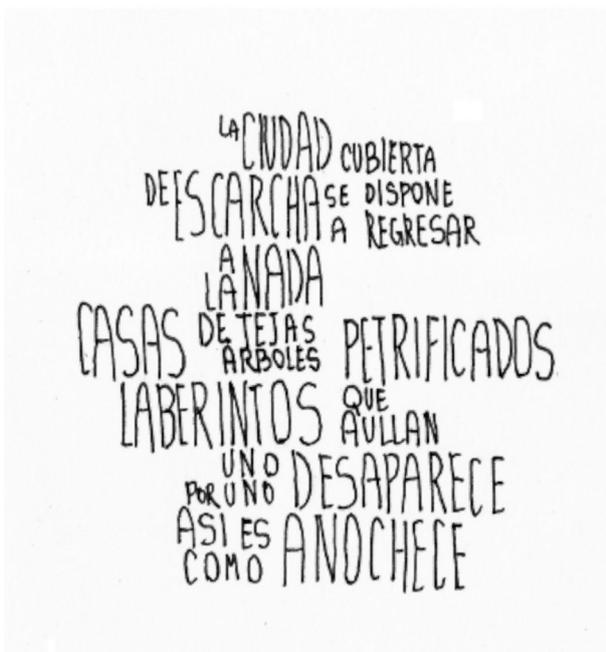
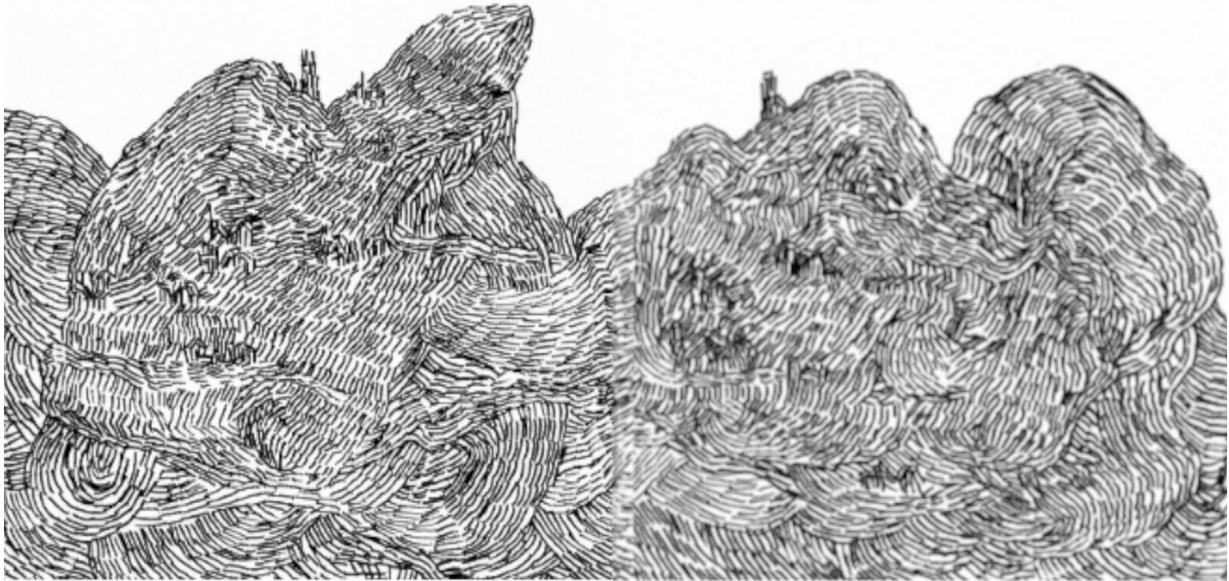
Comenzamos con un análisis de la obra previa a *El Invisible*, donde trabajé el ritmo desde su sentido homogéneo empleado en la poesía y dibujos con texturas del tipo mácula: *Los Devoramundos*, libro que escribí y dibujé en 2016, y publiqué como zine el año siguiente. Aquí tenemos una historia de ciencia ficción sobre una invasión extraterrestre que ocupa diferentes planetas y los asimila a su propia estructura orgánica, remplazando el sustrato nativo por el del invasor. El elemento visual del libro está compuesto por ilustraciones que realizan un acercamiento a las formas de los invasores y las modificaciones que sufren los paisajes del planeta conquistado. Los textos están escritos en verso empleando la primera persona para brindar apreciaciones sensoriales sobre los efectos de esta invasión. De este modo, el texto establece diferentes niveles de conexiones simbólicas entre el devenir invadido del mundo y los procesos mentales del narrador.

Aquí, el principal componente rítmico en la imagen lo vemos mediante la construcción de volúmenes mediante la repetición de tramas: podemos aquí plantear un cruce entre las obras mencionadas de Ferrari y Soulages. Todos los dibujos fueron realizados mediante marcador, por lo tanto, no existe demasiada variabilidad en la unidad textural del trazo. Cada imagen está compuesta por varios agrupamientos de trama, cada uno siguiendo un ritmo relativamente regular: tampoco hay demasiados matices entre los intervalos que separan cada trazo. En cambio, estas tramas se destacan por la exploración de direccionalidades simultáneas que sugieren movimientos ondulantes. Hay mucha ansiedad en estos agrupamientos: por momentos, adquieren cualidades improvisatorias que mutan hacia lo incontrolable, recorriendo a su voluntad los espacios interiores de los diferentes volúmenes. Mediante estas procesiones de tramas, nuestra mirada descubre que los volúmenes y sus cavidades son el resultado de las operaciones topográficas, que emplea la homogeneidad de los trazos para brindar el sentido de unidad a cada forma emergente. Nuestra percepción oscila entre los microdetalles y la totalidad de una imagen orgánica resultante. De este modo, el ritmo se torna visible al examinar los intervalos de cada trazo, y se vuelve invisible al subyugarse para la construcción de los bloques orgánicos.



Nicolás Scardamaglia.
Los Devoramundos (2016).
Tinta s/papel. Zine A5.

Nicolás Scardamaglia.
Los Devoramundos (2016).
Tinta s/papel. Zine A5.



Nicolás Scardamaglia.
Los Devoramundos (2016).
Tinta s/papel. Zine A5.

En su mayoría, estas formas cargadas de textura son cerradas y no están integradas con el vacío de la hoja, sino más bien contenidas por él. Los volúmenes orgánicos aparecen encapsulados, y las direccionalidades de la trama se pliegan sobre sí mismas, construyendo huecos internos y rechazando abrirse a sus bordes exteriores.

El texto está escrito en verso libre, apareciendo ocasionalmente la rima en su modalidad asonante. De este modo, es la variación del tamaño en las palabras lo que genera un fluir particular del texto. La estructura visual de los poemas opera mediante bloques cerrados y los trazos empleados en la escritura comparten con los dibujos su cualidad de grosor uniforme. Se crean agrupaciones de palabras empleando variaciones de tamaño, acentos visuales que operan en conjunción a las cualidades sonoras de las palabras, ayudando a la función de la rima o bien forzando un quiebre en el ritmo de la lectura. Las preposiciones y los artículos son los que mayormente poseen un menor tamaño, guiando al lector a centrar su atención en los sustantivos y adjetivos. El texto zigzaguea entonces, implicando una celeridad en su lectura que aporta un elemento de paranoia y ansiedad en comunión con la temática del libro, similar a los movimientos improvisados de las tramas. Esta lectura veloz inducida permite la primacía de las impresiones sintagmáticas por encima de las funciones sintácticas del lenguaje. Existe una unidad conceptual entre texto y dibujo, al ser ambos contruidos a partir de la misma tinta. Dicho de otro modo, el signo plástico le da ritmo al texto, y el texto aporta al desciframiento de los dibujos. Es una simbiosis inseparable.

Análisis plástico y formal de El Invisible

Con este antecedente, podemos centrarnos ahora en la obra principal de este trabajo. *El Invisible* pretende en primer lugar contrastar con *Los Devoramundos* a partir del marcado sentido figurativo. La imagen ya no trataba de abstracciones poéticas o bloques de texturas suspendidos en el vacío, sino del recorrido de un personaje particular, con su principio, medio y fin. El zine está compuesto por la intercalación de textos y viñetas, funcionando como una secuenciación intermedia entre el cómic y un storyboard.

El Invisible también significó un traspaso a la técnica digital, donde los bocetos fueron primero entintados y luego pintados digitalmente. Todo el zine está realizado en blanco y negro, entendiéndolo como un recurso que permite trabajar con los contrastes de texturas manteniendo una homogeneidad conceptual en toda obra. La figuración de los dibujos es alimentada por la incorporación de diferentes texturas fotográficas, particularmente de diferentes registros de humedad, óxido, metales, y rocas. Al desprenderse de la variable del color, las registros de estas texturas revelan los movimientos internos de sus cualidades granulares, y devienen en una mácula al integrarse los dibujos, convirtiendo en huella una parte de su irregularidad material. Debido al alto grado de heterogeneidad que presenta la textura de esta obra, veremos consagrarse como principal portador del ritmo a la disposición de las figuras dentro de cada encuadre a lo largo de la secuencia. Cada viñeta opera representando un instante particular del viaje de un personaje cuyo estado mental va deteriorándose progresivamente alternando entre escenas de contemplación y escenas de acción.

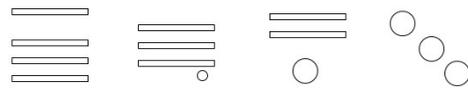
En cuanto al texto, podemos decir que sirve de contrapeso a la carga plástica de la imagen. Refleja una narración en tercera persona que funciona como voz documental sobre aspectos generales del mundo, pero nunca se refiere directamente al personaje: para ello están las imágenes encargadas en enseñar su viaje. A pesar de ser prosa, ésta posee un ritmo muchísimo más marcado que en *Los Devoramundos*. No se vale de elementos plásticos para destacarse, sino de la elección de palabras con una sonoridad específica: aquella operación regular de repetición en los trazos del primer libro es remplazada aquí por la rima furiosa en el texto.

A partir de estas nociones, construiremos un gráfico destinado a representar la organización rítmica de la composición viñetas. Las formas geométricas empleadas en este gráfico representan una síntesis absoluta de los elementos que en cada viñeta crean el ritmo. Como puede observarse, se encuentran comparaciones ya entre formas, ya entre contrastes de direccionalidades y tamaños diferentes.

