

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

**LA IMAGEN-TIEMPO
EN LA FILOSOFÍA DEL CINE DE GILLES DELEUZE**

Tesis para optar por el grado académico de Magíster en Filosofía

AUTOR:

SEBASTIÁN PIMENTEL PRIETO

ASESORA:

DRA. KATHIA HANZA

JURADO:

DR. SALOMÓN LERNER F.

DR. VICTOR J. KREBS

LIMA – PERÚ

2013

Índice

Introducción	i
Capítulo 1: La imagen-movimiento y el pensamiento	1
1.1. Bergson: punto de partida de la imagen-movimiento	3
1.2. Las tres variedades de la imagen-movimiento y sus dos regímenes: subjetivo y objetivo	9
1.3. Imagen-movimiento y pensamiento	16
Capítulo 2: Génesis y problemática de la imagen-tiempo	25
2.1. Crisis de la imagen-movimiento y abandono del monólogo interior: la cuestión de los tópicos	30
2.2. El surgimiento de la imagen-tiempo y la nueva función de la percepción: videncia	42
2.3. Régimen de la imagen-tiempo: cristales de tiempo	50
2.4. Las dos imágenes-tiempo directas	55
Capítulo 3: La imagen-tiempo: (im)potencia, afuera, videncia, creencia	63
3.1. La (im)potencia del pensamiento, y su relación con la videncia	65
3.2. El “afuera” en la imagen, y su relación con la creencia	74
3.3. La sustitución del modelo del saber: videncia y creencia	79
Conclusiones	87
Bibliografía	95
Filmografía	101

INTRODUCCIÓN

Ya van a cumplirse treinta años desde la publicación, en 1983, del primer libro de Gilles Deleuze dedicado al cine: *Cinéma 1. L'Image-mouvement* (en español, *La imagen-movimiento*, en 1984). Luego de dos años, en 1985, aparece una segunda parte: *Cinéma 2. L'Image-temps* (en español, *La imagen-tiempo*, en 1986). A estas alturas, no es apresurado decir que ambos volúmenes constituyen un díptico cuya repercusión ha sido inmensa y potente, no solo en relación a la filosofía del autor, sino también en relación a la teoría del cine, y, por último, a las consideraciones sobre el papel de la filosofía y su vínculo con las artes –y, en especial, con el denominado “arte industrial”, “de masas”, y “moderno” por excelencia.

Este trabajo se suma, entonces, a la corriente de estudios que no dejan de ver, en *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, dos grandes libros de filosofía (uno solo, a fin de cuentas, porque, como se verá, la lectura de uno supone y demanda la lectura del otro) que

guardan una gran riqueza no únicamente en lo que toca al arte o al cine, sino en lo que concierne a la ontología, el pensamiento contemporáneo, la ética, y, finalmente, las configuraciones del mundo y la sociedad de masas.

Nuestro trabajo se propone, entonces, como un estudio de los libros de cine de Deleuze; pero, como el título lo indica, preocupado por profundizar en *La imagen-tiempo*. El foco de nuestro análisis y sus apuestas más originales recaen, sobre todo, en la naturaleza del pensamiento que supone la experiencia de la “imagen-tiempo”. Las preguntas que nos hacemos son, entonces, las siguientes: ¿cuál es la especificidad del pensamiento de la “imagen-tiempo”? ¿cuáles son las principales características que definen el pensamiento de la “imagen-tiempo”, a diferencia de las que definen al pensamiento de la “imagen-movimiento”? ¿cuáles son los hitos o conceptos fundamentales que articulan la experiencia de la “imagen-tiempo” y su relación con el pensamiento?, y, finalmente, ¿cuál es la relación que debe suponerse entre estos conceptos fundamentales de la “imagen-tiempo”?

Antes de pasar a hablar de los objetivos de cada capítulo, quisiera advertir sobre el tema, muy peculiar en el caso de Deleuze, de la relación entre filosofía y cine. La filosofía de Deleuze, como se verá en la lectura de este trabajo, no se propone como una “reflexión sobre”, sino más bien como la creación de un sistema de conceptos. Sus libros sobre cine no constituyen disquisiciones o especulaciones de calado psicoanalítico o lingüístico, sino un edificio conceptual consistente y propio. Edificio cuya base es la “clasificación de signos” – tarea de inspiración más semiótica que lingüística– que proporcionan singulares articulaciones del movimiento y el tiempo que, según Deleuze, tienen lugar al interior de dos grandes “régimenes” de imágenes cinematográficas: el de la “imagen-movimiento” (el cine clásico) y el de la “imagen-tiempo” (el cine moderno). La de Deleuze es una distinción que surge a partir de su propia interpretación de una ontología centrada en el concepto de

“imagen” –en este caso, la filosofía de Henri Bergson. El cine, como arte de la imagen en movimiento, como “imagen-movimiento” y como “imagen-tiempo” (los conceptos se aclararán en los capítulos siguientes), escapa, como veremos, del plano de la representación, para encontrar un terreno ontológico y estético que, con los grandes cineastas, produce un pensamiento específico del cine –y, para Deleuze, un pensamiento que se convierte en materia de trabajo para la filosofía.

En el primer capítulo, dedicado a *La imagen-movimiento*, examinaremos las bases metafísicas que permiten el peculiar abordaje de Deleuze. Para esto, estudiaremos las consideraciones sobre el movimiento y el tiempo a partir de la filosofía de Bergson, para luego atender al vocabulario deleuziano sobre el paradigma clásico del cine. En este punto, nos interesan las propuestas del autor sobre el “ojo no-humano” como una dimensión “objetiva” de la “imagen-movimiento”, y lo que esta implica para el pensamiento. Finalmente, en el último subcapítulo (titulado “Imagen-movimiento y pensamiento”), se analizarán las principales características del pensamiento que supone el “esquema sensomotor” propio de toda película de la “imagen-movimiento”. Es necesario, además, señalar que la tarea filosófica, para Deleuze –siguiendo a Nietzsche–, es también una labor de identificación de problemas de nuestra época, y, por eso mismo, el paradigma clásico del cine, el régimen de la “imagen-movimiento”, nos remite a un diagnóstico histórico (de implicancias existenciales y éticas) que hay que atender en su peculiaridad. Por eso es que, en este punto, nos parecen importantes las consideraciones sobre la relación hombre-naturaleza, y pensamiento-verdad, que la “imagen-movimiento” pone en juego.

En el segundo capítulo de nuestro trabajo, titulado “Génesis y problemática de la imagen-tiempo”, nos detenemos, particularmente –y, quizá, desmarcándonos de la mayoría de bibliografía existente sobre el tema–, en la transición que existe y debe pensarse (con

todas sus consecuencias filosóficas y productivas para el pensamiento), entre *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. Sostendremos que, en vez de concebir dos bloques cerrados o separados por un abismo infranqueable, los dos volúmenes sobre el cine, si bien se sostienen en dos modelos conceptuales diferentes (el que subordina el tiempo al movimiento, por un lado, y el que subordina el movimiento al tiempo, por otro), en realidad presuponen, interponiendo una fuerte crítica a las tradicionales lecturas “historicistas”, prácticas cinematográficas muy heterogéneas y abiertas a formaciones estéticas “mixtas”. Esto pone en cuestión una visión esencialista del cine clásico y el cine moderno, llama la atención sobre los matices, y, a fin de cuentas, sobre obras cinematográficas que representan tránsitos entre el cine clásico y el moderno, o entre la “imagen-movimiento” y la “imagen-tiempo”.

Antes de pasar al tema principal de nuestra tesis, los últimos apartados del segundo capítulo se proponen como una interpretación y un análisis sintético de la naturaleza de la “imagen-tiempo”, desde sus formas y signos cinematográficos más elementales, hasta algunas de las principales estructuras y variantes cinematográficas que Deleuze estudia (haciendo el análisis de las obras de algunos cineastas, práctica sistemática de los dos volúmenes). En este punto, nuestro estudio pone en valor las variantes de la “imagen-tiempo” que, de acuerdo a nuestro análisis, suponen las características distintivas de un pensamiento específico del llamado “cine moderno”.

En el capítulo final nos proponemos analizar la naturaleza del pensamiento de la “imagen-tiempo”. Este análisis se hace en función a la identificación de cuatro conceptos fundamentales: (im)potencia, afuera en la imagen, videncia y creencia. A diferencia de otros estudios sobre los libros de cine de Deleuze, buscamos la especificidad de la experiencia de la “imagen-tiempo”, y sus implicancias para el pensamiento, a partir de *la relación entre*

estos cuatro hitos conceptuales. Nos interesará mostrar en qué medida estos cuatro conceptos se derivan de la formulación deleuziana de la “imagen-tiempo” (ya expuesta y analizada en los capítulos 1 y 2), para finalmente implicarse y complementarse los unos con los otros.

Es importante, también, recalcar que, si nuestro foco está puesto en el cine de la “imagen-tiempo”, es porque con ella tiene lugar un diagnóstico del mundo contemporáneo y la situación del hombre frente a él. Es decir, las consideraciones o conclusiones finales de los estudios deleuzianos del cine ofrecen puntos de vista existenciales y éticos. Un mundo de miseria (el reino del tóxico), una cotidianeidad intolerable, una crisis de la temporalidad, una realidad “incomponible”, una imposibilidad de reconstitución del mundo como verdad o totalidad, una pérdida de la creencia en las posibilidades de vida –o una pérdida de la creencia en el vínculo que nos une al mundo– son problemas a pensar con estos libros. La salida de Deleuze es hacer valer la “videncia” y su relación con la “creencia” –hitos que sustituyen al modelo de “saber” que caracterizaría al cine de la “imagen-movimiento”– y será materia de análisis de nuestro último subcapítulo.

Para terminar, quisiera referirme a algunos temas que nuestro trabajo deja como tarea pendiente. Y es que, si bien los libros de cine de Deleuze significan una empresa descomunal al haber cumplido el reto de estudiar el cine (y la bibliografía especializada existente hasta esos años), desde sus orígenes hasta la década del setenta y principios de los ochenta (años en que nuestro autor escribe y publica *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*), no puede dejar de advertirse que ya se van cumpliendo casi tres décadas de historia cinematográfica (desde principios de los años ochenta hasta nuestros días) que los libros de Deleuze no toman en cuenta. Es decir, ya va siendo hora de que el cine de los últimos años (con todo lo que supone el cambio de tecnología, y las nuevas apuestas temáticas y estéticas

de los nuevos cineastas) sea más profundamente abordado desde la perspectiva deleuziana. No se trata de “normalizar” al cine con las clasificaciones ya provistas por Deleuze. Eso implicaría, de alguna manera, un esquema que reduce la diferencia (lo “nuevo”) a un reconocimiento de “lo mismo”, lo que terminaría por imponer un pensamiento dogmático por encima del acontecimiento singular –todo lo opuesto a esa actividad creadora y múltiple que Deleuze siempre propugnó para la filosofía y las artes, y para la relación productiva que supone la relación entre ellas.

Los libros de cine de Deleuze son un reto para la filosofía tradicional, pues hacen del estudio de dicho arte el punto de partida para reformular o cuestionar la práctica filosófica. Esperamos que este trabajo –además de proponerse como una introducción a *La imagen-movimiento*, a *La imagen-tiempo*, y a la filosofía del cine de Deleuze– también constituya una invitación a acoger y aceptar ese desafío.

CAPÍTULO 1

LA IMAGEN-MOVIMIENTO Y EL PENSAMIENTO

Se puede decir que Gilles Deleuze estructura su primer libro, *La imagen-movimiento*, como un estudio de la génesis del “cine”. Pero no de una génesis puramente técnica, ni mucho menos. Se trata de determinar cómo el invento de los Lumière (quienes, en 1895, sólo atribuían un interés científico a su artefacto de captura de 16 imágenes fotográficas –fotogramas– por segundo¹) se convierte en algo más que un puro registro de imágenes, o una mera proyección de imágenes en movimiento, para convertirse en un objeto estético de enorme interés y repercusión filosófica –hasta el punto de determinar un punto de síntesis e inflexión medular en toda su obra.

¹ Son 16 imágenes fotográficas –fotogramas– por segundo como mínimo para el cine mudo; para el cine sonoro, el rango será de 24 fotogramas por segundo. *Cfr.* Carmona 1998: 58 y Sánchez Noriega 2002: 331.

Así, el estudio del cine lleva, a Deleuze, a la formulación de una concepción singular del cine. Una muy original, como veremos, ya que se aparta de la concepción dominante en su época; esa que pretende ver, en el cine, una mera “re-presentación” de la realidad a través de imágenes. En efecto, era dominante la semiología de origen lingüístico de la teoría del cine (Christian Metz). Deleuze cuestionó radicalmente que el cine “componga” discursos –uniendo o combinando unidades de significación–, como si cada imagen fuese equivalente a un enunciado.² Para Deleuze, convertir al cine en un “lenguaje” significaba no comprenderlo en absoluto. Implicaba sustraerle a la imagen cinematográfica su característica esencial: el movimiento. La consideración sobre el cine debe partir, para Deleuze, de su condición real: ser imagen-movimiento. Por esa razón, el estudio del cine tiene que ver con un “sistema de signos” y no con un “lenguaje”, con una “semiótica” y no con una “semiología”³, con una “historia natural” y no con la Historia, con una “materia signalética”⁴ y no con una “re-presentación” del mundo.

