

ese velo supone el plus de la estética, es decir: un agregado artificial, una afectación, un amaneramiento que contribuye al misterio o a la capacidad de seducción de la imagen y no a su claridad científica. Los métodos en apariencia estrictos de Muybridge son sospechosos, aun cuando arriban a resultados ciertos, tal como lo muestran los negativos del eclipse del 11 de enero de 1880, en donde varias de las placas (seguramente para reemplazar otras defectuosas) están pintadas. Es decir que el máximo de veracidad se alcanza mediante la falsificación. En algunas series, como ha revelado Marta Braun, la mirada atenta puede descubrir brechas de una imagen a otra. A veces, para resolver el problema de una foto faltante —ya sea por pérdida, rotura del negativo o mala exposición— Muybridge vuelve a numerar las fotos y construye una secuencia nueva; a veces junta fotos provenientes de secuencias diferentes; a veces sustituye una imagen defectuosa por una retoma; a veces reduplica una de las posiciones del cuerpo. Todos estos trucos se disimulan porque la vista es invitada a barrer el ordenamiento de fotos de una manera estructural y progresiva: observamos la secuencia como un todo y no como una adición de instantes aislados. Dice Prodder: “Las fotografías fueron aceptadas porque se veían reales: se parecían a algo que el ojo podía atestiguar, o al menos poseían elementos reconocibles. La medida de lo verdadero, sin embargo, no era el hecho de que la cámara hubiera capturado la imagen sino que el ojo pudiera verificarla”.<sup>24</sup> Puesto que la mayoría de las láminas resultan ciertas, damos por sentado que todas lo son y, entonces, cualquier disonancia local es borrada en la apreciación del conjunto.

24. Phillip Prodder, “The Romance and Reality of the Horse in Motion”, en VV.AA., *Marey/Muybridge: pionniers du cinéma*, op. cit., pág. 55.

Por supuesto que las trucas no invalidan los resultados obtenidos por Muybridge sino sus métodos. O, en todo caso, sus intenciones: la descomposición del movimiento es correcta pero, como el fotógrafo falsea la secuencia, deberíamos concluir que no le preocupa arribar a alguna forma de la verdad científica sino mostrar la apariencia de una revelación e, incluso, aprovechar los métodos de la fotografía secuencial con el único fin de representar cuerpos en movimiento. A diferencia de Marey, Muybridge estaba más pendiente del efecto estético que de la verdad científica. El retoque era una práctica común entre los fotógrafos de la época y Muybridge seguramente trucó el eclipse de la misma manera que había agregado nubes en sus fotos de paisajes para dar dramatismo a la escena. Lo mismo podría decirse de sus secuencias falsificadas: no hay, allí, ninguna objetividad analítica sino una voluntad compositiva y narrativa.

Pero a pesar de que las fotografías pueden no ser experimentos científicos en la mecánica de la locomoción —afirma Braun—, ciertamente constituyen una colección preciosa de imaginación figurativa, una repetición de las prácticas pictóricas contemporáneas y un compendio de historia social y de fantasía erótica [...]. El compromiso de Muybridge es, entonces, con la narración, no con el movimiento. Y somos invitados a compartirlo. El espacio estimula más que un mero interés en los ritmos de los gestos y las poses. Cada secuencia, y cada imagen singular dentro de la secuencia, nos induce a convertir a los modelos en *dramatis personae* congelados en desacostumbradas actitudes de engañoso atractivo.<sup>25</sup>

25. Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*, The University of Chicago Press, 1992, págs. 247 y 249.