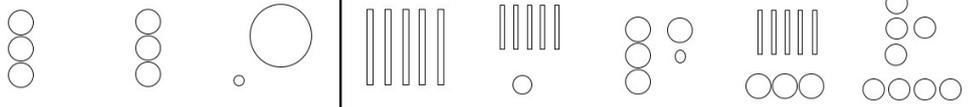
Ciudad



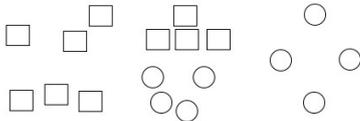
Llanura y casa



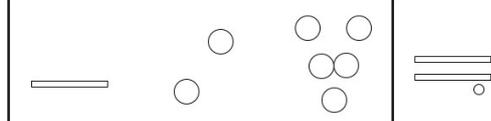
Bosque



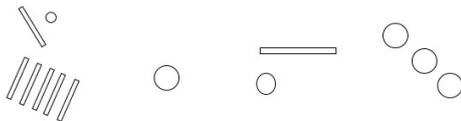
Televisores



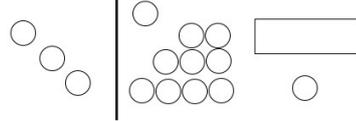
Flor



Acantilado



Abismo



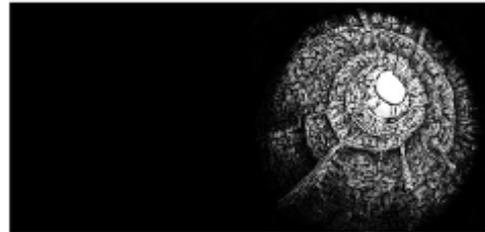
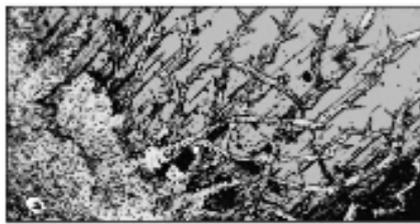


Fig. 1

Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019). Tinta y técnica digital. Zine A5.

Fig. 2

Ciudad

El zine inicia planteando una secuencia de superficies donde encontramos la configuración plástica de un contiguo de puntillismo y tramas, con operaciones de agrupamiento que generan sensaciones de proximidad y contraste. La lectura de las tres primeras viñetas (fig. 1) revela una disposición diagonal que se dirige hacia el margen inferior izquierdo de la página, centrando la atención compositiva en la semilla como punto de partida. Esta primera figura y la siguiente servirán de instructivo para comprender el lenguaje visual que guiará al resto del zine, tanto al nivel de recursos compositivos como plásticos. Observamos aquí una referencia a la manera de construir espacios que vimos en las obras de Burri. La lectura de esta semilla comienza en un nivel microtopográfico, sin embargo, en la siguiente página (fig. 2), la oscura viñeta construye un inmediato encadenamiento visual con el ícono de una abertura circular, y la secuencia se traslada al exterior del túnel donde se alza el personaje principal del zine. Entramos a un mundo de claroscuros acentuados por la impronta de la técnica digital, donde los volúmenes se resuelven por sucesivas capas monocromáticas. El personaje, en cambio, no está intervenido: su presencia en todo mo-

mento será la del puro contraste con su entorno. Vemos en él elementos referenciales al estilo de las ilustraciones de Gorey y Burton.



Fig. 3
Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019).
Tinta y técnica digital. Zine A5.

acudimos a un descanso de la interacción rítmica previa. Comienzan a figurar datos concretos sobre el entorno: a partir de los agrupamientos de tramas, se dibujan escombros y ruinas, mientras destellos de luz guían los pasos del personaje. Regresa en escena la imagen de la abertura, indicando esta vez el final del primer recorrido. Una proyección oblicua refuerza la dirección diagonal que separa a nuestro protagonista de la salida. Entonces, nos encontramos con la página doble (fig. 4), una vista aérea de la totalidad de la ciudad. Se mantiene la misma proyección para plantear un contraste entre la sutil mácula que representa la superficie y el agrupamiento de los edificios idénticos, los cuales ahora pueden leerse en su totalidad a partir de la organización del lenguaje de tramas planteado en viñetas previas. Como cierre de la primera secuencia, la composición propone una cita al primer grupo de viñetas planteando una comparación entre dos magnitudes extremadamente opuestas: la microscópica semilla de la figura 1, y el descomunal espacio urbano en ruinas. Este llamamiento

La linealidad diagonal planteada entre estos dos grupos de viñetas propone una conexión semilla-túnel-personaje que refiere al momento fundacional de su aventura. Entre ambos grupos sucede un espejo rítmico, a modo de ABC/CBA: cuando el movimiento se dirigía hacia el corazón de la semilla y establecía la anticipación, el siguiente acento produce una ruptura semántica, conduciéndonos a una nueva escena que propone una inversión de la misma sintaxis.

En cuanto a la siguiente página (fig. 3),

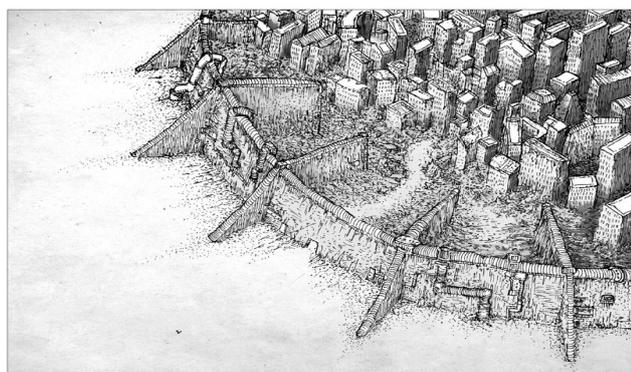


Fig. 4
Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019).
Tinta y técnica digital. Zine A5.

continúa con la disposición diagonal que guía la lectura desde el caos textural hacia la uniformidad estéril que circunda las murallas de la ciudad, completando así la transición hacia la siguiente secuencia de la historia.

Llanura y casa

Inmediatamente al salir de la ciudad, descubrimos las cualidades del lenguaje del desierto, con los aportes de la obra de Beksiński. En la figura 5, se establece el rasgo común a todas las escenas que sucedan en el exterior: el horizonte siempre presente fracciona los encuadres. Arriba, una mancha plástica, oscilación de intensidad monocromática. Abajo, retorno del puntillismo y la trama. Un par de escombros se funden con las rocas que decoran la tierra, completando el abandono definitivo de la ciudadela. Estas superficies fueron diseñadas a partir de bocetos con cierta aleatoriedad, que luego son trabajados mediante el sombreado digital para construir aproximaciones al volumen rocoso y la superposición de texturas fotográficas aportando su huella orgánica. La composición se orienta a una perspectiva atmosférica, como revela la figura 6, donde el desierto converge siempre al horizonte infinito y el sentido dimensional se construye mediante el eslabonamiento de planos texturales que fugan hacia lo diáfano, imponiendo a nuestro personaje la existencia en un mundo donde su camino se expande en todas las direcciones posibles. Esta configuración también se realiza en secuencia, pues entre



Fig. 5



Fig. 6

Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019).
Tinta y técnica digital. Zine A5.

las viñetas de las figuras 5 y 6 se plantea un recorte inicial del horizonte que en cada instancia aumenta su encuadre hasta concluir en la visión total de nuestro personaje. En la tercer viñeta, además, vemos ciertas protuberancias verticales esgrimiendo la superficie, que operan como señalamientos de espacialidad, y confirman la vastedad en la cual se encuentra nuestro personaje.

Lo que prosigue (fig. 7) es una continuación de la anterior composición para revelar entre los montes rocosos la estructura arrasada de una casa, y un retorno a la visión de la salida a la ciudad con la direccionalidad espejada mientras nuestro personaje ingresa. Comienza entonces una secuencia de nueve viñetas (figs. 8, 9, y 10), que consideraremos en bloque: una sucesión de movimientos diagonales parten desde lo externo de la ventana hasta lo más interno de nuestro personaje en un rincón. Empleando la sintaxis rítmica ABC/CBA planteada al inicio del zine, desde la cuarta viñeta nos acercamos al mundo textural de la semilla, y un empalme en la séptima viñeta nos traslada del hueco en su cuerpo a un espacio rocoso, donde vemos precaria vegetación floreciente. Esta secuencia concluye en una superficie de claroscuros donde el tallo queda sometido a la pura incertidumbre de la propuesta de la textura: se trata de encuadres cerrados que no resuelven la espacialidad, sino que proponen sucesivas fragmentaciones interpretadas como signos de una totalidad que por fuera del cuadro configura instancias de plenas rugosidades.

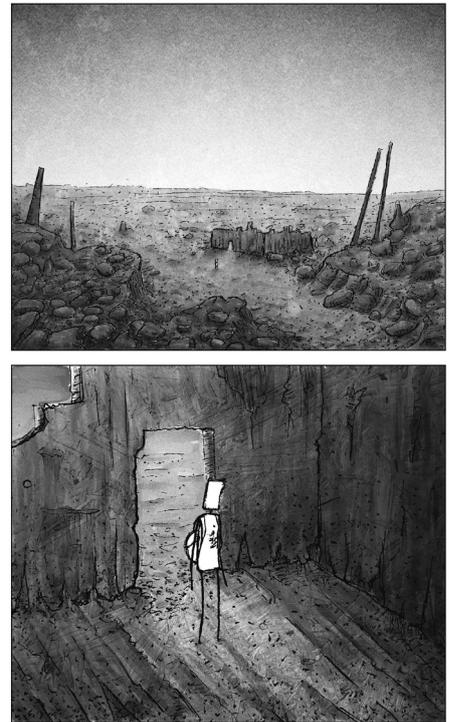


Fig. 7
Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019). Tinta y técnica digital. Zine A5.