A lo largo de los capítulos siguientes buscaremos aclarar estos términos. Antes, veremos cómo Deleuze tiene, como punto de partida para su estudio sobre el cine, a la filosofía de Henri Bergson. Particularmente el Bergson de *Materia y memoria*. Luego, veremos cómo la lectura de Bergson permite, a Deleuze, formular un pensamiento específico sobre el cine. Sus dos libros principales sobre cine (*La imagen-movimiento* y *La*

² Sobre la crítica de Deleuze a Metz, véase Deleuze 1986: 43-47. A Christian Metz se le reconoce como el primer y principal esfuerzo por hacer teoría del cine desde la lingüística y el psicoanálisis. Sus principales libros son *Ensayos sobre la significación en el cine* [I, 1963; y II, 1968], *Lenguaje y cine* [1971], *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* [1977]. Sobre los principales aportes y corrientes generadas por las teorías de Metz, ver: Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Traducción de José Pavía Collogos. Barcelona: Paidós.

³ Es importante señalar que Deleuze se inspira en la obra de Charles Sanders Peirce para evitar una aproximación “lingüística” al fenómeno cinematográfico. Con Peirce, primará, entonces, la búsqueda de un “sistema de signos” y de una “clasificación de imágenes”, más que de un “lenguaje”. Cfr. Deleuze 1984: 11, 1986: 50-55, y 1986: 347-348. Sobre Peirce véase “Logic As Semiotic: The Theory of Signs”, en: Peirce, Ch. S. (1955) *Philosophical Writings*. Dover: New York.

⁴ Deleuze 1986: 213. Con “materia signalética” Deleuze da a entender que el cine, en lugar de tener que ver primariamente con un hecho “lingüístico”, trabaja con una materia espacio-temporal indisoluble de los signos que le son propios.

imagen-tiempo) traen los conceptos y términos fundamentales; en este capítulo, a nosotros nos interesará explicar, especialmente, las tres variedades de la “imagen-movimiento”, así como sus dos regímenes: “subjetivo” y “objetivo”. La razón: esos conceptos serán indispensables para analizar las principales relaciones entre la “imagen-movimiento” y el pensamiento, tema del último punto de este primer capítulo.

1.1. Bergson: punto de partida de la imagen-movimiento

Deleuze empieza su estudio desde un emplazamiento histórico, contraponiendo de manera general dos concepciones del movimiento: la clásica (tomada de la filosofía antigua) y la moderna (tomada de la ciencia moderna). La concepción clásica haría una “síntesis inteligible” del movimiento: el movimiento del objeto sería el paso o intervalo entre una “pose” y otra, entre un instante trascendente y otro. En este modelo, todo ya está dado, no hay ningún cambio de la realidad, y el movimiento se reduce a ser, con relación al objeto, la transición entre dos o varios instantes privilegiados –entre unas poses, o unas formas trascendentes del objeto. Es interesante advertir cómo Deleuze conecta aspectos claves de la filosofía, por ejemplo, de Platón, para especificar qué es una concepción clásica del movimiento: “el movimiento remite a elementos inteligibles, Formas o Ideas que son ellas mismas eternas e inmóviles” (1984: 16-17). Este es un todo dado, eterno, trascendente, donde las cosas o los seres van de un momento esencial a otro, “como en una danza” (1984:17). En cierto sentido, el movimiento no es lo fundamental, porque lo que importa es la encarnación de la Idea, de la Forma, de la Esencia eterna, que pasa por ser la “verdadera” realidad. Más que tratarse del movimiento, interesa la consolidación de una Forma. Por otro lado, la concepción moderna da un vuelco radical, según Deleuze. Ahora pasamos de “la síntesis inteligible” de “los instantes privilegiados” del modelo antiguo, al “análisis sensible” del movimiento, al “instante cualquiera” del modelo moderno. Las poses ya no se

transforman. Y ya ni siquiera cabría hablar de poses, sino de una visión del movimiento en función del instante cualquiera, de una continuidad del movimiento cualquiera. Ese es el gran cambio, el giro en la concepción del movimiento que aportan la ciencia y la filosofía modernas (Kepler, Galileo, Descartes, Newton, Leibniz). Como dice Deleuze: “(...) en todas partes, la sucesión mecánica de instantes cualesquiera reemplazaba el orden dialéctico de las poses.” (1984: 17)

Advirtamos, además, que Deleuze contrapone el modelo antiguo del movimiento, por un lado, y el moderno, por el otro, con dos artes, la danza y el cine, que serían la contraparte artística o “estética” de los modelos citados. El cine, como arte moderno, refrendaría, entonces, al modelo del movimiento de la ciencia moderna. Son dos formas de reconstituir el movimiento, de conceptualizarlo. Sostiene Deleuze:

“(...) el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento en función del momento cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad. Cualquier otro sistema que reprodujera el movimiento por un orden de poses proyectadas en forma que pasen unas a otras o que se ‘transformen’ es ajeno al cine (...).” (1984: 18)⁵

El movimiento se convierte en dato inmediato de la imagen. El cine nos da, entonces, un “automovimiento de la imagen”⁶, porque lo que se nos da no es el fotograma, que sería un “corte inmóvil” de la imagen, sino “una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato” (Deleuze 1984: 15).⁷ El cine –el registro fílmico– nos da un movimiento continuo, un movimiento cualquiera. Y a este movimiento, a esta presentación del movimiento específica del cine, Deleuze la llamará “corte móvil” (1984: 23) (“corte móvil”

⁵ Los subrayados son nuestros.

⁶ Deleuze 1999: 96.

⁷ Los fotogramas de una película se proyectan como mínimo en razón de 16 por segundo para generar la percepción del movimiento. Esta es la “imagen media” a la que se refiere Deleuze.

porque con el cine siempre estamos ante secuencias, unidades, o fragmentos de movimiento continuo).

Tenemos entonces que, en el cine, el movimiento es un dato inmediato de la imagen. Ahora bien, este dato, que el cine trae consigo, obliga a pensar en la cuestión del movimiento en un sentido más amplio, pero también específico. Deleuze insiste en que debemos evitar una mala fórmula para comprender el movimiento: “hacerlo” a la manera de una suma de imágenes o “cortes” inmóviles⁸. Se trata de una advertencia que podría parecernos innecesaria: el paso de un instante inmóvil, a otro, no puede efectivamente dar un movimiento “real”. Aquí hay un punto clave, en el que haríamos bien en detenernos: lo real para Deleuze (y en esto sigue a Bergson) no puede dissociarse del movimiento. Al punto que la fórmula correcta es, así, “la imagen es igual al movimiento.” (Deleuze 1984: 90)

Advirtamos que el automovimiento de la imagen, propio del cine, conduce a repensar el movimiento y –lo que es aún más audaz– a reconsiderar lo real. Veamos por qué. Deleuze nos está proponiendo que el cine es una suerte de materialización o reconstitución del movimiento real. Lo que Deleuze quiere decir puede comprenderse cabalmente a partir del siguiente comentario a la comprensión del mundo que supone

Materia y memoria:

“Nos hallamos, en efecto, ante la exposición de un mundo donde la IMAGEN=MOVIMIENTO. Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece. Ni siquiera se puede decir que una imagen actúe sobre otra o que reaccione ante otra. No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido. Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la universal variación. Cada imagen es tan solo un ‘camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que

⁸ Dice Deleuze: “Se ha de recomponer el movimiento, *ya no a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)*. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste.” (1984: 17)

se propagan en la inmensidad del universo'. Cada imagen actúa sobre otras, en 'todas sus caras' y 'por todas sus partes elementales'." (Deleuze 1984:90)

Prestemos atención al hecho de que, en esta cita, Deleuze está describiendo el universo que se desprende de la ontología de Bergson, un universo que engloba "acciones y reacciones" de imágenes, la "universal variación" de imágenes. Ahora bien, para una mejor comprensión de este punto de partida, es importante tener en cuenta que Bergson plantea la cuestión de lo real bajo el aspecto de la relación entre materia, imagen y representación. Así, en un pasaje central del primer capítulo de *Materia y memoria* leemos:

"(...) La materia, para nosotros, es un conjunto de 'imágenes'. Y por 'imagen' entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la 'cosa' y la 'representación' (...)" (Bergson 2006: 25-26)

Queda claro que estamos ante una ontología centrada en el concepto de imagen. A Deleuze le interesará no tanto el hecho de que Bergson esté proponiendo simplemente un nuevo enfoque en el debate entre idealismo y realismo, sino el estatuto de lo real, que, como hemos visto, consiste en imágenes-movimiento. La universal variación de estas imágenes, es lo que Deleuze finalmente llamará, en sus libros de cine, "plano de inmanencia"⁹.

De las muchas cuestiones que surgen al hablar de ontología, nos interesa ceñirnos a la pista que sigue Deleuze y que se concreta en su reflexión sobre el cine. Una primera cuestión es que el cine no puede tomarse simplemente como una re-presentación de lo real.

⁹ Véanse las definiciones de "plano de inmanencia" provistas por Deleuze: "Este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen es la materia: no algo que estaría escondido detrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento. La identidad de la imagen y el movimiento es lo que nos lleva a concluir inmediatamente en la identidad de la imagen-movimiento y la materia." (Deleuze 1984: 90-91). Y luego: "[El plano de inmanencia] Es un conjunto, pero un conjunto infinito: (...) es el movimiento (la cara del movimiento) que se establece entre las partes de cada sistema y de un sistema al otro, que los atraviesa a todos, los agota y los somete a la condición que les impide ser absolutamente cerrados (...)" Finalmente, más adelante dirá: "Es un bloque de espacio-tiempo, puesto que le pertenece, cada vez, el tiempo del movimiento que se opera en él." (Deleuze 1984: 90-91)

Y ello por dos razones. En primer lugar, porque la imagen cinematográfica, como habíamos visto, *no* es una imagen estática –que sería la fotografía–, sino una imagen desde siempre en movimiento, una imagen –y no un objeto– que se mueve automáticamente, una “imagen-movimiento” propiamente dicha. No cabría hablar de que el cine representa lo real, a la manera de una duplicación, copia o cualquier término que se sostenga en una forma de dualismo. Esa precisión conceptual puede aclararse gracias a la interpretación de Maurizio Grande. La imagen, en tanto provista de movimiento automático –la “imagen-movimiento” en sí–, adquiere los derechos para presentarse ante nosotros como “uno de los grados de la realidad” misma. Entonces, el cine no es una ilusión de movimiento, ni una representación o figuración de la realidad. El cine es “uno de los grados de la realidad” en la medida en que “la imagen-movimiento”, ya no como concepto, sino como película concreta, es uno de los “cortes móviles” de lo real. Dice Grande:

“(…) Se puede decir que la materia es el ‘plano de inmanencia’ de la imagen-movimiento menos el cine, y que el cine es la imagen-movimiento menos la materia y, por tanto, uno de los grados de la realidad, y no una ‘ilusión’ que supuestamente reemplaza a lo real.” (Grande 1997: 160)¹⁰

Lo importante de la interpretación de Grande es que permite comprender cómo, al margen del dualismo, Deleuze concibe a “la imagen-movimiento bergsoniana” (que, como hemos señalado, consiste en la “universal variación” o “plano de inmanencia”) y a “la imagen-movimiento *cinematográfica*” en términos de planos, esencialmente implicados, de la realidad. Tenemos, entonces, hasta aquí, una fundamentación de “lo que presenta” el cine como registro del movimiento, lo que da como realidad –que no es, pues, una mera duplicación o representación¹¹.

¹⁰ Los subrayados son nuestros.

¹¹ Sobre el tema de Bergson y la filosofía del cine de Deleuze, puede verse el artículo de Anne Sauvagnargues (2007), “L’image: Deleuze, Bergson et le cinéma” y el artículo de Jorge Martín (2010), “La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson”.

Una segunda cuestión de la reflexión de Deleuze sobre el cine concierne a lo que las películas como “obras de arte”¹² traen consigo. Para nuestro autor, es fundamental mostrar la forma en la que una película nos fuerza a pensar, y cómo es que nos hace pensar junto con ella, en el despliegue mismo del flujo cinematográfico. En otras palabras: Deleuze hablará del cine como de un pensamiento, una forma de pensar, o una potencia del pensamiento solo conseguida gracias a la *composición* cinematográfica que logran los realizadores. Cada gran realizador será, para Deleuze, un pensador. Pero un pensador que piensa con “imágenes-movimiento” e “imágenes-tiempo”. Las relaciones entre los diferentes tipos o regímenes de imágenes cinematográficas, y los signos específicos (al interior de ellos) que fundamentan cada plasmación singular de pensamiento cinematográfico, las veremos después.

Para pasar a ver la relación de la “imagen-movimiento” –concepto de Deleuze que le pertenece exclusivamente al cine– con el pensamiento, tenemos que hablar, primero, de

¹² En *¿Qué es la filosofía?*, publicado posteriormente a sus libros sobre cine, Deleuze ofrece algunas precisiones sobre el hecho artístico: “Composición, composición, ésa es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte. No hay que confundir sin embargo la composición técnica, el trabajo material (...) con la composición estética, que es el trabajo de la sensación. (...)” (Deleuze y Guattari 1993: 194). Por otro lado, cabe señalar que los libros sobre cine marcaron a tal punto el derrotero de la obra deleuziana, que en el posterior *¿Qué es la filosofía?*, consideró necesario especificar las tareas propias de la filosofía, y su diferencia respecto a las tareas de las ciencias y las artes: la filosofía es la actividad de creación de conceptos –“la filosofía es un constructivismo, y el constructivismo tiene dos aspectos complementarios...: crear conceptos y establecer un plano” (Deleuze y Guattari 1993: 39)–, y el arte la actividad que crea bloques de sensación. Sin embargo, para Deleuze, el “pensamiento” –que no hay que confundir con la *dóxa* u opinión– no es patrimonio de la “filosofía”. No hay menos “pensamiento” en el arte, ni en la ciencia. Los artistas son pensadores, como lo son los científicos y los filósofos. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿El cine sería un arte “especial”? La respuesta parece ser afirmativa, y podemos ensayar dos respuestas. La primera, tiene que ver con el hecho de la supresión, en el cine, tanto del anclaje del sujeto como del “horizonte del mundo”; es decir, el hecho de que la percepción centrada o “natural” no sería un dato de primera instancia en el cine, ni punto de partida: “el cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato: con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo” (Deleuze 1984:88-89). Esta cita amerita una explicación que se desarrollará en los siguientes subcapítulos. La segunda respuesta no la da Deleuze, por lo menos explícitamente, pero la podemos ensayar nosotros, para corroborarla en los siguientes capítulos de este trabajo: el cine nos involucra, además, en problemas filosóficos de una forma directa, sobre todo teniendo en cuenta la tesis de François Zourabichvili (2004) según la cual el problema filosófico por excelencia de Gilles Deleuze es el del “acontecimiento”: en otras palabras, los problemas que el *tiempo* o el *devenir* nos presenta (véase su *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*).

cómo se estructura la “imagen-movimiento”, qué signos, que tipos de imágenes se forman en ella, qué expresión concreta adquiere en el curso de su composición estética o artística.