Fig. 8

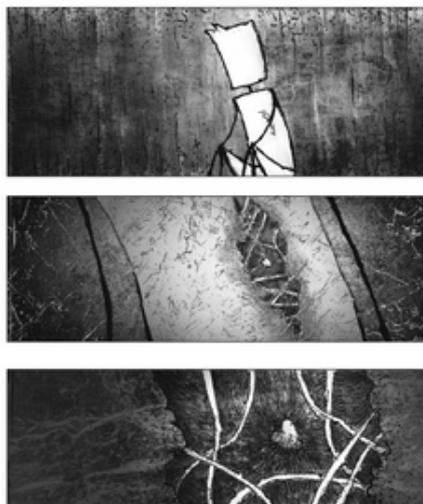


Fig. 9

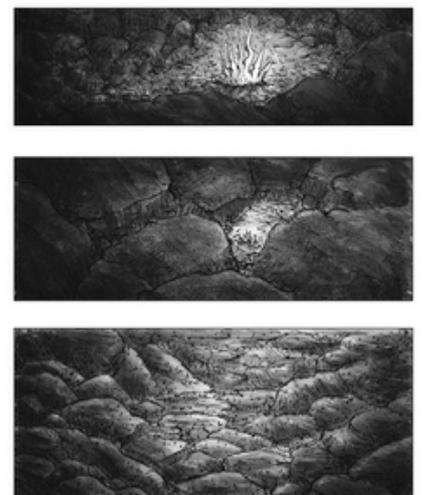


Fig. 10

Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019). Tinta y técnica digital. Zine A5.

Bosque

Devueltos al imperio del desierto, acudimos a un instante de reposo nocturno (fig. 11) previo a la siguiente secuencia del zine. El horizonte irregular divide la escena en dos niveles equilibrados de textura: abajo, nuestro personaje en la llanura puntillista de tinta, y por encima de él, un satélite suspendido en la macula fotográfica. La roca flotante, que podría representar la Luna, constituye una porción de la superficie de tinta anclado en la vastedad cósmica, en diálogo directo con el diminuto personaje. Nuevamente, la composición diagonal plantea una abertura en dirección opuesta al diminuto personaje, pero en este caso, el hueco está cercado por el límite del suelo, y sin embargo, tampoco promete una salida de un túnel o de una ciudad, sino la revelación que más allá de la frontera permanente del horizonte, reside la misma superficie caótica cristalizada como satélite por encima del personaje.

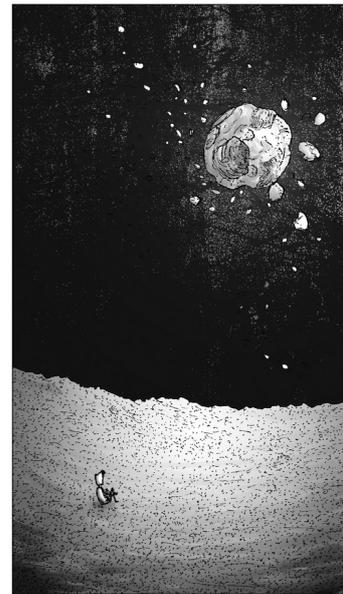


Fig. 11
Nicolás Scardamaglia.
El Invisible (2019). Tinta y
técnica digital. Zine A5.

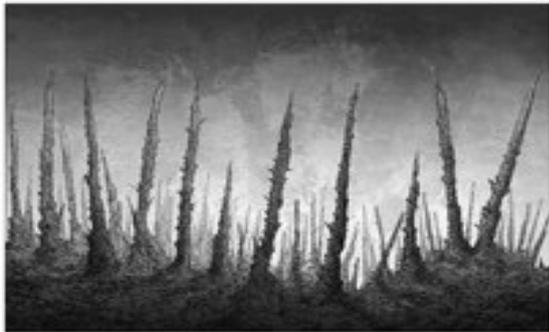


Fig. 12
Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019).
Tinta y técnica digital. Zine A5.

La página doble (fig. 12) es un convulsio- nado amanecer. Con las verticalidades que referencian la obra de Kiefler, y el compo- nente plástico de la película *Begotten*, conti- núa la interacción invasiva del suelo contra el plano superior. Los cuasi-árboles, que vi- mos previamente en la figura 6, se convier- ten en verdaderas prolongaciones de la tex- tura rocosa, una contigüidad de la tinta que se eleva como oscuro bosque de protuberancias que destila los rayos de luz de la mancha digital sobre la tierra. Las viñetas anteriores partían de una disposi- ción que reposaba sobre un continuo horizontal: esta página representa la pro- gresión ineludible hacia un ordenamiento vertical explícito mediante el ritmo irregular de los intervalos de árboles que pronto definirán la identidad de la se- cuencia del bosque.

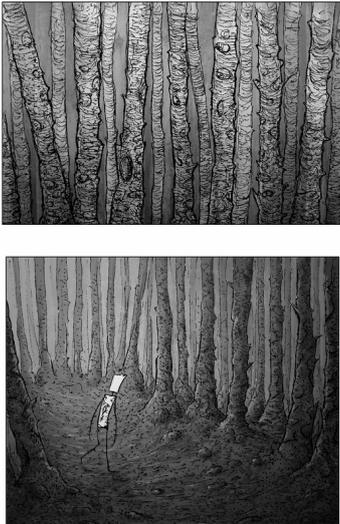


Fig. 13

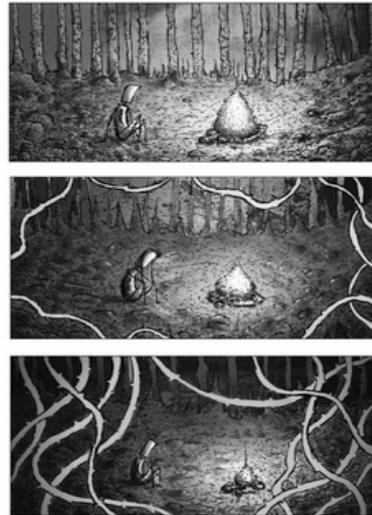


Fig. 14

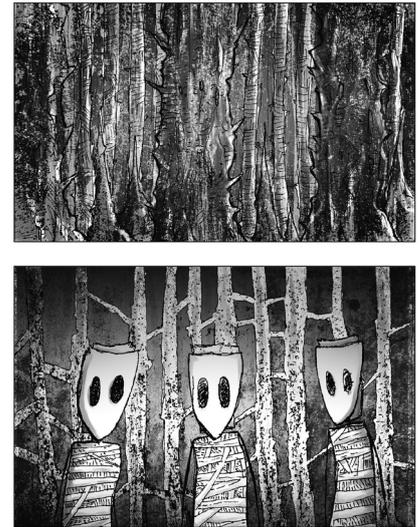


Fig. 15

Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019). Tinta y técnica digital. Zine A5.

Ocupado el horizonte ahora por las verticalidades del bosque, la figura 13 continúa con los agrupamientos irregulares de árboles para delimitar el camino de nuestro personaje. Si a la salida de la ciudad la luz era la guía hacia la salida, aquí las direccionalidades tienden a converger hacia lo oscuro. En una pequeña secuencia de tres viñetas (fig. 14), vemos un fogata para ahuyentar a la sombras, pero esto no es suficiente: la penumbra avanza y en la composición irrumpe un plano de raíces que atormentan al personaje. Estas formas pertenecen al mundo psíquico del personaje y aquí se manifiestan por primera vez como una superposición conceptual. Se trata de un momento de gran decaimiento, y las raíces suponen los primeros derrames de la subjetividad del personaje sobre la superficie. A partir de este momento, los encuadres comenzarán a emplear con frecuencia el recurso del punto de vista subjetivo. Las siguiente viñetas (figs. 15 y 16) nos devuelven a

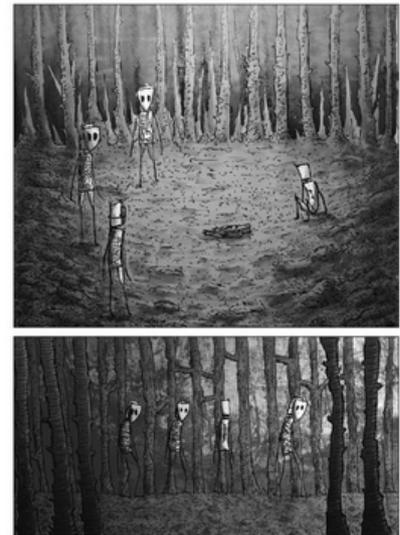


Fig. 16
Nicolás Scardamaglia.
El Invisible (2019). Tinta y técnica
digital. Zine A5.

la irregularidad forestal. Tres personajes enmascarados se asoman en el cuadro, y sus figuras se construyen emulando las texturas de los árboles, planteando así una contigüidad corporal con la materia del bosque. Colocados en semicírculo frente al personaje, la perspectiva oblicua revela cómo los intervalos de sus posiciones replican las separaciones de los árboles. De la misma manera, al

comenzar su marcha, la perspectiva lateral plantea una relación de semejanza con las verticalidades.

Televisores

La aparición de estos aparatos (fig. 17) constituye un elemento novedoso: es el momento donde la edición digital incorpora elementos de collage: se trata de una alternancia entre fotografías de ojos y estática, colocadas en los diferentes aparatos. La composición siguiente (fig. 18) concentra todas las direcciones hacia la torre de televisores, constituyendo así el corazón del bosque donde pujan los dos mundos plásticos: la superficie de tinta y máculas, y el universo de las pantallas con figuraciones fotográficas. La máscara de los personajes, con sus ojos grabados, serán el nexo entre ambos mundos. Una nueva sintaxis secuencial aparece en las figuras 19 y 20. No se tratará del movimiento compositivo diagonal que habíamos visto, sino que ahora asistiremos el empalme de tres puntos de vista diferentes que nos conducirán hasta el límite con el mundo de los televisores.

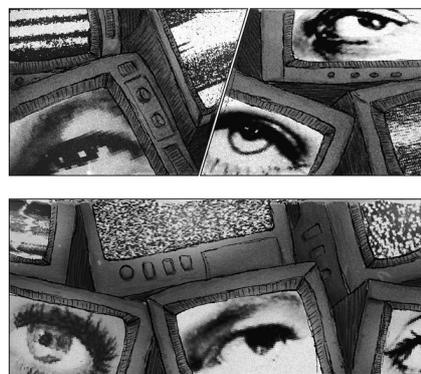


Fig. 17
Nicolás Scardamaglia.
El Invisible (2019). Tinta y técnica digital. Zine A5.

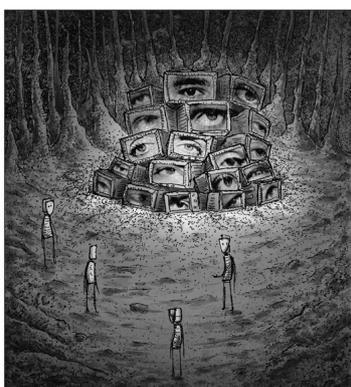


Fig. 18
Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019). Tinta y técnica digital. Zine A5.