1.2. Las tres variedades de la imagen-movimiento y sus dos regímenes: subjetivo y objetivo

También para Deleuze es fundamental determinar, con ayuda de Bergson, en qué medida el cine se diferencia de la percepción natural, la supera o –posibilidad que Deleuze explora– parte desde otro lugar, para ir hacia ella y regresar de ella. ¿Cabe superar la percepción natural del hombre, la percepción “humana”? ¿Acaso el cine –en particular– echa luces sobre la percepción humana? Son preguntas que Deleuze plantea y busca resolver.

Como ya habíamos visto, la definición, o el punto de partida, para hablar de la realidad, según Bergson, a diferencia de la fenomenología, no podía ser la “percepción natural”. Las aporías a las que nos conducen el materialismo y el idealismo, discutidas y desarrolladas en el primer capítulo de *Materia y Memoria*, se sostienen en una concepción ingenua de la percepción natural. Para superarlas, Bergson se ve obligado a tomar un punto de partida distinto y propone considerar la realidad como un conjunto de imágenes que reaccionan unas sobre otras en una universal variación acentrada y sin puntos de anclaje. En efecto, Deleuze hace notar que:

“[Para Bergson] (...) el modelo [de lo real] no puede ser la percepción natural, pues esta no posee ningún privilegio. El modelo sería más bien un estado de cosas que no cesaría de cambiar, una materia-flujo en la que no serían asignables ningún punto de anclaje y ningún centro de referencia. Partiendo de este estado de cosas, habría que mostrar de qué modo pueden formarse, en puntos cualesquiera, unos centros que impondrían vistas fijas instantáneas. Se trataría, pues de ‘deducir’ la percepción consciente, natural o cinematográfica. Pero el cine presenta una gran ventaja: justamente porque carece de centro de anclaje y de horizonte, los cortes que efectúa

no le impedirían remontar el camino por el que la percepción natural descende. En lugar de ir del estado de cosas acentrado a la percepción centrada, él podría remontarse hacia el estado de cosas acentrado y acercarse a él.” (1984: 89)

Como vimos en el punto anterior, la “materia-flujo” es lo que Deleuze denomina “plano de inmanencia”, un conjunto de imágenes en variación universal o “metacine” (1984:90-92). Entonces, la siguiente pregunta que nos concierne aquí es: ¿qué puede acontecer en este plano de inmanencia, en este universo acentrado? Algo acontece en la medida en que se genera un intervalo de movimiento, una curvatura del universo: una desviación entre la acción y la reacción entre imágenes al interior del plano¹³ (“de inmanencia”). Clave en la consideración de lo que acontece es el lugar que ocupa la percepción. No porque ella ocupe un lugar de privilegio, sino porque ella concierne exclusivamente a los seres vivos. Deleuze cita a Bergson: “Los seres vivientes ‘se dejarán atravesar en cierto modo por aquellas acciones exteriores que les son indiferentes; las otras, aisladas, a causa de su mismo aislamiento, pasarán a ser percepciones’.” (1984: 95). Tenemos entonces dos aspectos íntimamente relacionados entre sí. En primer lugar, la diferencia entre acciones exteriores indiferentes, por un lado, y la percepción, por otro, como punto de inflexión no indiferente. En segundo lugar, la determinación de que la no indiferencia, que define a la percepción, es un “aislamiento”.

La cuestión de la diferencia entre acciones exteriores indiferentes, por un lado, y la percepción, como modo viviente radicalmente distinto de ellas, de otro, es abordada, por Deleuze, en términos del “régimen objetivo” y del “régimen subjetivo”¹⁴ que tienen lugar en el cine. En lo que sigue, veremos primero cómo, partiendo de la percepción en el cine, Deleuze establece, en el régimen subjetivo, tres tipos de imágenes. Luego, notaremos cómo la dinámica de estas imágenes cinematográficas constituye un reto para el pensamiento,

¹³ Cfr. Deleuze 1984: 94.

¹⁴ Deleuze se ocupa principalmente de esta cuestión en el cap. 4 de *La imagen-movimiento*, titulado “La imagen-movimiento y sus tres variedades. Segundo comentario de Bergson” (1984: 87 - 107)

pues, a partir de ella, es posible discernir un “régimen objetivo”. Aquí retomaremos, brevemente, el problema del “plano de inmanencia”.

Consideremos el “régimen subjetivo”. Deleuze se focaliza en la condición de “aislamiento” de la percepción. Dice luego: “Tal operación consiste exactamente en un *encuadre*: ciertas acciones padecidas son aisladas por el cuadro, y desde ese momento (...) quedan adelantadas, anticipadas.” (1984: 95)¹⁵. Podríamos concluir, a partir de la cita anterior, que el encuadre, tal como lo conocemos en el cine, es una percepción. Deleuze atenderá a los elementos de la filosofía de Bergson que le permitan desarrollar un pensamiento fructífero sobre el cine. Se detendrá en la relación entre encuadre y percepción para especificar tipos de imágenes. La percepción, subraya, es “sustractiva”: “ella sustrae de la cosa lo que no le interesa” (1984: 97). Con esta determinación Deleuze tiene en mente, también, un tipo particular de imagen cinematográfica, en la secuencia de su exposición, la primera a considerar: la “imagen-percepción”, cuyo rasgo principal es ser “subjetiva”¹⁶.

No pasemos por alto que Deleuze está hablando de lo que ocurre en el encuadre, como percepción. Esta “imagen-percepción” es distinta de otras dos imágenes: la “imagen-afección” y la “imagen-acción”. El segundo tipo de imagen cinematográfica, la “imagen-afección” (en el argot de la técnica cinematográfica: primer plano del rostro) surgiría “en el centro de indeterminación, es decir, en el sujeto, entre una percepción en ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante”. (Deleuze 1984: 99-100). Es importante recordar que, para Deleuze, lo que caracteriza el modo como el cine plasmó un primer gran modelo de elaboración y funcionamiento de las imágenes, es el régimen de la “imagen-movimiento”. Y es que, precisamente, este modelo se sostiene, según Deleuze, en una concepción senso-

¹⁵ Los subrayados son nuestros.

¹⁶ Cfr. Deleuze 1984: 98.

motriz de la percepción, pues la percepción tiene lugar tanto en los centros sensoriales como en los centros motores (Deleuze 1984: 99)¹⁷.

El tercer tipo de imagen, la “imagen-acción”, también está definida por el esquema sensomotor. Aquí, tenemos que pensar en el relato cinematográfico que se sintetiza en la fórmula SAS’, donde a una situación determinada (S) sigue una acción (A) que influirá sobre la situación primera, y tendrá como resultado una nueva situación (S’)¹⁸. La “imagen-acción” tendrá su forma canónica en el cine clásico americano y sus grandes géneros, donde la historia se articula, de muchísimas maneras, a partir de este esquema sensomotor.

Notemos que los tres tipos de imágenes se relacionan entre sí de una manera especial. La “imagen-acción” supone a la “imagen-afección”, y esta, a su vez, a la “imagen-percepción”. Pero, además, Deleuze toma a estos tres tipos de imágenes como los signos-imágenes fundamentales de la “imagen-movimiento”. Estos signos, y las relaciones entre ellos, también darán lugar a otros, como la “imagen-pulsión”, la “imagen mental”, o la “imagen de transformación”, que serán estudiadas por separado a lo largo del libro¹⁹.

Hay que indicar, en este punto, que este conjunto de imágenes no tiene un interés por sí mismo, sino al interior de la aplicación, la modulación, el uso y las complejas determinaciones estéticas que crea cada autor del cine. Por eso, el estudio de Deleuze sobre el cine, que, como veíamos al comienzo de este subcapítulo, parte del problema ontológico de la imagen-movimiento planteado por Bergson, no podría desarrollarse cabalmente sino a

¹⁷ Enunciamos de manera muy escueta una idea central en el primer libro sobre el cine de Deleuze. Nuestro autor discute otros aspectos de la percepción, por ejemplo, el hecho de que la percepción mide la complejidad de sus relaciones con los centros sensoriales y motores.

¹⁸ Cfr. Deleuze 1984: 204.

¹⁹ Sobre la “imagen-pulsión” véase Deleuze 1984: 179-192; y sobre la “imagen-mental” y de transformación, véase Deleuze 1984: 275-286 y 251-258, respectivamente.

partir de los análisis que Deleuze hace de autores como Griffith, Eisenstein, Lang, Murnau, Gance, Chaplin, o Hitchcock.

Consideremos ahora el régimen objetivo. Vale la pena, a este respecto, ubicar el lugar que tiene, en el libro *La imagen-movimiento*, el tema de la universal variación del todo. Hemos visto que ella tiene lugar en lo que Deleuze llama “el plano de inmanencia”. Ahora tenemos que, gracias a la especificación de los tres tipos de imágenes, y al esquema sensomotor que las anima, es posible recorrer un camino inverso y aproximarnos al “plano de inmanencia”. Hablamos de un análisis que se hace desde otro punto de vista: es como si los intervalos, los desvíos entre la acción y la reacción, los movimientos aberrantes, y todo el despliegue “anormal” de la “imagen-movimiento” que logran la cámara y el montaje, ocurriesen, también, al interior del “plano de inmanencia”. Podríamos imaginarnos que, al interior de ese plano, tendría lugar algo así como una percepción “primigenia” cuyos rasgos principales son tomados del trabajo fílmico. Así, en el cine, como en el “plano de inmanencia”, tenemos una “percepción objetiva, total, difusa, acentrada” del universo, algo muy subrayado por Deleuze. O, para decirlo de otra manera: se nos ofrece un acercamiento a un universo “no humano”, o “prehumano”, que nos permite remontarnos más allá de la percepción natural²⁰.

En este punto, los movimientos de la cámara son analizados con mucha atención por parte de Deleuze, porque permiten, justamente, problematizar la cuestión de la percepción natural. Por ejemplo, se detiene en un particular emplazamiento de la cámara, al que podemos llamar “conciencia semi-subjetiva”, que se independiza de las visiones subjetivas

²⁰ Este universo está puesto de manifiesto en las apreciaciones sobre el cine de Vertov. Véase Deleuze 1984: 122-123.

de los personajes de una película²¹. Este sería, también, el “discurso indirecto libre”²² que posibilita un alejamiento de la visión subjetiva (que, en un sentido, podríamos llamar “representación subjetiva de un personaje”) para aproximarse al universo acentrado o de universal variación al que nos referíamos. Dice Grande, citando, a su vez, a Deleuze:

“(…) el cine ‘tiende entonces a coincidir con el primer régimen de la imagen-movimiento, la universal variación, la percepción total, objetiva y difusa’ o recorre el camino inverso de las reacciones subjetivas de los centros de indeterminación (…).” (Grande 1997: 165)

Podemos decir que el régimen subjetivo de la “imagen-movimiento” nos permite acceder, entonces, a un régimen objetivo. Se podría decir que es este vaivén que se juega en la película de la “imagen-movimiento”, este remontar la subjetividad hacia la universal variación, hacia una percepción inédita y no intencional, lo que interesa a Deleuze, y, a la vez, lo aleja de la fenomenología clásica²³. Ahora bien, ¿qué reto representa esta ambigua y fluctuante percepción, para el pensamiento? Precisamente, a diferencia de cualquier otro arte, el cine nos confronta con esa materia desorganizada y sin anclaje humano, sin horizonte de mundo –una especie de trasfondo indirecto y secretamente presente en los

²¹ Más allá de la distinción entre una referencia “objetiva” de la percepción (que lleva al plano de inmanencia o “mundo prehumano”) y otra “subjetiva” (posibilitada por el esquema sensomotriz de la “imagen-movimiento”), Deleuze distingue, a su vez, dentro del “régimen subjetivo”, dos “polos” de lo que ha llamado “imagen-percepción”: un polo subjetivo o “imagen-subjetiva” (la visión de un personaje del filme), y otro objetivo o “imagen-objetiva” (visión que no pertenece a la de los personajes implicados en el conjunto del filme). Sin embargo, Deleuze llama la atención sobre la dinámica mutante que, en el cine, va de la “imagen-subjetiva” a la “imagen-objetiva”, y viceversa: “¿(…) no es una suerte constante de la imagen-percepción cinematográfica el hacernos pasar de uno de sus polos a otro, es decir, de una percepción objetiva a una percepción subjetiva, y a la inversa?” (Deleuze 1984: 110) La conclusión de Deleuze, en este punto, es que la “imagen-percepción” tiende a alcanzar una especie de “semisubjetividad”: “La imagen es, si se quiere, semisubjetiva, pero esta semisubjetividad no indica ya nada que sea variable e incierto. Ya no señala una oscilación entre dos polos, sino una inmovilización según una forma estética superior. (...) La conciencia-cámara alcanza entonces una elevadísima determinación formal.” (1984: 116)

²² Sobre el discurso indirecto libre véase Deleuze 1984:113: “Ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas u subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la transforma (por tanto, ya no es cuestión de saber si la imagen era objetiva o subjetiva). Se trata de un cine muy especial que ha tomado afición a ‘hacer sentir la cámara’ (...).”

²³ Dice Deleuze: “Obsérvese que la fenomenología, en ciertos aspectos, sigue fijada a unas condiciones precinematográficas que explican su ambigua postura: ella confiere a la percepción natural un privilegio que hace que el movimiento siga todavía vinculado a las poses (simplemente existenciales en lugar de esenciales); de ahí que se acuse al movimiento cinematográfico de ser infiel a las condiciones de la percepción, (...).” (1984: 89) Más adelante volveremos al tema de la crítica de Deleuze a la fenomenología.

filmes de la “imagen-movimiento”. En ese sentido, Deleuze propone al cortometraje “Film” (1965) de Beckett²⁴ como una progresiva desaparición de la “imagen-percepción”, “la imagen-afección” y la “imagen-acción”, en un recorrido hacia el “plano de inmanencia”. Lo extraordinario de este ejercicio de análisis estaría en que el cine sería el único arte capaz de mostrar un desmontaje progresivo de “lo humano”, como un remontarse, en la experiencia estética, a la disolución del centro de anclaje que organiza la percepción, el afecto y la acción, el film mismo²⁵.

En general, y para terminar este punto, diremos que Deleuze propone al cine clásico americano como modelo de desarrollo de la “imagen-movimiento”, pues este afianza una práctica fílmica que tiene, como coordenadas determinantes, al esquema sensomotor y la forma: Situación - Acción - Situación’ (SAS’). Es el terreno de la “imagen-acción”: una situación primera es transformada, gracias a la acción del sujeto, en otra situación, una situación en crisis necesita ser reparada por una acción decisiva (del héroe en, por ejemplo, el “western”)²⁶. El cine americano, con Griffith como figura fundacional, y el cine soviético, con Eisenstein a la cabeza, son los pioneros que consolidarán las formas de este paradigma. Deleuze se detendrá, especialmente, en el cine (y también en la teoría

²⁴ Esta película fue la única que escribió Samuel Beckett, y, aunque fue realizada por Alain Schneider, el rodaje fue totalmente supervisado por el escritor. La película, protagonizada por Buster Keaton, es totalmente muda (también prescinde de música) y dura 20 minutos. En ella, vemos a un hombre (Keaton) caminar hacia un edificio y subir a un departamento, escurriéndose por los pasillos y evitando las miradas de las personas con las que se encuentra. Por otro lado, la cámara no nos permite ver el rostro del protagonista, aunque nosotros podemos ver, intermitentemente, a través de sus ojos. Ya dentro de su habitación, este se dedicará a eliminar toda posible mirada: primero la de los animales (un gato, un perro, incluso los peces), luego la de los rostros de las fotografías que guarda, y, finalmente, cuando ya no se mueve, la suya propia. Es como si el personaje tratara de desaparecer en función a la eliminación de las miradas, incluyendo las que no están presentes –como las de las fotografías. La película es así un pequeño tratado sobre la función de la percepción –incluyendo la del espectador de la película– y su relación con la afección y la acción. Pareciera como si esas funciones (percepción, afección, acción) se diluyeran progresivamente, y ese punto es precisamente el que le interesa a Deleuze.

²⁵ Cfr. Deleuze 1984: 101-104.

²⁶ Cfr. Deleuze 1984: 203-221. Hay que anotar, sin embargo, que Deleuze distingue una variante de la fórmula SAS’, que sería la fórmula ASA’: una acción primera revela una situación parcial que, posteriormente, desencadenará una nueva acción (y así sucesivamente, hasta aclarar más la situación, o hacerla más misteriosa). Se trata ya no de una situación ética o épica, sino “comédica”: es el cine de Chaplin, Keaton, Lubitsch, o incluso el de los *westerns* de Hawks. Véase Deleuze 1984: 227-249.

cinematográfica) de este último, para establecer las formas en que la “imagen-movimiento” se relaciona con el pensamiento (el nuevo pensamiento que el cine suscita, la nueva forma de concebirlo y experimentarlo).

1.3. Imagen-movimiento y pensamiento

Llegamos al tema que nos interesa principalmente: el cine y el pensamiento. Y, en particular, el pensamiento que produce y hace funcionar la “imagen-movimiento”. Como hemos anotado, este es el primer estadio del fenómeno cinematográfico, estadio que luego dará paso a la “imagen-tiempo” –fórmula que definirá al cine moderno.

En el primer capítulo del libro *La imagen-movimiento* aborda Deleuze el “cambio cualitativo”²⁷, clave para comprender la naturaleza de la “imagen-movimiento”. La cuestión del “cambio cualitativo” es de raigambre profundamente bergsoniana. Toca, en efecto, el corazón de la filosofía de Bergson, ya que está íntimamente unida al concepto de “duración”²⁸. Si Bergson, al hablar de imágenes, nos remite, primeramente, a una variación universal de la materia –entendida como “conjunto de imágenes que reaccionan unas con otras por todos sus lados y elementos”²⁹–, con el “cambio cualitativo” –expresión de Deleuze– lo fundamental es la relación que se establece con el Todo. El “cambio cualitativo” o cambio de naturaleza es la “duración” misma. Es decir, para Bergson, el movimiento, desde una consideración puramente espacial, implica un cambio de posiciones en el espacio. Pero hasta este punto *no* hablamos de un cambio de naturaleza, porque la característica del espacio, en sí, es la homogeneidad: allí tienen lugar variaciones puramente cuantitativas. En cambio, el concepto de duración nos habla de que, así consideremos solo

²⁷ Cfr. Deleuze 1984: 22-23.

²⁸ Sobre el concepto de “duración” puede verse Deleuze 1996: 35-49.

²⁹ Cfr. Deleuze 1984: 90.

el simple movimiento de traslación de un objeto, o incluso ningún movimiento perceptible, debemos entender que se produce, por efecto del tiempo, un “cambio cualitativo” del Todo. La naturaleza misma de todos los objetos, cuerpos y materias –de ese universo– ha cambiado:

“El movimiento es una traslación en el espacio. Ahora bien, cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también cambio cualitativo en un todo. En ‘Materia y memoria’ Bergson daba múltiples ejemplos. Un animal se mueve, pero no para nada: se mueve para comer, para migrar, etc. Diríase que el movimiento supone una diferencia de potencial, y que se propone colmarla. Si considero abstractamente A y B, no comprendo el movimiento que va del uno al otro. Pero estoy en A y tengo hambre, y en B hay alimento. Una vez que he llegado a B y he comido, lo que ha cambiado no es sólo mi estado, es el estado del todo que comprendía a B, A y todo lo que había entre los dos (...).” (Deleuze 1984: 22)

Deleuze incorpora al estudio del cine los conceptos de la “duración” y el “Todo”. Lo que está de fondo es el tema del tiempo. El tiempo o la duración de las cosas es lo que nos hace concebir, propiamente, un cambio de naturaleza, un “cambio cualitativo”, un “devenir” del universo. Entonces, la “imagen-movimiento” comporta este último aspecto: el del cambio del Todo detrás del aparente cambio local, simple traslación o movimiento de un conjunto relativamente cerrado de cosas al interior del Todo³⁰.

El Todo, en este sentido, es también lo Abierto, en la medida en que los cambios cualitativos o de naturaleza se suceden hasta el infinito³¹. La imagen, inscrita en el cuadro del filme, entendida como corte móvil, se mueve y, a la vez, “dura”. Pero el filme de la “imagen-movimiento” también se entiende como una extensión constante del movimiento

³⁰ Dice Deleuze como comentario a la “tercera tesis sobre el movimiento” de Bergson –que se encuentra en *La evolución creadora*: “(...) además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir del Todo o de un Todo. Lo cual implica que el movimiento expresa algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo.” (1984: 22).

³¹ Continúa Deleuze: “(...) Muchos filósofos habían dicho ya que el todo ni estaba dado ni podía darse; de ello sólo sacaban la conclusión de que el todo era una noción desprovista de sentido. La conclusión de Bergson es muy diferente: si el todo no se puede dar, es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar.” (1984: 24)

en el espacio: es la continuidad, el *raccord*³², racional en términos de enlazar una imagen con otra de acuerdo a la acción que opera el esquema sensomotor. El montaje³³ permite que la acción se despliegue de acuerdo a un intervalo de movimiento, de acuerdo a unas coordenadas que van de la imagen-objetiva a la subjetiva, presentando el movimiento de los personajes. En ese sentido, por la primacía del movimiento en la “imagen-movimiento”, decimos, con Deleuze, que no accedemos al tiempo directamente. El tiempo está subordinado al movimiento. Aquí, el tiempo solo se presenta indirectamente, como transformación del Todo, como cambio cualitativo del Todo. En pocas palabras: aquí la “duración” siempre es “resultado”, es un producto³⁴.

Más adelante, cuando exponamos qué sostiene Deleuze acerca del cineasta y el teórico del cine que, según él, mejor ha reflexionado sobre la “imagen-movimiento” como pensamiento: Serguei Eisenstein³⁵, veremos qué implicancias tienen aquellas consideraciones de lo Abierto y del Todo para la relación entre el cine y el pensamiento antes señaladas.

³² “Raccord” es el término técnico que suele usarse, en el argot cinematográfico, para hablar de la “continuidad” espacial o narrativa de un filme, entre plano y plano. Según la definición de Sánchez Noriega: “Continuidad. (...) También llamada *raccord*, es la coherencia en la calidad fotográfica (objetivos, emulsión y luz), los tamaños del encuadre (planificación), el movimiento de la acción, las miradas y las posiciones de los personajes, el vestuario o la decoración que ha de haber entre dos planos consecutivos con el fin de evitar ‘saltos’ (errores de *raccord*) en el texto audiovisual.” (2002: 694)

³³ “Montaje” es un término técnico que se refiere al arte de compaginar (unir, encadenar) los diferentes “planos” o “tomas” –mudas o sonoras– de un filme, con el objetivo de crear una determinada continuidad a nivel narrativo o de efecto estético. Dice la definición de Sánchez Noriega: “Proceso de postproducción que consiste en ensamblar el material obtenido en el rodaje (imágenes y sonido) para realizar un filme (...). La unión de los planos en el montaje continuo se realiza de forma que pase despercebido el corte, para lo cual se aprovecha el movimiento de un personaje.” (2002: 709)

³⁴ Dice Deleuze ya en *La imagen-movimiento*: “(...) habrá imágenes indirectas de tiempo, en la medida en que resultarán de una comparación de las imágenes-movimiento en sí (...). Pero este punto de vista que hace depender todo del ‘montaje’, o el tiempo de la confrontación de imágenes de otra especie, no nos da una imagen-tiempo por sí misma. (...)” (1984:105). Formulación conclusiva que se completa en esta cita de *La imagen-tiempo*: “El tiempo como curso emana de la imagen-movimiento, o de los planos sucesivos. Pero el tiempo como unidad o como totalidad depende del montaje, que lo refiere aun al movimiento o a la sucesión de planos. Por eso es por lo que la imagen-movimiento está ligada fundamentalmente a una representación indirecta del tiempo, y no nos da este una presentación directa, es decir, no nos da una imagen-tiempo.” (1986:360)

³⁵ Dice Deleuze: “Tomamos el ejemplo de Eisenstein porque el método dialéctico le permite descomponer el noochoque en momentos particularmente bien determinados (pero el análisis en su conjunto es válido para el cine clásico en general, el cine de la imagen-movimiento).” (1984:211)

Al empezar, en *La imagen-tiempo*, el capítulo dedicado enteramente a la relación entre el cine y el pensamiento³⁶, Deleuze empleará un concepto medular inspirado en las reflexiones de Elie Faure: el “autómata espiritual”. Él vendría a ser el espectador como pensador. Pero, ¿qué pensador es este? En su aparición, es el pensador como sujeto afectado por el automovimiento de la imagen que tiene lugar en el cine³⁷, y, por eso mismo, “forzado” a pensar. Una afección como despertar, como choque. El pensamiento se entiende, entonces, como un poder, o una capacidad dormida que el movimiento automático de la imagen activaría.³⁸ Dice Deleuze: “Es como si el cine nos dijera: conmigo, con la imagen-movimiento, no podrán escapar al choque que despierta en ustedes al pensador.” (1986: 210)

De acuerdo a Deleuze, el pensamiento propio de la “imagen-movimiento” se caracteriza por dos cosas: por un lado, el choque, la violencia, y, por otro lado, una cadena o un circuito de ideas o conceptos que son inmanentes a la vida de la “imagen-movimiento”. Violencia y automatismo. El “autómata espiritual” experimenta la potencia del

³⁶ Se trata del capítulo 7 del libro *La imagen-tiempo*, titulado “El pensamiento y el cine”. A pesar de ser un capítulo incluido en *La imagen-tiempo*, se hace una recapitulación de las relaciones entre cine y pensamiento incluyendo las que conciernen a *La imagen-movimiento*.