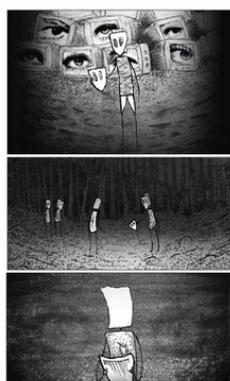


Fig. 19



Fig. 20

El personaje observando al líder del bosque: primera viñeta. Vista lateral de ambas figuras: segunda viñeta. Ahora el punto de vista del líder: tercera viñeta. La estructura de este intercambio de visualizaciones aporta la preponderancia conceptual que el ojo ocupa en esta escena, no sólo por el símbolo de la

máscara, sino por la mirada televisiva de las últimas tres viñetas, con esos ojos avizores como los verdaderos espectadores de la escena que finalmente reúnen la totalidad de su dispositivo ocular en un único aparato.

Flor

De regreso al desierto (fig. 21), encontramos a la monocromía mutando hacia claves oscuras como legado del episodio del bosque. Una mácula de suciedad tiñe la imagen. En el suelo, se impone un nuevo registro textural: las grietas de la llanura. Esta una tierra lastimada que presenta infinitas depresiones resquebrajadas, vislumbrando profundidades que se escurren por las grietas. Inmediatamente, esta condición se repite con la perforación que vemos ahora en el cuerpo del personaje (fig. 22). Un plano subjetivo nos opone en la siguiente viñeta frente al ícono de la flor creciendo entre los huecos de la tierra.



Fig. 21
Nicolás Scardamaglia.
El Invisible (2019). Tinta y
técnica digital. Zine A5.

La figura 23 elimina entonces las viñetas para librar al sujeto y el objeto de su contexto. El dibujo se reduce al lenguaje de la tinta para sugerir la intimidad e inmediatez de este momento. Por primera vez, el personaje realiza una

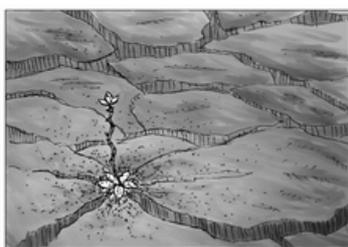


Fig. 22
Nicolás Scardamaglia.
El Invisible (2019). Tinta y técnica digital. Zine A5.



Fig. 23

acción directa sobre la tierra, y su movimiento se describe mediante la adopción de tres posturas diferentes, situadas a intervalos equidistantes: la contemplación, la extirpación, y luego la explosión. En este clímax del zine, el ritmo se expande y no depende de la contención del encuadre, sino que emerge triunfante mediante el cuerpo como el significativo absoluto de cada instancia temporal.

Acantilado

El desenlace del zine está cercano, y tanto el cuerpo del personaje como las laceraciones de la tierra se acercan a su eventual instancia previa a la desmaterialización. En esta página doble (fig. 24), el desierto revela su límite físico: el océano. Aunque el cielo de manchas digitales por encima del horizonte sea la cualidad ineluctable del mundo de la superficie, en la profundidad del océano existe la promesa de nuevas territorialidades. Apenas un plano de claridad uniforme en la masa de agua contrasta con los volúmenes rocosos sobre la orilla. Tres planos superpuestos por debajo del cielo componen la mitad inferior de la imagen. Tenemos al personaje diminuto, cercano al límite del encuadre, observando la escena sobre las rocas quebradas. Luego, un brusco descenso a un plano intermedio donde la uniformidad va ganando territorio, y finalmente el mencionado espacio acuático. Las protuberancias verticales hacen sus últimas apariciones antes de completar el pasaje al desconocido mundo oceánico. El resto de las viñetas conformará el camino por el territorio planteado en la página doble. Nos trasladamos a una vista aérea movimiento del personaje (fig. 25) por este terreno de pasajes, descendiendo hacia la orilla. En la viñeta superior, los tres planos aparecen nuevamente, con tres unidades de texturas, cada una progresando hacia la uniformidad del agua. En la viñeta inferior, ya desde la orilla vemos los acantilados que nuestro personaje atravesó, para entonces (fig. 26) mostrarse completamente arruinado, con una abertura de puras tramas

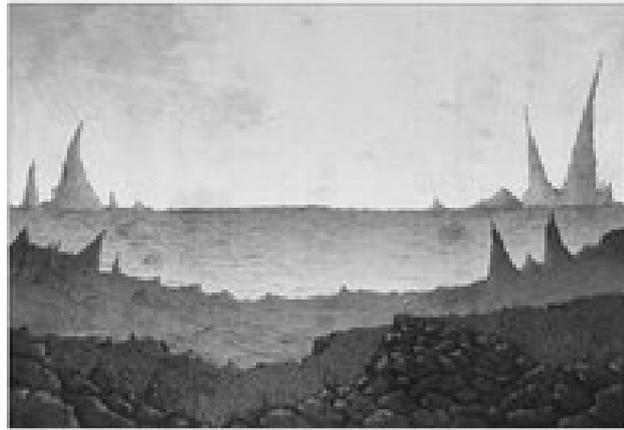


Fig. 24
Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019).
Tinta y técnica digital. Zine A5.

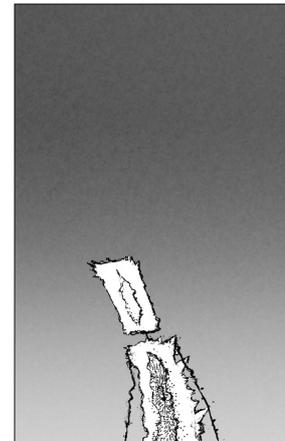
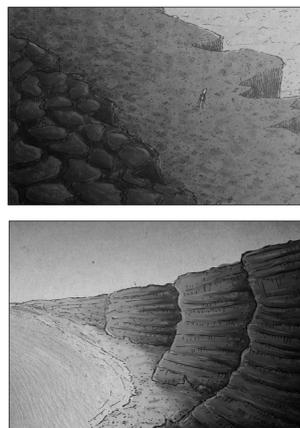


Fig. 25 Fig. 26
Nicolás Scardamaglia.
El Invisible (2019). Tinta y técnica digital. Zine A5.

de tinta circundando la semilla, en un contraste pleno con el escueto degradado digital.

En la secuencia del pasaje entre mundos (figs. 27 y 28), el punto de vista se invierte respecto a la anterior viñeta colocándose de espaldas al personaje. La perforación de protuberancias y las rupturas del suelo se vuelven una parte inseparable de su cuerpo: síntesis final entre el caminante y las iconicidades de la tierra. El agua presenta tramas extendidas, flujos unidireccionales opuestos a los trazos quebrados que anteriormente conocíamos. Apenas un tenue registro de intensidad monocromática en el cielo, y a medida que el personaje ingresa al agua, el horizonte comienza a convulsionarse. La superficie despedirá al personaje con violencia: es entonces cuando crecen las olas y avanza la oscuridad sobre la composición, con el retorno de la sintaxis de tres viñetas en diagonales. El personaje es tragado por el mar, literalmente consumido por las nuevas texturas, mientras que la clave vira hacia la oscuridad. Las manchas del cielo se vuelven empastadas, y en las olas las líneas convergen hacia un espiral: en la tercera viñeta desaparece el personaje, rompiendo la anticipación visual que planteaban las anteriores secuencias de tres. Se trataba siempre de una un nuevo posicionamiento del personaje respecto al entorno, y el resultado de este momento es, paradójicamente, *el abandono final de ese entorno*. Por ello, el instante posterior a la desaparición física es representado por el vacío de la figura 29, con ninguna contención de un marco deteniendo la caída libre del personaje hacia lo desconocido.

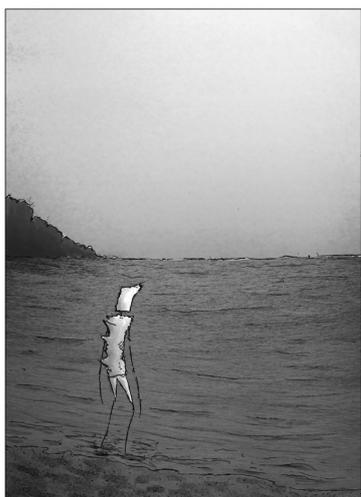


Fig. 27

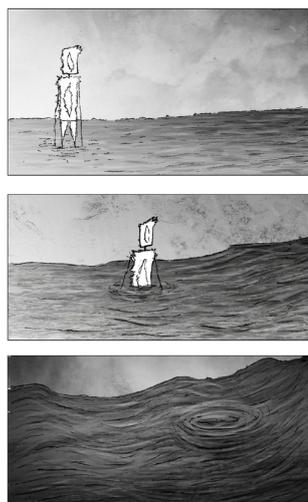


Fig. 28



Fig. 29

Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019). Tinta y técnica digital. Zine A5.

Abismo

El mundo submarino es una zona de inversión cromática. Aquí, el sentido de la espacialidad se define por las posiciones que adoptan los sujetos contra el vacío de las viñetas. La temporalidad se desprende de todo escenario figurativo, y los cuerpos se mueven libremente. En sus cualidades plásticas, estas últimas páginas proponen un cierre intimista, despojado de la sobrecarga de texturas y orientado hacia el dibujo puro, con el agregado del ruido digital que componen partículas de luz suspendidas en el espacio. Las figuras 30 y 31 presentan la tradicional disposición diagonal mientras el personaje se traslada por las viñetas, continuando luego con una progresión de intensidades en el ruido atmosférico que revelan nuevos personajes. La secuencia alterna entonces la visión solitaria del protagonista, luego la formación de otros caminantes, y concluye con una síntesis visual del personaje y el resto: una vista aérea nos muestra todos los individuos y distinguiremos por última vez al protagonista centrado en la composición, concentrando toda la claridad, rodeado por el resto de los caminantes. Finalmente, la viñeta conclusiva (fig. 32) abandona la distinción individual y presenta la compenetración grupal mediante un conjunto latente en el sector central inferior de la composición, opuesto al entramado de espigas que se extienden por encima. El grupo de caminantes es una integración que no traza un movimiento particular, sino que es a partir de su vibración localizada en conjunto que se presenta una oposición al plano textural de las espigas.

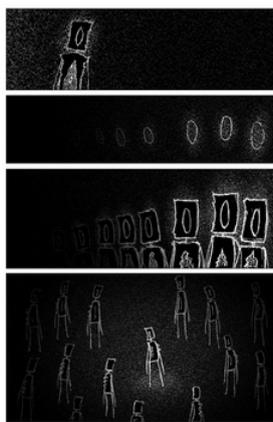


Fig. 30

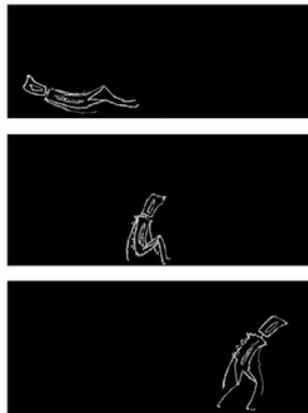


Fig. 31

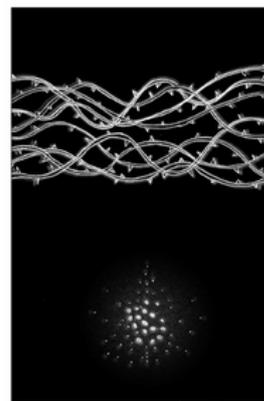


Fig. 32

Nicolás Scardamaglia. *El Invisible* (2019). Tinta y técnica digital. Zine A5.

Quedan contrastadas, de manera irreparable, la escisión absoluta que implica el fin de los sujetos individuados: la constitución de un rizoma en vez de una semilla arborescente, el triunfo de su propio ritmo, su nueva textura, la consagración de las intensidades combinadas de los caminantes hundidos independizados de las espinas para siempre: concluido este análisis formal y plástico, realizaremos ahora una interpretación de la narrativa del zine y cómo el ritmo opera en el relato.

Lectura conceptual de El Invisible

El ritmo es el motor fundamental de este zine. El análisis anterior planteó las diferentes operaciones rítmicas que vinculaban las secuencias con los signos plásticos e icónicos. En esta segunda lectura, nos centraremos en el componente argumental de la obra.

El personaje y sus similares no son androides o robots, sino que están más cercanos a los gólems de carne³. Son estructurados como cuerpo (herencia del ritmo industrial) y como semilla (representación del mundo orgánico que anhela ser recreado). Poseen una limitada autonomía, con capacidades cognitivas mínimas para sostener su ritmo de marcha en la superficie. El modo de vinculación predilecto con el mundo será la tactilomotricidad, término desprendido del estudio del Grupo μ . Los caminantes, al no poseer ojos, desarrollan su experiencia rítmica mediante la proximidad física con la superficie y los cuerpos que la habitan. El componente vegetal de la semilla les proporciona una percepción fototrópica⁴, que permite distinguir diferentes niveles de luz y oscuridad, empleados para sondear los soñados huecos de germinación. También por defecto portan una mochila cuyo contenido nunca le es revelado al lector. La importancia de este elemento no es lo que exista dentro, sino la noción de cargar con el legado de la civilización a sus espaldas, y consecuentemente, un ejercicio de pura vanidad humana queriendo humanizar a sus creaciones. El cuerpo de los

3 Empleamos este concepto a partir del sentido mitológico de las criaturas conocidas como gólems, haciendo énfasis en su cualidad de vida emergente a partir de la materia industrial inorgánica.

4 El fototropismo es un término proveniente de la biología que corresponde a la respuesta vegetal frente a los estímulos luminosos, siendo este el modo en que las plantas orientan su crecimiento hacia las fuentes de luz. En el mundo del zine, se trata de una herencia de la semilla dirigida a permitir la elección de un hueco del suelo en función de la eventual resucitación del mundo vegetal.

caminantes, a diferencia de la semilla, se desprende directamente del ritmo mecánico de las fábricas creadoras. Este *rhéo* es fundamentalmente un medio de disciplinamiento: el orden industrial finalmente se replica en todo sistema destinado a la formación de los cuerpos, empleando la repetición de gestos predefinidos y marchas rítmicas para lograr un cuerpo tecnificado que aumente la capacidad de acción y disminuya las capacidades de resistencia a las órdenes recibidas (Michon 2019).

Al emerger en la tierra baldía, el espacio vacío parece idóneo para desarrollar la marcha homogénea, fundando una temporalidad básica donde cada paso sea idéntico al anterior: sin embargo, de inmediato en la planicie comienzan a sucederse las irregularidades y los accidentes geográficos. Sus cuerpos están instruidos para clasificar cualquier sitio que presente alguna diferencia morfológica respecto a la esterilidad repetida de la llanura como posible lugar de germinación. Por lo tanto, la sorpresa y lo desconocido son consideradas como invitaciones productivas para que el personaje emplee su capacidad de decisión para concluir con su objetivo. Para nuestro personaje, esto sucede por primera vez en la escena de la casa abandonada, que configura su primera ruptura. El personaje sentado en un rincón considera entregarse a la germinación. Aquí emerge la falla que desencadenará el nudo de la historia: su capacidad de autoconservación basada en preservar el ritmo interminable de la marcha colisiona frente a la fototropía que encuentra en la oscuridad de la casa un hueco para germinar y abandonar así sus funciones motrices. Nace el primer corte en su temporalidad, que nos permitirá esbozar una cartografía de antecedentes y precedentes en base a la ley de la causalidad:

“El tiempo como estructura de la posibilidad es, ni más ni menos, el problema de nuestro movimiento hacia un futuro, teniendo a nuestras espaldas un pasado; y tanto si ese pasado es considerado en bloque con respecto a nuestra posibilidad de proyectar (proyecto que se impone, en definitiva, a averiar lo que ya hemos sido), como si se entiende como fundamento de la posibilidad a venir y por ello, como posibilidad de conservación o de mutación de aquello que se ha ido, dentro de determinados límites de libertad, pero siempre en términos de proceso y de operatividad (...) en todos estos casos, la condición y las coordenadas de nuestras decisiones han quedado identificadas en los tres estadios de la temporalidad y en una articulada relación entre ellos” (Eco 2012, p. 274).

La humanidad creadora, presa en las ciudades subterráneas, se había entregado al ritmo incansable de la máquina para construir el proyecto que refundaría la vida en la superficie. Sentado en un rincón de la casa abandonada, nuestro personaje descubre cómo su precaria identidad montada a partir del ritmo maquínico es incompatible con el proceso de germinación. La materia, lo sólido, la humanidad, todo se descompone mientras en la superficie deambula invicto el espectro del tiempo como ineluctable condición para el brote de la semilla. Desgarrado, el personaje abandona la mochila, reconociendo en ella el peso de la humanidad como la razón de su sufrimiento, y abandona la casa para retomar la quebrada marcha. Cada paso estará marcado por el constante azote de los tres estadios temporales que lo conducen a la noción de lo irreversible: marchar infinitamente será ahora una fantasía irrealizable sobre esta superficie regida por lo irrepitable de cada instante. ¿Hasta que límite resistirá su cuerpo ante la presión de la semilla y el tiempo?

El *rhéo*, principalmente con su medida continuada, propone el modo más racional para organizarse. Los ciclos entre los momentos de marcha y momentos de contemplación-meditación se encuadran regidos por las posibilidades que ofrece la geografía del desierto. En una magnitud cósmica, nuestro personaje encuentra bajo la tenue luz de una Luna destruida la misma noción de métrica: los escombros orbitan en el espacio, y sin embargo continúan regidos bajo la sucesión de ciclos de día y de noche. En movimiento permanente, germinando o vagando, destruidos o brillantes en la órbita estática, todos los cuerpos están sometidos a las reglas de temporalidad. Nos encontramos frente al momento esotérico donde se invoca la máxima hermética: *as above, so below*⁵. Todas las configuraciones rítmicas son el resultado de las experiencias de los cuerpos sujetos al flujo imparabile del tiempo, que emerge entonces como el plano de consistencia necesario para que todo cuerpo tome forma. Esta es la noción de tiempo pulsado introducida por Deleuze (2017 bajo el nombre de Cronos. Se trata de la corporeidad de procesos temporalizados en la dimensión del presente, donde

5 Famosa paráfrasis inglesa de la locución latina "*quod est superius est sicut quod inferius, et quod inferius est sicut quod est superius*", es decir, aquello que está por encima es como lo que está por debajo, y lo que está por debajo es como aquello que está por encima. Relacionada con los círculos ocultistas, esta frase aporta el concepto esotérico que reina en esta particular escena del zine, donde lo terrestre y lunar no configuran dualidad sino un monismo material que constituye la degeneración de toda superficie ante el dominio del tiempo.

el pasado y el futuro existen únicamente en relación a las pulsaciones de un ahora mismo. Hay pulsaciones tan pronto como pueden señalarse las coordenadas internas de una forma dotada de propiedades intrínsecas: esa forma está sujeta a desarrollos por los cuales se transforma en otras formas, o entra en contacto con otras formas. La irregularidad o regularidad de los pulsos (y aquí retomamos nuestros ritmos heterogéneos y homogéneos) no son condición excluyente para el Cronos: independiente de la duración de los intervalos, se trata de cada instancia establezca un momento de desarrollo consecuente del anterior. El ritmo en su acepción de *rhéo* queda entonces recluido al reino del Cronos.

La regularidad de la marcha y los accidentes geográficos componen las diferentes pulsaciones que nos permiten trazar este *rhéo* del desierto, creando así la cartografía temporal de nuestro personaje como plano mínimo para el despliegue de su presente. El legado de la humanidad, representado en la mochila del personaje, se traduce también como agente de pulsación: el presente no está determinado únicamente por la simultaneidad de pulsaciones, sino, como vimos en la noción de las secuencias, aquello que alguna vez fue determinando lo que en algún momento será. Siguiendo la idea de Aumont al inicio de este trabajo, verdaderamente el ser humano no puede existir por fuera del tiempo: en última instancia, la dimensión de la memoria revela un pasado interviniendo como recuerdos, solidificando la memoria que continuamente modificando nuestro presente y determinan el porvenir de nuestros cuerpos.

Se vuelve certero pensar si Cronos no significa acaso un límite o una forma de medir la acción de todos los cuerpos, volviendo inescapable al curso del tiempo. Partiendo del presente y desarmando cada momento precedente, nos vamos acercando hacia un entramado incierto, y allí está la medida original: la mencionada escala cósmica. Por fuera del tiempo, nada. Dentro del tiempo, el universo mismo. Este es el sentimiento del caminante bajo la Luna: signatura del infinito del cosmos, como un círculo que engloba todo en su interior, convirtiéndose en el límite del potencial de todos los cuerpos.