³⁷ Deleuze 1986: 209-210. Deleuze crea este concepto en base a los escritos de Faure –véase *La función del cine: de la cineplástica a su destino social* [1921-1937], pero también a ciertas intuiciones de Jean Epstein –véase *La inteligencia de una máquina* [1946]. Es importante observar que en las primeras páginas del cap. 10 de *La imagen-tiempo*, explícitamente titulado “Conclusiones” –ya que recoge las principales tesis de los dos libros–, Deleuze ofrece más definiciones sobre el “autómata” del cine, su evolución y sus dos caras: la “elevada” que pone al hombre en relación con las potencias del pensamiento y el espíritu, y las “psicológicas”, que tienen que ver con las posibilidades de la manipulación con fines totalitarios (Cfr. Deleuze 1986: 347 – 359).

³⁸ Se trata de un tema recurrente en la obra deleuziana. Según Deleuze, solo pensamos porque experimentamos algo que nos fuerza a pensar, siempre se trata de violentar el pensamiento por el encuentro con el sinsentido, o con un signo, un acontecimiento. También en *Proust y los signos* se enfatiza el pensar como un choque de naturaleza muy particular: “Lo que fuerza a pensar, es el signo. El signo es el objeto de un encuentro; pero es precisamente la contingencia del encuentro lo que garantiza la necesidad de lo que da qué pensar. El acto de pensar no se deriva de una simple posibilidad natural. Es, por el contrario, la única creación verdadera. La creación es la génesis del acto de pensar en el propio pensamiento. Sin embargo, esta génesis implica algo que violenta el pensamiento, que lo arranca de su estupor natural, de sus posibilidades meramente abstractas. Pensar es siempre interpretar, es decir, explicar, desarrollar, descifrar, traducir un signo. Traducir, descifrar, desarrollar son la forma de la creación pura.” (Deleuze 1972: 180-181)

pensamiento, pero también entra en una especie de trance hipnótico que hace aparecer en él, o detrás de su cabeza, como dice Deleuze, “a un gigante”; el autómatas es, así, un maniquí, máquina, hombre mecánico o “ludión artificial”³⁹ (1986: 348) que no se entiende como autómatas en el sentido clásico (en el sentido de una deducción lógica y formal de pensamientos).⁴⁰ Se trata, más bien, del autómatas que siente un choque a través de las imágenes, un choque corporal y un despertar cerebral, un despertar del pensador que hay en todo hombre para enfrentarse a su capacidad de pensar, para experimentar su potencia. Esta potencia tiene, en la experiencia de la “imagen-movimiento”, un efecto positivo que lleva al espectador a ir captando los conceptos, las ideas que se producen con el montaje –como quería Eisenstein⁴¹– que ha posibilitado el esquema sensomotriz. El autómatas conecta con un circuito de ideas, y, como veremos a continuación, siente (choque sensorial, corporal) y piensa (despertar y/o actividad del pensamiento) a la vez. Así, el espectador-autómatas irá de choque en choque, de imagen en imagen, y atravesará la “dramaticidad” propia de esta verdadera producción de conceptos y su transformación en otros: esto supone, también, el cambio del Todo, lo Abierto que acontece de un intervalo al otro, de un choque al otro, de un acontecer dialéctico a otro, como diría Eisenstein. El resultado de este proceso: un protolenguaje o pensamiento primitivo, un “monólogo interior” (pensamiento no

³⁹ Cfr. DRAE 2012: “Aparato destinado a hacer palpable la teoría del equilibrio de los cuerpos sumergidos en los líquidos.” En su versión original fue obra de Descartes. Con un propósito lúdico –de allí su nombre–, se trataba de un experimento en el que ase sumergía a un diablillo en una botella llena de agua, por lo que este se movía según se presionase más o menos la botella. Se trata de una metáfora más utilizada por Deleuze para acoger las intuiciones de Faure y Epstein, así como las de Jean-Louis Schefer y su *L’homme ordinaire du cinéma* [1980], que dan cuenta del cine como “psicomecánica”.

⁴⁰ “El autómatas espiritual ya no designa, como en la filosofía clásica, la posibilidad lógica o abstracta de deducir formalmente los pensamientos unos de otros, sino el circuito en el cual éstos entran con la imagen-movimiento, la potencia común de aquello que fuerza a pensar y de aquello que piensa bajo el choque: un ‘noochoque’.” (Deleuze 1986: 210)

⁴¹ Una buena definición de la propuesta de montaje de Eisenstein la da Cortell Huot-Sordot y Darias: “[Eisenstein] ataca a la definición de montaje como mero instrumento descriptivo, práctica habitual del cine americano y europeo basada en la unión consecutiva de varios planos. Eisenstein veía el montaje como un proceso creativo de conceptos, que deben sacudir al espectador a través de una yuxtaposición de planos, dando lugar a una idea nueva” (1997: 310)

verbalizado) o “monólogo ebrio” al que Eisenstein denominaría, como nivel más elevado del trabajo cinematográfico, “montaje intelectual”⁴².

Algo importante a resaltar, con respecto a esta concepción del pensamiento, es el circuito que va del cuerpo o la sensación fisiológica que produce la imagen, al concepto recogido, pensado, por la conciencia. Deleuze usa la palabra “circuito”⁴³, y creemos que es muy precisa en la medida en que, a este primer momento de la “conciencia” del espectador, se sucederá un segundo momento que devuelve el pensamiento de la idea a la ebriedad, al pathos, la dramaticidad, la expresión febril de la imagen⁴⁴. Por pensamiento de la idea debemos entender el recogimiento del Todo, la unificación de la película en un nuevo concepto que emerge del montaje de imágenes. Es decir, es una captación del Todo por la conciencia del espectador, pero que regresa a una comprensión más oscura, presupuesta, del Todo del filme en las imágenes. En otras palabras, hablamos de un regreso a una comprensión subconsciente, a través de la imagen patética que actúa directamente sobre el cuerpo. Como si en un primer momento ascendiéramos a un primer plano de lo mental (como concepto o idea que “brota” del choque de imágenes hecho por el montaje), y en un

⁴² El término “monólogo interior” es muy importante en la evolución de la teoría cinematográfica de Eisenstein. Según Aumont (2004), quien dedica un apartado bastante esclarecedor sobre el tema en su libro *Las teorías de los cineastas*, el término nace en la literatura, con Alexandre Dumas, hasta tener su encarnación más célebre en el “Ulises” de Joyce. Según la definición de Seymour Chatman citada por Aumont, es la “presentación directa, inmediata, de los pensamientos no verbalizados (*unspoken*) de un personaje sin intervención de un narrador.” (Aumont 2004: 50). El cine como “monólogo interior”, significaba, entonces, la realización plena de una praxis cinematográfica unificadora de inteligencia y emoción, inmanente a la materia, e independizada de la sintaxis verbal o la estructuración lingüística. Sostiene Aumont: “El monólogo interior representa para él [Eisenstein] una posible solución a la contradicción central del cine: pensar correctamente, con inteligencia, sin por ello dejar de hacer justicia a la sensación en bruto, a la imagen todavía por informar, a la emoción, la descarga energética.” (2004: 51). En torno a la problemática filosófica que enfrenta Eisenstein, y que pone en relación al pensamiento y al lenguaje, así como a los límites del lenguaje (verbal) y la posibilidad del cine como un protolenguaje o pensamiento primitivo, véase Aumont 2004: 47-53. En cuanto a Deleuze, puede verse cómo su posición acerca del cine de la “imagen-movimiento”, opuesta a la de los analistas de perspectiva lingüística (que, como Metz, pretenden comprender al cine como lenguaje), se afianza tomando como base las intuiciones de Eisenstein. Aludiendo al cine como “monólogo interior” afirmará: “(...) [el cine] no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no-lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente.” (Deleuze 1986: 49).

⁴³ *Cfr.* Deleuze 1986: 216.

⁴⁴ “El todo ya no es logoi que unifica las partes, sino la ebriedad, el pathos que las impregna y se expande por ellas (...).” (Deleuze 1986: 213)

segundo momento regresáramos a lo sensorial (inmanente a la imagen)⁴⁵. Es el doble proceso, el circuito:

“Eisenstein recuerda constantemente que el ‘cine intelectual’ tiene por correlato al ‘pensamiento sensorial’ o a la ‘inteligencia emocional’, y de otra manera no vale nada. Lo orgánico tiene por correlato a lo patético. En la obra de arte lo más elevado de la conciencia tiene por correlato a lo más profundo del subconsciente, según un ‘doble proceso’ o dos momentos coexistentes.” (Deleuze 1986: 213)

La cita anterior se refiere a la dinámica que vincula el pensamiento de la idea (lo orgánico) con el flujo de las imágenes que articulan una película en el modelo de la “imagen-movimiento”. Pero Deleuze explica que hay un paso más: el momento final del proceso de pensamiento que resulta de dicho modelo. Es una tesis que se deduce con gran fuerza y claridad después de haber leído el análisis que Deleuze hace, no solo de Griffith o del cine soviético, sino también del expresionismo alemán y de la escuela francesa de la pre-guerra⁴⁶. Se trata del momento en que, en el cine, se produce la identidad entre el hombre y el mundo o Naturaleza, gracias a la relación sensomotriz que los pone en interacción, en conflicto, en dependencia mutua. Siempre una relación que implica la acción de los hombres para reponer una situación desarreglada, para devolver la justicia. Podríamos decir que es como si el hombre se devolviera, o transformara, el mundo, para poder vincularse plenamente con él. Los dos modelos mayores: la revolución americana por fundar la Nación de todos los inmigrantes (“El Nacimiento de una Nación” –1915– de

⁴⁵ “El montaje es en el pensamiento ‘el proceso intelectual’ mismo, o aquello que, bajo el choque piensa el choque. Ya la imagen (...) tiene armónicas que acompañan a la dominante sensible y entran por su cuenta en relaciones suprasensoriales (por ejemplo, la saturación de calor en la procesión de ‘Lo viejo y lo nuevo’): es eso, la onda de choque o la vibración nerviosa, tal que ya no podemos decir ‘yo veo, yo oigo’, sino YO SIENTO, ‘sensación totalmente fisiológica.’” (Deleuze 1986: 212). Es Eisenstein quien emplea el término “armónica” para el cine, tomado en préstamo de la música. Según Aumont, Eisenstein “idea un montaje extraordinariamente complejo, donde cuentan todos los ‘estímulos’ emocionales, incluso los más tenues, producto de los detalles visuales más sutiles, igual que en la música nuestra impresión global de una obra no sólo deriva del ritmo y la tonalidad de la pieza sino también los ‘armónicos’, esas notas apenas audibles que le dan *color*.” (2004: 28)

⁴⁶ Sobre el expresionismo alemán y la escuela francesa de la pre-guerra, véase Deleuze 1984: 66-86.

Griffith), o la revolución soviética en pos del Estado comunista de todos los trabajadores (“El acorazado Potemkin” –1925– de Eisenstein, y todo el cine soviético)⁴⁷.

Pero, además, quisiéramos llamar la atención al hecho de que Deleuze entiende que el principal actor de este cine de la “imagen-movimiento”, y del pensamiento que supone, no es un individuo, sino *los* individuos, los hombres, la colectividad, la masa, incluso. El sujeto de la experiencia cinematográfica, el “autómata”, es propiamente un ser colectivo, la humanidad misma. Es el cine como arte de masas⁴⁸. Deleuze señalará esta característica para luego reflexionar sobre la vertiente peligrosa, pervertida, de este cine, que nace como utilización propagandística o politizada por parte del Estado (como ejemplo, el caso de Leni Riefensthal)⁴⁹.

⁴⁷ Hay que hacer notar que, en este punto, Deleuze reconoce que muchas de sus consideraciones sobre el tema de la “naturalización del hombre” o la “humanización de la Naturaleza”, que ocupan un lugar central en *La imagen-movimiento*, parten de una idea de Bazin. Según Bazin, lo que diferencia al teatro del cine es que, en el primero, “el drama parte del actor; en el cine va del decorado al hombre”(…). Y continúa: “[A diferencia del teatro] En la pantalla el hombre deja de ser el foco del drama para convertirse (...) en el centro del Universo. El choque de su acción puede generar ondas hasta el infinito; el decorado que lo rodea participa del espesor del mundo.” (Bazin, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2006, pp. 179, 183). Finalmente, “En el cine, (...), contemplamos (...) un espectáculo que nos ignora y que participa del Universo. Nada viene a oponerse a nuestra identificación imaginaria con el mundo que se agita delante de nosotros, que se convierte en el *Mundo*” (p. 179). Parafraseando estos postulados, Deleuze dirá que “la imagen cinematográfica se opone a la imagen teatral por dirigirse del afuera al adentro, (...), de la Naturaleza al hombre (incluso si parte de la acción humana, lo hace como de un afuera, incluso si parte del rostro humano, lo hace como de una Naturaleza o un paisaje).” La conclusión de Deleuze es que la imagen cinematográfica “es particularmente apta para mostrar la reacción del hombre sobre la Naturaleza o la exteriorización del hombre” (Deleuze 1986: 210), lo que a su vez apoyará su tesis sobre el cine clásico como aquel basado en una “unidad sensoriomotriz” entre el hombre y el mundo.

⁴⁸ Cfr. Deleuze 1986: 210, 217.