El ciclo se repite incontable cantidad de veces sobre la superficie: un caminante emerge y debe germinar, y la constitución de este proceso es la promesa de progreso que reluce en la humanidad. Cronos únicamente entiende de presente: en su función de medida, todo remite a la medida original, prolongada indefinidamente como referencia para cada nuevo momento. La infinitud de

este momento, el proceso permanente de la humanidad, condena a cada caminante entonces al absurdo de la racionalidad medible del tiempo extendiéndose hacia todas sus vertientes posibles. El zine propondrá entonces dos posibilidades ante este dilema, que corresponden primero a la secuencia de la aldea forestal, y finalmente a la comunidad submarina. Ambas comunidades realizarán una operación semántica sobre el significado que les confiere el rótulo “caminante”: la cadencia consonante que desplaza cualquier posibilidad de irregularidad orgánica. Las dos conclusiones adoptadas consideran además incompatible al ritmo mecánico de la marcha con las leyes temporales necesarias para que la semilla germine. Los primeros optan por una acción cultural escapista, mientras que los segundos por una autodestrucción a partir de los límites de la función de caminar. Ambos casos implican un posicionamiento ideológico sobre el ritmo que les brindaron sus creadores. Es, a su vez, el nacimiento de dos sentidos de pertenencia colectiva distintos. En el bosque, eso se construirá en torno a una simulación de diferentes rituales humanos, abrazándose por completo al culto a sus creadores. En cambio, bajo el mar los caminantes realizarán una violenta negación de la manufactura humana, arrojándose a un plano desconocido como es lo submarino.

La escena del bosque comienza inmediatamente después de la reflexión bajo la luna. Nuestro personaje es recibido por tres figuras con los cuerpos cubiertos y máscaras con ojos dibujados. En el centro del bosque, los tres caminantes enseñan cómo su vida gira en torno a una torre de televisores, que reproducen en bucle imágenes de diferentes ojos humanos. Estos aparatos funcionan a modo de altar, como un bolsón de radiación humana, y la elección de esta tecnología simboliza una transferencia rítmica particular. Según Eco (2012) la televisión, a diferencia del film, no se estructura según un comienzo, un medio, y un fin, sino que la toma directa construye un presente continuo. Es el aquí y el ahora, en constante emisión. De este modo, los caminantes conciben deponer la marcha, pero con la posibilidad de continuar accediendo a su ritmo similar mediante una operación simbólica superimpuesta. Sus capacidades fotosensibles le permiten reaccionar a las transmisiones, logrando así una identificación y vínculo con las imágenes humanas. Bergala y Marie (2016) retoman cómo las impresiones del espectador se prolongan mucho más allá de la duración de la imagen espectador, aportando a la construcción de recuerdos o como impregnación productora de modelos de comportamiento. Hay un alma en las cosas que se

ven en pantalla, entendiendo la imagen según la tesis sartreana de presencia-ausencia del objeto: lo representado realmente no está allí, pero su imagen produce una presencia vivida a pesar de la ausencia. El “alma” de las cosas en pantalla presenta un modo de percepción que es compartido con la mentalidad infantil o de ciertas culturas arcaicas, donde la realidad de los sueños (y, en este caso, la imagen fílmica) está emparentada con la realidad de la vigilia. En el caso de los caminantes en el bosque, esa regresión infantil es acrecentada por las posibilidades que el televisor permite, pues a diferencia del cine, esta imagen es propicia para la repetición constante, mediante “un esquema fijo de reinicios virtuales que se basa en un principio de placer guiado por la iteración, un comportamiento pseudoinfantil similar a escuchar nuevamente una historia contada infinitas veces” (Eco 2012, p. 286).

El ojo humano aparece como un ícono en los televisores y las máscaras, como señal de los procesos oculares que ocurren en el espectador al asumirse sujeto de toda experiencia perceptiva. La cámara del cine parte inicialmente como un modo de ver análogo a nuestra mirada, pero de inmediato relucen las cualidades maquínicas de las lentes. Se trata de un fenómeno de desfamiliarización, ya que la cámara puede proveer de encuadres que escapen de la referencia antropológica, como por ejemplo los primeros planos, donde los acercamientos producen que los objetos enfocados dejen de remitir directamente un referente y se conviertan en una suerte de ideogramas abstractos (Aumont 2019). Por lo tanto, asistir a una película consiste en compenetrarse con la forma de ver planteada por este ojo maquínico. Esto es lo que se conoce como identificación primaria, que es un proceso psicológico fundamental para dar paso a la identificación secundaria. Aquí se trata ya de entrar en el plano de la representación, o bien la diégesis⁶ de una obra. La identificación primaria es entonces un paso necesario, cruzar el umbral de la máquina para entrar en el mundo de lo representado. De otra manera, todo quedaría relegado a una mera sucesión de sombras, formas y colores en la pantalla. (Bergala y Marie 2019).

El montaje permite, dentro del universo diegético, modular el ritmo de un relato: saltos temporales, los flashbacks, la discontinuidad inherente a dos tomas filmadas en momentos diferentes. Así, en la retórica es posible plantear

6 La diégesis es la corporización de la ficción. Se produce mediante el sentido de completud que provoca que una historia se vuelva autónoma, independiente del relato que la construye y dotada de una existencia propia que la constituye como simulacro del mundo real. El universo diegético lo contiene todo: las acciones, el marco geográfico, histórico o social, y el ambiente de sentimientos y motivaciones que son enunciados por el relato. (Vernet 2019 p. 111-112).

una estructura que difiera de la modalidad pasado-presente-futuro que fluye por fuera de toda ficción. Sin embargo, como vimos, toda diégesis requiere pasar primero el filtro del ojo-máquina, y existe un aspecto que permanece en una fidelidad absoluta con el ojo-humano. Se trata de el movimiento: en su reproducción, el movimiento aparente de una imagen fílmica para nuestros ojos es idéntico a un movimiento real, en una similitud fenomenológica conocida como *efecto φ* ⁷ (Aumont 2019). Más allá de los encuadres de una cámara, que efectivamente difieren de los nuestro sistema ocular, la cualidad viva del tiempo permanece triunfante más allá de cualquier intento de someterlo a una estructura representativa. Esta doble realidad es aquello que plantean recuperar con sus máscaras los caminantes: el ojo que no sólo consume una representación, sino el que advierte esa perpetuidad del tiempo, que puede desdoblar cada ciclo extendiéndose en una línea continua. Cada repetición agrega una nueva instancia a esta cadena temporal, y el ojo del espectador lo sabe. La reproducción de una imagen es un modo de fluir que persiste más allá de los ritmos que plantee un relato. Para estos caminantes lo que queda simular este fenómeno, colocando en la máscara el objeto de su deseo: el ojo que domina ambas realidades, la representación y la reproducción.

Es así como en estas páginas, las viñetas adoptan un formato de *storyboard*, como si se tratara de un film montado encuadres sucesivos, que exploran el rol clave del ojo en la percepción de esta doble realidad de la imagen. El ojo existe también en el cine además como el ojo-rostro, que es un poderoso símbolo: se trata de la cualidad fotogénica que en la mirada de un actor permite que el espectador halle un semejante. Por eso, en los televisores, las películas se reproducen encuadrándose sobre las miradas que efectivamente pertenecen a famosos actores de cine, en un primer plano que roza una sensación de extrañamiento. Es el ojo de la cámara frente al ojo de un actor, y entre ellos las máscaras. No es casual la elección de este retrato: pertenecen al personaje de la Falsa María en la película *Metrópolis* (1927), aportando así la cuestión planteada por la película en torno a los simulacros y las copias que finalmente remplazan a sus originales, atravesados por todo el entramado industrial. Así, este pasaje nos

7 Este fenómeno se comprobó a principios del siglo pasado, mediante una serie de *spots* lumínicos espaciados unos de otros, que son encendidos sucesivamente. Lo que el sujeto experimenta entonces es ver un trayecto luminoso continuo en vez de una sucesión de puntos espaciados: donde había discontinuidad y *spots* separados, la percepción restablece mentalmente la continuidad, y esto es propiedad del córtex visual (Aumont 2019, 38).

conduce por el ojo tanto maquínico como de espectador, y finalmente, se resuelve en el ojo del *actor*.

Ante el desenlace de este episodio, queda por determinar el origen de los televisores en el centro del bosque. Siguiendo la simultaneidad entre los tiempos del sueño y la vigilia, la dimensión de lo onírico parece la aproximación más cercana al origen de estos objetos. Para el zine, lo fundamental no es indagar en el origen de estos aparatos, sino los efectos que ocasionan la constante transmisión de imágenes de miradas humanas sobre los caminantes. Llegado al fin del zine, el lector descubre cómo todos los árboles-espigas son el resultado de germinaciones fallidas⁸. Todo el bosque, por lo tanto, no es más que un cementerio de caminantes que, fascinados por las transmisiones repetitivas de los televisores, encontraron el modo de ritualizar su existencia. Se resuelve la crisis de la temporalidad y se opta por un velo que adquiere la forma de la imitación de actividades humanas, particularmente dos: las máscaras como prolongación del acto espectadorial simbolizado por los ojos, y el consumo de imágenes repetitivas. La redundancia es un síntoma cultural para Eco (2019), y el ritmo industrial requiere de historias previsibles como contrapeso. Adormecidos por los estímulos, los caminantes transmutan su marcha a un juego de contemplación de imágenes, y en ese reconfortante sueño indistinguible de la realidad, se olvidan del inminente desgarramiento de la germinación. Ya no son caminantes: ahora son *espectadores*.

La otra posibilidad, la comunidad submarina, parte de la negación de la superficie como posibilidad existencial. Nuestro personaje abandona el bosque: la opción de portar una máscara no le satisface. Llegado un momento particular de la llanura, el personaje encuentra una única flor brotando entre las rocas. Nos orientamos a pensar si acaso se trata de una excepción a la esterilidad del erial, o bien una demostración de cinismo por parte del mundo: en ambos casos, el personaje reacciona con suma violencia y decide destruir la flor, comenzando así un proceso irreversible que concluirá con su destitución identitaria. Cuando luego retoma su marcha por la llanura, se encuentra con unos acantilados que marcan el fin del mundo conocido: el vasto océano. La conclusión del zine nos muestra al personaje suicidándose para acabar con cualquier condición de sembrador que digite su ritmo. Se entrega a un medio líquido donde ya no se puede seguir avanzando y queda ahogarse en un nuevo plano existencial con leyes di-

8 Este concepto será retomado al final de este análisis.

ferentes a las que regularon su vida en la superficie. La función de caminante queda anulada y se produce por la voluntad absoluta del personaje, un triunfo que ya no corresponde al sentido impuesto por la semilla, sino al resultado de un proceso emancipatorio que consistió en volver visibles las estructuras que producían la subordinación (Fisher 2018), llevando hasta el absurdo las posibilidades productivas de su función como caminante. Cuando ya no hay más tierra sobre la que marchar, el mecanismo de control emerge debilitado y allí nuestro personaje puede asestar el golpe definitivo que permitirá refundar su existencia. Al descender hacia el fondo del mar, encuentra una nueva comunidad: se trata de otros caminantes que tomaron la misma decisión, y se encuentran vibrando en conjunto, produciendo un ruido que se extiende desde sus cuerpos por todo el medio acuático. Lo sólido se disuelve y es el fin del ritmo mecanizado.

La última página del zine cierra con la revelación que este proceso de fabricación de caminantes se prolongará indefinidamente: poco parece importar a los humanos si su proyecto está teniendo éxito o no. Se trata de humanidad cuya temporalidad no se centra ya en la sucesión y los resultados de sus movimientos históricos, sino que se orientan en torno a la prolongación indefinida de un presente continuo, un Cronos hiperreal. Todo indica que, de la misma manera que sus creaciones, la humanidad está acorralada por una crisis de temporalidad irresuelta. Las máquinas que sedimentan el *rhéo* en los caminantes son consecuencia y causa simultánea de la propia actitud existencial de la humanidad. Incluso ante un imposible recupero de la superficie, los humanos se convirtieron en meros apéndices biolingüísticos de un sistema productivo sin finalidad alguna, “una fantasía productiva en la que realmente no se produce mucho, una economía hecha de aire caliente y de un delirio tedioso” (Fisher 2018, p. 213), replicado mediante una obscena farsa del progreso infinito. En el bosque, se empleó la dimensión cultural para lograr una asimilación que convierte a los caminantes en una masa, y de este modo fundar una aldea donde la repetición se tiñe con diferentes elementos maquínicos-rituales. En el fondo del mar, la emancipación autodestructiva permite a los personajes acceder posteriormente a la existencia colectiva, deviniendo manada en el proceso. Este proceso es simbólico, lingüístico, y sobre todo biológico. Deleuze (2017) concibe a la masa como una estructura igualitaria que conserva una unidad de dirección en todo momento, mientras que la manada se asume como movimiento browniano: esto es,

un movimiento aleatorio de fluctuaciones de partículas que construye un ruido que impone limitaciones a las exactitudes medibles de un sistema. Dicho de otro modo, genera un bullicio destinado a dificultar la comprensión de todo enunciado, y para los caminantes submarinos, este es el modo que vuelcan su existencia hacia lo inclasificable, al ruido destinado a desajustar el ritmo original de sus cuerpos y la insistencia de la semilla. Se trata de devenir desorganizado meticulosamente, algo que está emparentado con la propuesta nietzscheana de la Gran Salud para superar la condición de “animal enfermo”⁹. Este es el modo (Deleuze 2017) en el que se desarman todas las significaciones e interpretaciones, para volcarse a la pura experimentación que deshace todo aparato identitario y clasificatorio, convirtiéndose en un nómada, incluso sobre un mismo lugar, deviniendo ruido como proceso emancipatorio permanente.

Lo que antes eran atisbos del fluir dinámico en sus pausas reflexivas, ahora son el absoluto. “[A pesar de] las cadenas de montaje, (...) aunque los cuerpos puedan ser sometidos a esquemas mecánicos y binarios, la forma más común de los ritmos de la corporeidad debe ser pensada, entonces, como manera corporal de fluir” (Michon 2019). La semilla nunca fue una promesa de *rhútmos*: sólo fue el indicio de temporalidad anclado en el cuerpo de cada caminante, destinado a colapsar el *rhéo* original. El mar en el zine es un nuevo espacio donde triunfa la voluntad por encima de las limitaciones rítmicas impuestas y los cuerpos se orientan a fluir a la manera del *rhútmos*. Es un mundo de posibilidades que se construye en torno a las vibraciones colectivas de cada caminante sumergido.

Era imposible para los caminantes recién emergidos adoptar esta modalidad sobre la superficie arrasada: se trataba de un territorio inerte lleno incomodidades. El fondo del mar, en cambio, es un plano productivo. Octavio Paz (1995) ejemplifica este nuevo orden cuando “*el rimo, que es imagen y sentido,*

9 Para Nietzsche, el “animal enfermo” hace referencia a que, si bien el hombre efectivamente es un animal, se halla en completa desconexión con esas cualidades. El hombre ha afrontado el destino más que todos los otros animales juntos, pero, sin embargo, “él, el gran experimentador consigo mismo, el insatisfecho, el descontento, que pelea con el animal, la naturaleza y los dioses por poseer el dominio último; él, que sigue siendo indoblegable, el ser eternamente futuro, que ya no encuentra reposo frente a su apremiante fuerza propia, de modo que su futuro le lacera inexorablemente como espuelas que se clavan en la carne de todo presente (...) pero incluso esta náusea, esta fatiga, este hastío de sí mismo, todo ello brota en él con tanto vigor que se convierte de inmediato en una nueva cadena” (Nietzsche 2003 p. 166-167). La Gran Salud es la superación de este esquema de repeticiones que enferma al hombre, y en el sentido deleuziano del término manada, aporta a la interpretación de un devenir animal que permite la recuperación del mundo natural.

actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos. Es temporalidad concreta, vida humana irrepetible". Esto es similar al modelo del radicante (Oliveras 2019, p.72), que propone Bourriaud para definir a los organismos que son capaces de echar raíces en cualquier superficie, y abandonan el modelo de crecimiento vertical arborescente. Los radicantes se comportan como rizomas, que se definen a medida que avanzan y las raíces van dando sentido a su forma-trayecto. Es aquí donde encontramos finalmente una alternativa al reino del Cronos, a partir de la voluntad que ciertos caminantes lograron desarrollar. Arrancado del presente, conquistado como un disturbio de las profundidades, emerge el Aión: el tiempo no pulsado, que subvierte toda medida: en lugar de un presente que reabsorbe al pasado y al futuro, ahora hay un futuro y un pasado que dividen el presente en cada instante, que lo subdividen hasta el infinito en pasado y futuro, en los dos sentidos a la vez.

"Cronos expresaba la acción de los cuerpos y la creación de cualidades corporales, Aión es el lugar de los acontecimientos incorporeales, y de los atributos distintos de las cualidades. Cronos era inseparable de los cuerpos que lo llenaban como causas y materias, Aión está poblado de efectos que lo recorren sin llenarlo jamás. Cronos era limitado e infinito, Aión es ilimitado como el futuro y el pasado, pero finito como el instante. Cronos era inseparable de la circularidad y de los accidentes de esta circularidad como bloqueos o precipitaciones, estallidos, dislocaciones, endurecimientos, Aión es la verdad eterna del tiempo: pura forma vacía del tiempo, que se ha liberado de su contenido corporal presente, y, con ello, ha desenrollado su círculo, se extiende en una recta, quizá tanto más peligrosa, más laberíntica, más tortuosa (...) que no tiene lugar ni en lo alto ni en lo bajo, ni circularmente, sino solamente en la superficie: el movimiento de la «virtud»" (Deleuze 1989 p. 120)

Más allá de las formas, se despliega la potencialidad liberada. Es el fin de los cuerpos instanciados: se trata del fluir permanente, el *rhútm*os del fondo del mar. La sintaxis se rompe y ya no hay necesidad de esperar el retorno de una pulsación. Queda la vibración indescifrable de la manada submarina, el nomadismo en un mismo lugar, como cierre de este zine.

Conclusión

I

Considero que el ritmo es, finalmente, una postura que se adopta frente al tiempo. Toda la potencialidad de nuestros movimientos queda circunda por las pulsaciones estructurantes. El cuerpo solo frente al tiempo se desarma: por lo tanto, en lo cotidiano no nos queda otra opción que volverlo registrable para intentar, por más fútil que sea la tarea, organizarse a partir de la medida del tiempo. Cada uno desarrolla su manera de fluir, cada uno inscribe entonces los ritmos más convenientes para su vida, y sin embargo, toda medida temporal resulta pura convención, una malla metálica atravesada con toda la violencia del imparable curso del tiempo, y apenas logra captar en su oxidado entramado una ligera impresión, y nunca la totalidad, del tiempo desenvuelto en todas direcciones. De momento, esto es lo único que tenemos.

Imposibilitados de asimilar el tiempo, la sociedad subterránea se enfrentó a la incomodidad prolongando indefinidamente el proceso de fabricación de los caminantes, y de ese modo, se creyó dueña del futuro mediante la extensión de su presente. Similarmente, la pequeña sociedad del bosque operó sobre el pasado, cristalizando la memoria humana en las transmisiones para construir así un presente de repeticiones y reinicios. Quiero reflexionar sobre aquello que el zine pretendió señalar: autores vinculados a la teoría crítica, como Baudrillard y Derrida retomados por Fisher (2016), entienden que la presentificación continua es un síntoma cultural que caracteriza a la lógica de la producción del capitalismo tardío, donde el progreso es siempre simulado. El sistema económico actual, heredero de la hipótesis neoliberal del “fin de la historia”, se comporta desafiando a la linealidad del tiempo, cancelando desde lo ideológico y lo práctico la posibilidad de una modificación o bien una emancipación de las condiciones de producción actuales. Adoptando una sistematización absoluta de todas las esferas de la vida, el futuro como utopía de progreso es cancelado y se suplanta con la prolongación indefinida de los atributos culturales que determinaron a una época pasada, convirtiéndolos en las instrucciones para una simulación de porvenir basado en la repetición pura. El sistema ya no está diseñado para que el desarrollo a una opción superadora nazca desde su interior. Esto es una pieza fundamental de la realidad de las sociedades postindustriales, donde la cultura se mueve a la manera de un *rhéo* donde las pulsaciones se van subdi-

vidiendo hasta intervalos cada vez cercanos, sin poder asimilar quiebres que alteren esta cadencia infinita. Por eso, en la escena de los televisores, los caminantes del bosque construyeron tanto su identidad como su cultura mediante la repetición indefinida de viejas películas, y no se trata ya de una fruición transformativa: es el anclaje en lo pretérito como negación del futuro. No existe posibilidad de construir una alternativa cuando el imperativo es la reiteración anquilosante. La cultura sometida a la regularidad perfecta, llevando hasta su límite más absurdo al *rhéo*, es la negación completa del tiempo, y por lo tanto, conduce a la muerte de esa cultura: el presente sigue esperando su escritura, pero los espectros que lo habitan no poseen un lenguaje propio a partir del cual proyectarse. Solo prevalece la fría inercia improductiva de instrucciones culturales basadas en las coordenadas de aquello que una vez fue.