⁴⁹ Para Deleuze hay claramente un componente político fascista aunado a las posibilidades del régimen de la “imagen-movimiento”. Ahora bien, quisiéramos observar que mucho se ha hablado del “cine de propaganda” como de aquel cine inventado por Eisenstein y el “cine de montaje” de la era soviética (Pudovkin sería el otro gran representante). Pero es importante diferenciar entre el contenido revolucionario universal de la obra de Eisenstein (en el sentido de una sublevación justa contra la opresión) y el contenido fetichista de un documental como “El triunfo de la voluntad” de Leni Riefenstahl, donde no hay opresión, sino exacerbación de un mesianismo militarista que sojuzgaría a una masa hipnotizada. ¿Hasta qué punto el cine de propaganda, como sistema de montaje de imágenes monumentales que contiene una ideología, puede volverse sublime o execrable? El tema de fondo será el de la manipulación que hace el Estado con el montaje, la inflación de lo representado y el cine como publicidad. Sin embargo, es interesante estudiar las razones de Deleuze para explicar cómo el cine de Eisenstein supera la degradación que pudiera significar el cine de la “imagen-movimiento” como un cine de Estado. En este punto, es reveladora la persecución y censura de la que fue víctima Eisenstein por parte del Estado Soviético. Sobre la “imagen-movimiento” y la propaganda de Estado, véase Deleuze 1986: 219-220

En este punto nos hemos propuesto explicar por qué, según Deleuze, el cine articula un nuevo pensamiento. La potencia que el cine crea y hace experimentar, se sostiene en las posibilidades de una suerte de lengua primitiva o protolenguaje que reconcilia una vibración sensorial y afectiva inmanente a la imagen, con una formación conceptual que se desenvuelve con el montaje. Choque, violencia, hipnosis, recogimiento de la conciencia, pathos de la idea, unión con el mundo, son características esenciales del esquema sensomotor y de la “imagen-movimiento”. Pero lo importante es no perder de vista en qué medida el pensamiento hace eco de la dinámica de las imágenes. En términos de Deleuze:

“Las tres relaciones entre cine y pensamiento aparecen por doquier: *la relación con un todo que no puede sino ser pensado en una toma de conciencia superior, la relación con un pensamiento que no puede estar sino figurado en el desarrollo subconsciente de las imágenes, la relación sensoriomotriz entre el mundo y el hombre, la Naturaleza y el pensamiento.* Pensamiento crítico, pensamiento hipnótico, pensamiento acción.” (1986: 218).

CAPÍTULO 2

GÉNESIS Y PROBLEMÁTICA DE LA IMAGEN-TIEMPO

El cine de la “imagen-movimiento”, gracias a la “imagen-acción”, había creado una potencia, una psicomecánica, un pensamiento automático que unía *al hombre con el mundo* a través de la acción revolucionaria, y nos daba un *mundo humanizado*⁵⁰. Este tipo de cine, como vimos, creó al “autómata”, pero también a un autómata colectivo, a una masa individualizada que, sobre todo con el cine de Eisenstein (quien, como ya vimos, es considerado por Deleuze como el director cuya obra y método dialéctico representa, de alguna forma, una síntesis y ejemplo inmejorable para el análisis de los estadios que articulan el cine de la “imagen-movimiento”), estaba destinada a “fundirse” con la Naturaleza a través de la acción (podríamos hablar de una naturalización del hombre, o de una humanización de la Naturaleza).

⁵⁰ Sobre el vínculo hombre-Naturaleza véase Deleuze 1984: 216-217.

Podemos decir que el “monólogo interior” de la “imagen-movimiento” daba la unidad del autor, los personajes y el mundo, y convocaba a las masas como sujeto de la acción. Ese era el arte de Eisenstein y Griffith. Pero, según Deleuze, el cine de la “imagen-movimiento” también revelaba una doble cara, un doble siniestro que algunos derroteros de las revoluciones harían patente luego. Se trata de la crítica al cine de la propaganda política, al cine de las masas controladas o, mejor, hipnotizadas por el jefe de Estado como gran director de cine, como “magnetizador siniestro”:

“Los esponsales revolucionarios de la imagen-movimiento con un arte de las masas transformadas en sujeto quedaban rotos, dejando lugar a las masas sojuzgadas como autómatas psicológicos, y a su jefe como gran autómatas espirituales. Es lo que lleva a Syberberg a decir: la culminación de la imagen-movimiento está en Leni Riefenstahl; y, si el cine ha de librar un juicio contra Hitler, será en el interior del cine, contra Hitler cineasta, para ‘vencerlo cinematográficamente, volviendo sus armas contra él’.” (Deleuze 1986: 350)

En efecto, sobre todo, en Eurasia⁵¹, salía a la luz no solo la potencia, sino también la limitación de un cine, que, quiérase o no, unía su esquema orgánico y sensomotor, su cineacción, a una época que creía en la revolución de las masas como acto liberador o restaurador del mundo. Sin embargo, ¿cuál era la otra cara de la revolución? ¿El régimen totalitario? ¿Las aspiraciones más nobles del cine –esto es, la posibilidad de la reconciliación del hombre con el mundo– estaban destinadas a morir indefectiblemente, a la par que surgían nuevos regímenes dictatoriales en el siglo XX?

⁵¹ Como se sabe, en un momento del siglo XX en el que aún no existía la televisión, el cine de propaganda fue una de las principales “armas” de guerra para los movimientos de masas totalitarios, desde el nazismo en Alemania, pasando por el fascismo de Mussolini y el régimen soviético de Stalin. Otras formas abiertas de cine de propaganda de la época –por ejemplo, el cine anti-nazi norteamericano– tuvieron un carácter e intenciones diferentes de lo que supusieron títulos como los de Riefenstahl, decididamente mesiánicos, donde “la masa” es el actor principal en su culto al líder-salvador. El punto para Deleuze es que, en ciertos casos de la “imagen-movimiento” (“El triunfo de la voluntad” de Riefenstahl es el más emblemático), el esponsal revolucionario de las masas daba paso a otro esponsal, el del sojuzgamiento totalitario. Sobre el Riefenstahl y el cine de propaganda nazi, véase el ensayo de Sontag, “Fascinante Fascismo” (en *Bajo el signo de Saturno*, 2007), y de Setton, “Estado, sociedad e industria del cine en la Alemania nazi” (en *Kilómetro 111*, N° 8, 2009).

En el capítulo anterior, ya hemos dejado en claro que las respuestas de Deleuze son más complejas de lo que se podría creer, y lo cierto es que, como él mismo dice, las entenderemos mejor desde una perspectiva cercana a la de “la historia natural”⁵². Con “historia natural” Deleuze tiene en mente un punto de vista sobre el desarrollo del cine que no quede atrapado en una versión historicista, o en una línea unitaria de evolución que iría cancelando “periodos”. Es decir, que postule que un determinado resultado, en el cine, solo puede ser comprendido por la vía de su historia⁵³.

En ese sentido, es importante volver sobre un punto crucial –que, sin embargo, sigue promoviendo lecturas historicistas de los libros sobre cine de Deleuze. Hay que recordar, de nuevo, que la división entre “imagen-movimiento” e “imagen-tiempo” *no* corresponde a un corte histórico abrupto, que determinaría la muerte o final de un tipo de cine, en relación al nacimiento o comienzo de otro. Por el contrario, sostenemos que los dos libros deberían plegarse, traslaparse, y mostrar cómo el cine, en sus inicios, tiende a consolidar el esquema de la “imagen-movimiento” y, posteriormente, revela potencias que en el principio se mantuvieron ocultas o fueron minoritarias, para finalmente *dar*, paralelamente, el desarrollo de otro modo del cine, el de la “imagen-tiempo”, que no debe ser confundido con el de la “imagen-movimiento”. Se trataría de un nuevo modo del cine que no puede asimilarse al anterior, y que agrupa a los directores considerados “modernos” a diferencia de otros que suelen inscribirse en lo que la historiografía del cine denomina “cine clásico” (los que, más

⁵² Cfr. el Prefacio de *La imagen-movimiento*, donde Deleuze sostiene que su estudio no es una Historia del cine, sino una clasificación de las imágenes y los signos a la manera de la Historia Natural (1984: 11-12).

⁵³ Sostiene Deleuze: “Hay toda una historia. Pero no creo que esta historia de las imágenes sea evolutiva. Creo más bien que todas las imágenes combinan los mismos elementos y los mismos signos de modo distinto. Pero no todas las combinaciones son posibles en todos los momentos: se precisan ciertas condiciones para que se desarrolle un elemento, pues de lo contrario queda atrofiado o en posición secundaria. Hay, por tanto, más que líneas de descendencia o de filiación, grados de desarrollo, cada uno en el límite de su perfección. En ese sentido hablo de una historia natural en lugar de una ‘historia histórica’.” (1999: 82).

bien, configuran su propia poética tomando más de los signos que impone la “imagen-movimiento” que de aquellos que impone la “imagen-tiempo”⁵⁴.

Hay que remarcar, entonces, que los cineastas de la “imagen-tiempo” no hacen desaparecer a los de la “imagen-movimiento”. La “imagen-movimiento” y su esquema sensoriomotor continúan su existencia a través de innumerables crisis que la reformulan, de interminables avatares y nuevas creaciones técnicas y artísticas que la modifican⁵⁵. Pero, como hemos anotado en el capítulo anterior, Deleuze va incluso más allá, y nos dice que, desde la praxis fílmica, la “imagen-movimiento” y la “imagen-tiempo” no solo no son concebibles la una sin la otra, sino que pueden tener una relación de permeabilidad (singular de acuerdo al análisis de cada autor o película): “Entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo hay muchas transiciones posibles, pasajes casi imperceptibles, o incluso mixtos.” (1986: 359). En ese sentido, es que hay que entender qué quiere decir Deleuze cuando habla de regímenes. Los dos regímenes permiten explicar la singularidad –en relación al pensamiento– de cada película. Pero cada régimen no agota, por sí solo, la singularidad de una película.

⁵⁴ Hay que recordar que las categorías que utiliza Deleuze, para nombrar los signos cinematográficos, no son “históricas”. En ese sentido, el primer capítulo de *La imagen-tiempo*, titulado “Más allá de la imagen-movimiento”, no presenta al neorrealismo italiano como un “puro” cine de la imagen-tiempo (1986: 11-41), así como, en *La imagen-movimiento*, ya se había abordado al neorrealismo italiano –y a la Nouvelle Vague francesa– como un cine de la “crisis de la imagen-acción” (1986: 286-293). Es decir, la “crisis de la imagen-acción” y el “más allá de la imagen-movimiento” suponen un modo del cine que podríamos denominar de “transición”, de paso de la “imagen-movimiento” a la “imagen-tiempo”.

⁵⁵ Pensemos, por ejemplo, en el cine del recientemente fallecido Tony Scott (“Imparable”, “Enemy of The State”, “Rescate en el metro 1,2,3”) para hablar de una muy creativa y hasta crítica reformulación del cine de la “imagen-movimiento” en el Hollywood de hoy, más allá del prejuicio de su naturaleza comercial y de espectáculo. De hecho, la “lucha contra el tiempo”, si bien se vuelve un detonante dramático central en las películas de Tony Scott –todas son carreras contra el reloj–, está subordinada a la acción, y a una exploración exhaustiva del espacio como dominio de observación y poder de las “sociedades de control” contemporáneas. La virtualidad espacio-temporal se vuelve, entonces, un nuevo elemento que reformula el espectáculo de la “imagen-acción” o “imagen-movimiento” (si bien el tiempo sigue subordinado al movimiento, el modelo de la “imagen-movimiento” se ha complejizado, ha cambiado).

Siempre hablamos de cine. Solo que, en un caso, podemos decir que el tiempo está subordinado al movimiento (lo que Deleuze llama el “automovimiento de la imagen”⁵⁶), y, en el otro, el tiempo se libera de su subordinación al movimiento y se presenta directamente (la “autotemporalización de la imagen”⁵⁷). Y, sin embargo, las transiciones, los mixtos, los pasajes (como, por ejemplo, el cine de la “crisis de la imagen-acción”⁵⁸) constituyen la mayor proporción de cine estudiada a lo largo de los dos tomos (Deleuze no solo lo dice explícitamente, como ya vimos, sino que lo ejemplifica al incluir a cineastas considerados “modernos” –entre otros: Bresson, Herzog, Pasolini, Cassavetes– como autores centrales de los dos regímenes).⁵⁹

Lo que Deleuze denomina “crisis de la imagen-movimiento” es, entonces, un modo del cine cuyo desarrollo continuaría hasta ahora, cuando sabemos que se siguen haciendo películas bajo el esquema SAS’ y ASA’ de la “imagen-acción”, y que proliferan como el

⁵⁶ Deleuze 1999: 108.

⁵⁷ Deleuze 1999: 108.

⁵⁸ Deleuze 1984: 275.

⁵⁹ En efecto, hay autores que son analizados en *La imagen-movimiento* y que perfectamente podrían ocupar un lugar central en *La imagen-tiempo*, como Ingmar Bergman –considerado desde siempre un director más moderno que clásico. Muchos otros directores son estudiados en los dos tomos, además de los ya mencionados, podemos nombrar a Rohmer, Dreyer, Buñuel, Losey, Kurosawa. Hitchcock, por ejemplo, junto con otros cineastas pertenecientes al apartado “Crisis de la imagen-acción” (como los cineastas americanos de los setentas –Altman, Scorsese, Lumet–, o como los mismos neorrealistas italianos o los franceses de la *Nouvelle Vague*), es considerado un cineasta “bisagra” entre los dos regímenes. Otro caso sería el de Mankiewicz, cineasta tradicionalmente considerado del Hollywood clásico, sobre quien Deleuze dice construye un cine que nos lleva “a las puertas del tiempo”, y que según él está mucho más cerca de la “imagen-tiempo” que de la “imagen-movimiento” (Deleuze lo incluye en *La imagen-tiempo*). Por otro lado, muchos directores “modernos” son elegidos para ilustrar algún signo cinematográfico que para Deleuze tiene su primacía en *La imagen-movimiento*, como es el caso de Bergman y la “imagen-afección” (el estudio del “primer plano”). La elección se justifica en tanto que Bergman es uno de los cineastas que más se ha dedicado a explorar los afectos y su relación con el rostro humano, y que, incluso, ha hecho del rostro el centro de su poética (véase “Persona”). Y, en Cassavates, por ejemplo, hay tanto una “imagen-movimiento” en *crisis*, como una “imagen-tiempo” que nos da un “cine del cuerpo”. Véanse las líneas sobre Cassavetes en el capítulo “La crisis de la imagen-acción” de *La imagen-movimiento* (1984: 288-289) y en el capítulo “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento”, de *La imagen-tiempo* (1986: 255-256).

producto por excelencia comercializable de la industria norteamericana. Sin embargo, dirá Deleuze que, hoy en día, “el alma del cine” ya no pasa por el cine de la “imagen-acción”⁶⁰.

Una de las afirmaciones centrales que propone nuestro estudio es que, de hecho, mucho del secreto que guardan los dos volúmenes del cine que escribió Deleuze, y quizá, sus descubrimientos más fascinantes, están en la *transición* que va de la forma plena de la “imagen-movimiento” –que se encarnaría en Eisenstein como figura teórica y práctica más representativa y englobante–, a la forma plena de la “imagen-tiempo” –que se encarna, según Deleuze, en la obra de Renoir, Ophüls, Visconti, Fellini, Welles, Buñuel, Robbe-Grillet, y Resnais–. Es por eso que, en atención a las formas mixtas o transiciones, nos interesa la *crisis* de la “imagen-movimiento” y los nuevos signos que brotan de ella. Y es que hay que hacer notar que aquí, de acuerdo a nuestra interpretación, se juega lo esencial. Porque otra de las proposiciones centrales de nuestro trabajo es que *uno de los temas de fondo* de estos libros de Deleuze es, a fin de cuentas, *ético*. En ese sentido, diremos que lo que se pone en cuestión, en este punto, es la miseria del mundo y la salvación del mundo, o, para ser más exactos, la miseria y la salvación de los hombres. Pues los libros sobre el cine, como veremos a continuación, también nos dan un complejo y original *diagnóstico del mundo moderno, una revisión de la modernidad* y, sobre todo, de *las condiciones contemporáneas de la vida y el pensamiento*.

2.1. Crisis de la “imagen-movimiento” y abandono del monólogo interior: la cuestión de los tópicos

⁶⁰ “Se siguen haciendo, claro está, filmes SAS’ y ASA’: por ellos pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero no ya el alma del cine. El alma del cine cada vez exige más pensamiento (...)” (Deleuze 1984: 287).

Una de las mayores riquezas de *La imagen-movimiento* y del cine de la “imagen-acción” radica en que permiten revisar aspectos clave de la modernidad y de la situación contemporánea. Antes, hemos tenido ocasión de señalar que los estudios que Deleuze realiza sobre el cine no pueden considerarse fuera de los movimientos históricos, si bien es cierto, también, que debe evitarse la tendencia a ver en estos libros una Historia del cine, o a tomar los respectivos ejemplos cinematográficos (películas, autores) que Deleuze propone como si fueran concretizaciones puras que representan periodos evolutivos universales a ser cancelados por otros. Desde esta perspectiva, abierta a la simultaneidad y mezcla de diversos signos, y a diversos procesos de desarrollo que no son sincrónicos en los diversos continentes y nacionalidades, es que Deleuze propone que, luego de la Segunda Guerra Mundial, se propagará la crisis de un modelo de cine que tuvo en Griffith y Eisenstein, quizá, a sus máximos exponentes⁶¹. Será importante atender especialmente al vocabulario de Deleuze, pues gracias a él será palpable la peculiaridad de la revisión de los aspectos históricos y sociales. También cabe señalar que el enfoque que adopta Deleuze, para tal revisión, guarda un eco del motivo nietzscheano del filósofo como “médico” o “diagnosticador” de su tiempo⁶². Junto con Félix Guattari, en *El anti-edipo* y *Mil mesetas*, había expresado las posibilidades de una filosofía crítica de la cultura occidental del siglo XX.

Interesa prestar atención al hecho de que en *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* encontramos una lectura del siglo XX que se hace desde un análisis sensible y exhaustivo del cine como nueva forma de pensamiento. Es importante insistir en la

⁶¹ Para Paola Marrati, no solo entra en crisis un modelo de cine, sino también un modelo de la Historia: “Se recordará que contra las burlas muy rápidas dirigidas a la concepción de la historia de Hollywood, Deleuze replicaba, convocando a Nietzsche, que se trataba, por el contrario, de una visión poderosa y coherente de la Historia: la del siglo XIX. Lo que la Segunda Guerra quebranta, con los esquemas sensoriomotores de la acción-respuesta adecuada, es también esta concepción de la historia universal. (...) lo que entra en crisis es el concepto de Historia propiamente dicho. No habrá historia del siglo XX (...). Pero en el sentido en que el siglo XX comienza con la posguerra, los viejos conceptos de de la historia dejan lugar a otros conceptos temporales como el devenir y el acontecimiento.” (2004: 71).

⁶² Cf. Deleuze, 2000b: 23-24.

necesidad de familiarizarse con el vocabulario deleuziano, y con la idea de un pensamiento que opera con bloques de espacio-tiempo, con “kinoestructuras” y “cronogénesis”⁶³ donde los diagnósticos históricos y sociales tienen que ver con el registro hecho posible por el cine. Tales diagnósticos no excluyen un análisis físico, material, de las unidades espacio-temporales que articulan al cine⁶⁴.

Por ejemplo: Deleuze nos hace “ver”, vía el análisis, cómo Cassavetes o Scorsese presentan acontecimientos que le sobrevienen a un personaje “interiormente muerto”, acontecimientos que “llegan” muy pronto o muy tarde a un personaje que no se siente afectado por ellos⁶⁵. Es la crisis del sistema sensomotor. Bajo el paradigma del cine de la “imagen-acción”, un hecho incidía en un personaje generando, en él, una afección y una reacción inmediatas. Pero con el cine de Cassavetes o de Scorsese, pareciera que los lazos sensomotores se rompen, los espacios se fragmentan, los personajes deambulan y han

⁶³ Ver Deleuze 1986: 348: “Las kinoestructuras y las cronogénesis son los dos capítulos sucesivos de una semiótica pura”.

⁶⁴ En la medida en que ese análisis significa también una reflexión sobre condiciones sensibles, cabe preguntarse si el emplazamiento deleuziano es o no compatible con la fenomenología, que podría tener como reto un análisis afín. Se trata de una cuestión compleja, en la que el papel de Bergson debe tomarse en cuenta. Desde esta perspectiva, el principal punto de desencuentro entre Bergson y Deleuze, por un lado, y Husserl, por el otro, está en el estatuto o rol de la conciencia. Para Husserl, la conciencia es siempre “conciencia de algo”. Como dice Olivier Fahle: “la conciencia [para Husserl] no es (...) una forma vacía, sino que por el contrario está intencionalmente dirigida hacia las cosas y tiene siempre conciencia de algo.” (Fahle 2007: 102). Precisamente, como dice Fahle: “Que lo percibido depende de la conciencia, he aquí lo problemático para Deleuze, y es por eso que se distancia de la fenomenología para interesarse más bien en el cine. El cine libera justamente la percepción subjetiva de su anclaje en el mundo. El avance de Bergson consiste precisamente en reconocer ese descentramiento de las imágenes (-movimiento) (...)” (2007:103). Es entonces la operación de Husserl, de retrotraer a la subjetividad o conciencia hacia sus centros estables “trascendentes” (*cogito*), mediante la reducción fenomenológica, lo que, para Deleuze, termina por acrecentar y promover un dualismo que él rechaza. En cambio, según Fahle, la fenomenología de Merleau-Ponty tiene un tenor distinto: “En Merleau-Ponty, la reducción fenomenológica no hace aparecer ninguna base estable y de hecho nunca puede realizarse integralmente, pues cada reducción se apoya en el ser-en-el-mundo de cada acción y de cada percepción (...). La percepción está tanto en el sujeto como en las cosas, abre de una manera particular un espacio entre el yo [*moi*] y el mundo.” (2007:104) Finalmente Fahle llama la atención sobre la convergencia posible de las filosofías de Deleuze y Merleau-Ponty en torno a las imágenes y lo visible: “Deleuze no parece haber considerado la proximidad entre su pensamiento-cine y los últimos trabajos de Merleau-Ponty. Asimila demasiado rápidamente este último a la fenomenología husserliana del sujeto. Ahora bien, nos parece que la teoría de la imagen y de los medios visuales favorece una lectura conjunta de los textos de estos dos pensadores (...)”. (2007:114).

⁶⁵ Dice Deleuze: “En Taxi Driver [1976],... el taxista duda entre matarse o cometer un crimen político, y al cambiar estos proyectos por la masacre final él mismo se sorprende, como si esta efectuación no le concerniera más que las veleidades precedentes.” (1984: 289). Puede verse más sobre el tema en Deleuze 1984: 288-289.

proliferado –como las imágenes, muchas de ellas convertidas, ahora, en tópicos que se confunden con los de los *mass media*.

En efecto, para Deleuze, con el cine norteamericano de la posguerra –más específicamente, el que aparece en los años setenta– se produce, paulatinamente, un ascenso de “tópicos”, esto es, de clichés, de imágenes prefabricadas que, según Deleuze, la “imagen-movimiento” promovía. Él toma muy en serio la cuestión de la ligazón entre “imagen-percepción” (propia del esquema sensomotor, que tiene como uno de sus planos fílmicos a aquella imagen “subjetiva” que lleva a la acción) y la sociedad industrial⁶⁶. De lo que se trata es de advertir la sobreproducción de imágenes, visiones, sonidos, anuncios de circulación generalizada que comunicaba la maquinaria de la *dóxa*⁶⁷ –que empieza a poblar el mundo como una plaga asfixiante de clichés.

Es dable asociar esa *maquinaria* de la *dóxa* a la cada vez más pujante sociedad de masas. Sin embargo, para Deleuze, hay muchos aspectos implicados, pues la crisis que sacudió a la “imagen-acción”:

⁶⁶ Como sabemos, antes Benjamin estudió el problema de la producción de imágenes en la sociedad industrial en el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Véase Benjamin 2009: 81-128. Es interesante observar que Benjamin dirige una mirada crítica a las imágenes fijas, propias del siglo XIX, mientras que Deleuze, situado varias décadas después del surgimiento del cine, considera las imágenes en movimiento. En Benjamin se percibe una confianza plena en las posibilidades revolucionarias del nuevo arte, esto es, del cine.

⁶⁷ La *dóxa* u “opinión” es un tema en sí mismo en la filosofía de Deleuze. De hecho, en *¿Qué es la filosofía?*, la filosofía se entiende como una actividad creadora que nos salva del caos, en contraposición de esa otra forma de salvación del caos: “la opinión”. De hecho, para Deleuze, la opinión es necesaria en el sentido en que nos permite tener una vida práctica (la opinión sería la articulación de creencias colectivas que nos permiten vivir en sociedad). Sin embargo, para Deleuze, “la opinión” nos deja una vida generalizada, como asociación de ideas “de acuerdo a un mínimo de reglas constantes”. De alguna forma, se trata de una especie de “orden” como imperativo anónimo, a la cual nos aferraríamos como poniendo un paraguas para protegernos del caos. Pero, de hecho, la *dóxa* no nos da “pensamiento” ni “experiencia” propiamente dicha, en un sentido múltiple, novedoso, intenso, creador, singular. La opinión, como “asociación de ideas”, como imperativo, como información, se puede nombrar como serie de tópicos pre-fabricados. En ese sentido, la filosofía, el arte, y la ciencia, serían formas complejas de creación de singularidades, una forma diferente de enfrentamiento con el caos, un “constructivismo” que nos permite trazar planos de conceptos, sensaciones, y funciones, que abren ámbitos nuevos e infinitos del pensamiento y la vida “en confrontación” –y ya no en el sentido de una mera “protección”– con el caos. Sobre la relación entre opinión, filosofía, arte, ciencia, y caos, ver el capítulo de conclusión de *¿Qué es la filosofía?* (Deleuze y Guattari 1993: 202-220).

“(…) obedecía a muchas razones que solo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar (...): la guerra y sus secuelas, el tambaleo del ‘sueño americano’ en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros (...).” (Deleuze 1984: 287)

Una “inflación de las imágenes…” dice Deleuze, y quizá de eso se trata, quizás esa es la nueva problemática del cine, cuando la “imagen-movimiento” encuentra su doble cara, su lado “negativo” –y ya no el que posibilita un pensamiento nuevo que una al hombre con el mundo. Podríamos decir que la imagen corre el riesgo de convertirse en eslogan, noticia, anuncio, publicidad, propaganda, en fin, lo que podríamos resumir como un “lugar común”, una percepción como fórmula práctica y producto industrial que no pertenece a nadie. Esta es una imagen que se re-produce interminablemente, que está agotada y es chirriante a la vez, que convierte a la vida en un catálogo, en un inventario, en un reconocimiento continuo de consignas, percepciones o íconos pre-fabricados por el mercado o la ideología, en suma, toda la degradación a la que conduce el imperio de la *dóxa* en la sociedad de consumo, en la metrópoli moderna. Y si la imagen se ha transformado en tópico, ha convertido a la vida en catálogo, ya no tendríamos entonces “verdaderas” imágenes, alguna imagen siquiera –ya que, como decía Godard y gustaba parafrasear a Deleuze, no queremos ni siquiera imágenes justas, sino “justo una imagen” (Deleuze 1984: 298).