Devenir ruido, como sucede en cambio en el fondo del mar, es romper la sintaxis del *rhéo*. Cada silencio o intervalo necesario para separar cada pulsación que determina el ritmo se ve rebalsado por las vibraciones incontrolables de la manada. Cada instancia secuencial se impregna de sus aledaños: los límites se difuminan y cuando emerge la voluntad del *rhútmós*, no se trata de una mera prolongación de un instante sectorizado, sino la indeterminación absoluta que rechaza cualquier medida. El silencio es una incomodidad necesaria que propicia la repetición de un patrón, llenando así los huecos de la secuencia. Las reglas de medida y armonía parten de la necesidad de los silencios exactos: cualquier ruptura a este balance es inmediatamente considerado en el mejor de los casos, un ritmo irregular, o en el peor, una incomodidad. Sin embargo, los cuerpos siguen formándose a partir de las pulsaciones. Experiencias como *4'33''* (1952) de John Cage son efectivas para señalar como, ante la prevalencia del silencio, emergen automáticamente respuestas de los cuerpos, sonidos accidentales, o bien el entorno mismo se alza como productor de signos que acuden de inmediato a llenar la incomodidad del silencio extendido, regular o irregular. Ningún caminante, sin embargo, logra jamás recuperar la tierra, así como la emancipación submarina no impide que nuevos caminantes sean fabricados. El Aíóm se conquista a partir del Cronos, pero para el resto de los cuerpos aún medidos, no habrá otra posibilidad que la reiteración de la marcha cronometrada. Al negarse a ser instrumentos para el retorno de la humanidad a su antigua superficie, queda pendiente la resolución de este nudo argumental en futuros zi-

nes: quizás el reencuentro entre los humanos y sus vástagos emancipados, o bien la rebelión de los caminantes contra sus opresores.

II

En este punto, mi producción actual es fiel heredera de la conclusión de *El Invisible*. La necesidad de seguir construyendo a partir de la interacción rítmica me llevó a adoptar el lenguaje audiovisual en mis siguientes experiencias, en los campos de la animación y el videoarte. En ambos casos, el tiempo ya no es solamente representación en mi obra, sino que está presente como reproducción permanente. En 2019, completé un cortometraje titulado *El Brote*, el cual fue estrenado en el Festival Fauna. En él, vemos los constantes movimientos de una textura salvaje interactuando con el protagonista, mediante ondulaciones que en cada pulsación establecen un nuevo avance sobre un cuerpo que reclaman como propio. La textura ocasiona una transformación completa, brotando en cada pulsación que eventualmente traspasa las fronteras del cuerpo y comienza a definir territorios previamente homogéneos. El sonido aparece por primera vez en mi obra para acompañar estas transformaciones, y deja abierta la posibilidad de incorporar elementos musicales, cerrando así un círculo que había comenzado en 2016 cuando el piano era mi principal referente a la hora de trabajar mis ideas. De la misma manera, elementos de videoarte se incorporan en un proyecto basado en las posibilidades del formato *gif*, donde una animación puede repetirse en bucle y permite explorar la retórica propia de las imágenes cíclicas que vimos en la escena del bosque.

III

A través de los cruces con el marco referencial, este trabajo considera que el arte posibilita volver maleable la percepción del tiempo para inscribir en él nuestras propias marcas rítmicas. El lenguaje cinematográfico, la gran coordenada ideológica de este texto, es donde mejor esté explorada esta función. En el cine, el tiempo es tanto reproducción como representación. Las posibilidades que nacieron a partir de los 60, en la unión de la corriente existencialista con la Nouvelle Vague, proponen una nueva teoría del montaje. Los *jumpcuts*, la asincronía entre la banda sonora y la imagen, y la no-linearidad en el relato construyen la retórica de la incomodidad que señala la existencia de un tiempo diferente: un tiempo poético. Las técnicas de edición de la escuela de Jean Luc Goddard y Toshio Matsumoto dejaron una huella imborrable en el lenguaje común del cine. Posteriormente, en *El Espejo* (1975) de Andréi Tarkovski, asistimos a

un dominio magistral de lo que el cineasta define como su técnica de la “escultura en el tiempo”: el montaje es aquello que permite crear la continuidad entre los planos discontinuamente filmados, jugando tanto con el desarrollo temporal de cada plano como con las transiciones entre escenas. De este modo, “el tiempo no es asimilado a una duración medible; es un dato vivido, interiorizado, corporal, el que el film ofrece al espectador” (Aumont 2019, p. 66). En esta película, la relación con el tiempo pasado (la memoria) y el presente es simultánea, y no se trata simplemente de un relato lineal, sino de fragmentos cotidianos convertidos en totalidades determinantes. Tarkovski combina escenas autobiográficas, con material de archivo, y texturas abstractas, para semblantar la persistencia de la memoria sobre el celuloide: el cineasta nos señala diferentes momentos en una cadencia onírica que rescata la cualidad viva de todo recuerdo como parte inseparable de nuestro presente. Cada cineasta “esculpe” al tiempo, recogiendo primero tal cual como existe en la vida (su reproducción), y contradictoriamente, darle una forma (la representación). El montaje es por lo tanto un modo de pensar, que permite la modulación del tiempo a medida que sucede. Es un espacio creativo que traduce una particularidad de la mente, que desafía la concepción básica del tiempo que sostuvimos al principio de este trabajo, la linealidad de pasado-presente-futuro: en lo más privado de la mente, el tiempo se vuelve simultaneidad, entre la volatilidad de la memoria y el deseo. Materializar al tiempo no es un simple paseo por la nostalgia ni un ejercicio de desesperada persistencia: a diferencia de los vicios de las sociedades subterráneas y del bosque, la potencia creativa yace en la señalización de aquello que se nos escurre constantemente de las manos. Lo catárquico de presentificar al pasado no es pretexto para la exaltación de las pasiones más bajas, o la añoranza de aquello que una vez fue, sino del punto de partida para asimilar esa cualidad fundamental que desafía a todo lo sólido: el flujo y la transformación constante, el desequilibrio entre cada pulsación como forma de desarrollarse, de inscribir las propias marcas sobre nosotros mismos, los gestos previos al lenguaje, y la celebración de la sorpresa que ocasionan encuentros productivos entre los cuerpos que, finalmente, logran bailar de esa manera tan nietzscheana. El modo de andar revela cuando alguien camina por su propia senda, pero quien se aproxima a su meta, verdaderamente lo hace bailando, como el viento cuando se precipita desde sus cavernas de la montaña, bailando al son de su propio silbar, mientras los mares tiemblan y dan saltos bajo sus propios pasos.

Bibliografía

- Aumont, Jaques (2019). Cap. 1: El film hace ver y oír. Cap. 5: El cine y el arte: relaciones ambiguas. En *Estética Cinematográfica*. La Marca Editoria. Buenos Aires.
- Cromberg, Teodoro Pedro. (2015). Reflexiones sobre el ritmo en la perspectiva del siglo XXI. En *Rhuthmos*, 12 de septiembre 2015. Disponible en: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article1600>
- Deleuze, Gilles (2017). Clase IX, XI, XVII, y XIX. En *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Editorial Cactus, Buenos Aires
- Deleuze, Gilles (1989) Serie XXIII Del Aión en *Lógica del sentido*. Escuela de Filosofía Universidad de Arcis, Santiago. Edición electrónica disponible en: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf>
- Bergala, Alain, & Marie, Michel (2019). Cap. 4: El film y su espectador. En *Estética Cinematográfica*. La Marca Editora. Buenos Aires.
- Eco, Umberto (2012). *Apocalípticos e Integrados*. Editorial DeBolsillo, Buenos Aires.
- Joly, Martine (2019). *Introducción al análisis de la imagen*. La Marca Editora, Buenos Aires.
- Eisner, Will (1994). *Cómics y arte secuencial*. Editorial Norma, Barcelona.
- Fisher, Mark (2016). *Realismo Capitalista*. Caja Negra Editoria, Buenos Aires.
- Fisher, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología, y futuros perdidos*. Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- Grupo Mu. (1993). Sistemática de la textura. En *Tratado del signo visual*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Joly, Martine. (2019). *Introducción al análisis de la imagen*. La Marca Editora, Buenos Aires.
- Michon, Pascal (2019). Sobre los ritmos de los cuerpos. En *Rhuthmos*, 13 de abril del 2019. Disponible: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2273>
- Núñez Ramos, Rafael. (2006) El ritmo en la literatura y el cine. En *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, num. 4, 1995. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-ritmo-en-la-literatura-y-el-cine/>
- Nietzsche, Friedrich. (2003). Tratado 3.13 en *La Genealogía de la Moral*. Editorial Tecnos, Madrid.
- Nietzsche, Friedrich. (2020). Los Siete Sellos en *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial, Buenos Aires.

- Oliveras, Elena (2019). Cap. 3: Nicolas Bourriaud: un presente radicante y exformal en *La Cuestión del Arte en el Siglo XXI: Nuevas perspectivas teóricas*. Paidós, Buenos Aires.
- Paz, Octavio (1995). El ritmo. En *El arco y la Lira*. Fondo de Cultura Económica, México. Disponible en: <https://www.ensayistas.org/antologia/XXA/paz/paz4.htm>
- Sociedad Argentina de Estudios Morfológicos (2019). Aproximaciones. En *Forma y ritmo 2019-2022*. Disponible en: <https://www.sema.org.ar/aproximaciones>
- Villafañe, Justo. (1985). Elementos dinámicos de la imagen. En *Introducción a la teoría de la imagen* (p. 138-152). Editorial Pirámide, Madrid.
- Vernet, Marc (2019). Cap. 2: Cine y narración. En *Estética cinematográfica*. La Marca Editora, Buenos Aires.
- Wong, Wucius (1991). *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Zorrilla, Aníbal. (2018). Tiempo, forma y movimiento. Una idea pre-platónica del ritmo. En *Rhuthmos*, 30 de enero 2018. Disponible en: <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2146>