Ese es, finalmente, el problema sobre el que la filosofía de Deleuze se ha posado, acuciosamente, insistentemente, a lo largo de los dos libros de cine, y que se puede sintetizar en la pregunta: ¿qué imagen es la que vemos?, ¿qué podemos “ver” en la imagen?, ¿qué sucede cuando la imagen ya no suscita un choque, la producción de una nueva acción, la dinámica orgánica del esquema sensomotor –con toda la carga patética e ideática–, sino

que se ha convertido en una “imagen-tópico”⁶⁸ que ha coincidido con la desestabilización y crisis de la imagen-acción?

Según Deleuze, en el cine urbano de Lumet, de Altman, de Cassavetes, de Scorsese (en los sesentas y setentas), la concatenación de los espacios ya no alcanzan ese despliegue continuo, ese espacio englobante, esa “línea de universo”⁶⁹ donde se traza un intervalo para la acción y la reacción –todo lo que caracterizaba al llamado cine “clásico”. Ahora, el espacio se ha fragmentado, se ha hecho lacunar, las reacciones se han hecho demasiado lentas, o desacopladas con la situación, y los acontecimientos tan rápidos, que no parecen pertenecer a los personajes, que ya han descoordinado sus emociones o reacciones respecto a las situaciones que atraviesan, que los exceden. Se trata, efectivamente, de una *crisis*. Pero no solo de la crisis de un sistema sensomotor, u “orgánico”. Se trata, efectivamente –y esto es algo que Deleuze solo sugiere– de una crisis tanto interior como exterior. Y por eso, diremos nosotros, estas películas se caracterizan por la neurosis, la paranoia, y la histeria de sus personajes, así como por un exacerbado caos social que desestabiliza la misma historia –que, podríamos decir, gracias al caos que se ha convertido en protagonista del filme, parece “suspendida” u “oscilante”. Por último, en esta realidad, a la que podríamos denominar “sin piso firme”, será el tópico, nos dice Deleuze, el llamado a preservar, a

⁶⁸ Deleuze nunca acuña el término “imagen-tópico”, se trata de una elaboración nuestra. Quizá, la razón por la cual Deleuze no acuña el término se deba a que “el tópico” no sería, en sí, un signo cinematográfico propiamente dicho, sino un cliché visual o sonoro *anónimo* que se inscribe en la imagen cinematográfica. En ese sentido, cuando Deleuze dice: “Un tópico es una imagen sensoriomotriz de la cosa” (1986:35), estamos hablando de la percepción de una imagen a un segundo nivel: ya no en tanto “imagen-percepción” subjetiva, sino en tanto imagen *anónima* y *re-producida*. En ese sentido deberíamos comprender las cualificaciones de Deleuze: él habla de imágenes “infladas”, y “flotantes”. Podríamos decir que ya no hablamos de imágenes que nos pertenecen para actuar, sino de imágenes re-producidas para ocultar o condicionar. Por último, la imagen cinematográfica deja de tener una carga “ideática” y a la vez “patética”, como parte del “monólogo interior” que preveía Eisenstein para “la imagen-movimiento”. La imagen-tópico, al ser una imagen anónima y generalizada, al no pertenecer a un actuante ni a un autor, es más bien una imagen flotante sin correlato de pensamiento, sin inscripción en un flujo de transformación de un Todo (en la medida en que se ha perdido, también, la dinámica sensoriomotriz). Sobre el tema de la “imagen-percepción” y su lugar en el pensamiento de la “imagen-movimiento”, véase *supra* 1.3. Se trata de un tema apasionante y poco estudiado.

⁶⁹ Cfr. Deleuze 1984: 288. Y, para una definición más precisa de estos términos, véase el glosario anexo a *La imagen-movimiento*, en Deleuze 1984: 302 - 303.

sostener el conjunto que cada película presenta⁷⁰: vemos un deambular incierto de los personajes, en función de una propagación de imágenes infladas por los medios de comunicación: es la proliferación de la miseria⁷¹.

Esta es una crisis importante, en la medida en que transforma al cine y da una nueva percepción: la imagen como tópico de la sociedad de masas. Pero, lo más interesante –y que quisiéramos subrayar– es que hablamos de una imagen-tópico que también se ha hecho *interior*. Como hemos dicho antes, suele ocurrir, en el cine de los directores americanos citados, que el personaje es incapaz de sentir los acontecimientos ante una vida ya dominada por los tópicos. Podría decirse que los personajes pasean por la ciudad un cuerpo ya abandonado, como testimoniando una derrota frente a una irrenunciable permeabilidad, frente al ascenso interior de los clichés, que se confunden y se transparentan con los del exterior. ¿Esta es acaso una nueva imagen? Podemos decir, con Deleuze, que hablamos de un tópico reproducible y reproducido. Y, diremos nosotros, que si hablamos de “imagen” no podemos referirnos a ella como nuevo signo cinematográfico, sino como lugar común de la *dóxa* inscrito en la “imagen-movimiento”. Esta es una imagen publicitaria que mina a la “imagen-movimiento” y, a la vez, a la mente:

“Son imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior, hasta tal punto que cada cual no posee en sí más que tópicos psíquicos por medio de los cuales piensa y siente, se piensa y se siente, siendo él mismo un tópico entre otros en el

⁷⁰ Cfr. Deleuze 1984: 290.

⁷¹ En “Taxi Driver” (1976) de Martin Scorsese, el protagonista, Travis (De Niro), se propone atentar contra “el mundo de miseria” en que se ha convertido Nueva York, mundo que él vincula con la alianza entre mass media y la política que está detrás. Lo interesante es que, finalmente y tras los frustrados intentos de heroísmo autodestructivo o quijotesco (atentado contra el político por ejemplo, al que se ve desde la tienda de campaña, y cuya percepción se hace desde los carteles publicitarios), es el mismo Travis el que termina convertido en un tópico más por los medios de comunicación (los minutos finales del filme muestran a Travis como ícono popular en las portadas de diarios y revistas). La persona se ha visto absorbida, irrisoriamente, por los tópicos y las instituciones que él detestaba. A la vez, podría decirse que son los tópicos los que constituyen el campo visual –la “imagen-percepción” dominante– del filme, con los avisos de neón reflejados por el retrovisor del taxi de Travis, y que se suceden como motivo central del filme.

mundo que lo rodea. Tópicos físicos, ópticos y sonoros y tópicos psíquicos, se alimentan mutuamente. Para que la gente se soporte, a sí misma y al mundo, es preciso que la miseria haya ganado el interior de las conciencias, y que lo de dentro sea como lo de fuera.” (Deleuze 1984: 290)

Diremos, con Deleuze, que los cineastas de la “crisis de la imagen-acción” muestran esta miseria con sus películas, que, a la vez, son críticas de esta sociedad de la reproducción. El tópico nos da, entonces, una imagen que es, a la vez, interior y exterior. Sin duda, hemos llegado a otro tipo de visión, a otro tipo de percepción. Es un tipo de percepción correlativa a una descomposición, a una fragmentación, a un estallido del esquema sensomotor. Y la miseria del lugar común, el empobrecimiento de la imagen, su demonización como agente de sensaciones empobrecedoras, de reconocimientos mundanos, todo eso dislocará al “monólogo interior” de la “imagen-movimiento”: ya no estamos ante un pensamiento intensivo, ante un autómatas espiritual que aúna al espectador, al personaje y al autor del filme. El Todo en constante progresión, en constante producción de ideas e imágenes que absorben al autómatas espiritual y crean su verdad –esa unidad característica del cine de la “imagen-movimiento”– se ha roto. En este punto, aparecen las dos caras de una nueva pragmática del cine: por un lado, la cara negativa de una miseria tan interior como exterior de fórmulas ópticas y sonoras, de tópicos. Pero, por otro lado, aparece, también –diremos nosotros– una cara positiva, ya que esta nueva percepción anónima, esta nueva visión, ya no es propiamente subjetiva, ni objetiva, sino que hace equivaler lo interno con lo externo; estamos tocando las puertas de una imagen que también es, cada vez, más *mental*:

“Había... un todo del film que englobaba tanto al autor como al mundo y a los personajes, cualesquiera que fuesen las diferencias o las oposiciones. La manera de ver del autor, la de los personajes, y la manera en que el mundo era visto formaban una unidad significativa, que operaba por figuras también ellas significativas. Un primer golpe se asestó contra esta concepción cuando el monólogo interior perdió su unidad personal o colectiva y se fracturó en residuos anónimos: los estereotipos, los tópicos, las visiones y fórmulas prefabricadas arrastraban en una misma descomposición al mundo exterior y a la interioridad de los personajes. La ‘mujer

casada' se confundía con las páginas de la revista que estaba hojeando, con un catálogo de 'piezas de recambio'(...)." (Deleuze 1986: 243)

En este punto, sin embargo, podríamos decir que se trata de un "tocar las puertas" de la "imagen-tiempo", pero no de una verdadera entrada. Deleuze es, hasta cierto punto, ambiguo con el tema de los tópicos. Es decir, lo que Deleuze no indica como positivo, pero que nosotros queremos remarcar, o evidenciar, es que, con esta situación, se está operando una revolución cualitativa de la imagen cinematográfica, ya que empieza a adquirir una potencia mental –aunque todavía "negativa". Es decir, *se producía una imagen que se dirigía hacia la superación de la distinción interior / exterior, o imagen-subjetiva / imagen-objetiva* (distinción que caracteriza a la "imagen-movimiento"). Se señala su amenaza, para el cine (no solo para la sociedad), pero, de alguna forma, la propagación de tópicos anónimos avizoraba una salida del esquema sensomotor, así como había significado el estallido del "monólogo interior" que unía al autor, al mundo y a los personajes.

El problema es que, pese a lo que significa esta transformación, aún no podemos hablar del surgimiento de una imagen singular, ni de una "imagen-tiempo". Porque, para Deleuze, el cine americano no lograba salir de una concepción del cine todavía presa de un esquema sensomotor, que, aunque debilitado y desbordado, solo se permitía la crítica o la parodia del tópico, así como se fustigaban a las instituciones que los hacían proliferar (en ese sentido, un buen ejemplo es el caso de "Network" –1976– de Lumet, una de las críticas más frontales a la amenaza que constituye la TV en contubernio con los políticos y los intereses siniestros que los dominan –el complot que pone en peligro el sueño americano, alrededor del tópico o del mundo de la *dóxa*, es precisamente uno de los temas favoritos de Lumet). Sin embargo, el problema, para Deleuze, es que *no se terminaba de salir del reino del tópico*.

Los dos cineastas paradigmáticos que cita Deleuze: Sidney Lumet y Robert Altman (además, dos directores relativamente “independientes” del sistema más comercial de Hollywood), suponen, entonces, respectivamente: el primero, una crítica al estereotipo; lo que pasa, luego, a una crítica a la corrupción de las instituciones (con el fin de reestablecer la posibilidad de la democracia americana). En el segundo caso, una mordaz parodización del tópico, una burla de él (véase “Nashville”⁷²). Otro problema del cine americano también residía en que era, precisamente Hollywood, uno de los principales creadores y difusores de estereotipos (1984: 292). Lo que criticaba Deleuze, entonces, era que, pese a todos los esfuerzos, no se realizaba, a plenitud, la alternativa positiva de *crear una nueva imagen* que supere todas las clases de tópicos (incluidos los “psíquicos”, y no solo los ópticos o sonoros).

Aunque Deleuze no lo dice con estos términos, nosotros podemos complementar esta tesis diciendo que el problema, en realidad, es que la ascensión de los estereotipos suponía, para el cine americano, una *lucha*⁷³ contra los poderes o estados de cosas que

⁷² Ver la explicación de Deleuze: “En ‘Nashville’, los lugares de la ciudad se redoblan en las imágenes que inspiran, fotos, grabaciones, televisión; y donde finalmente los personajes se reúnen es una machacona cancioncilla (...).” (1984: 290)

⁷³ Decimos “lucha”, en el sentido en que tanto Scorsese, como en Altman o en Lumet, los protagonistas libran una pugna ya sea por sobreponerse, o estar por encima, o por desprenderse del tópico. Esta es una perspectiva de análisis que Deleuze no toma en cuenta, y que aporta mucha de la singularidad, dramaticidad, y complejidad a muchos de los filmes de los años setenta de estos tres cineastas. Por ejemplo, en “Nashville” (1975), encontramos el caso de la estrella de música *country* que libra una batalla contra la locura, en medio de los contratos, obligaciones mediáticas, y conciertos por cumplir. Y, es más, podemos preguntarnos: ¿no son sus interpretaciones y su canto una forma de arte que se sitúa más allá del tópico?, ¿son necesariamente tópicos las canciones interpretadas a lo largo del filme, más allá de la “machacona cancioncilla” del cierre? Por otro lado, el estado mental al borde de la locura, que caracteriza a Travis, en “Taxi Driver”, ¿no expresa, acaso, la agonía y la rabia de enfrentar la miseria de la sociedad de masas? Podemos decir que el hecho de que Travis termine siendo asimilado por la prensa y la televisión, como un héroe estereotipado y parte de la sociedad del espectáculo, no significa que la lucha por sobreponerse o acabar con la miseria no se haya librado efectivamente, más allá de la mera denuncia. Lo mismo puede decirse en el caso de “Network”, de Lumet, cuando el periodista de televisión se rebela ante la corrupción generalizada y pide a los televidentes que protesten como él y se asomen por la ventana de sus departamentos para gritar: “estoy furioso y no pienso aguantarlo más”. Con esto queremos decir que la riqueza expresiva de los filmes no se agota en el análisis sucinto que hace Deleuze, y que siempre tenemos que tener en cuenta que su exégesis es *parcial* en la medida en que sirve para ilustrar la tendencia dominante de un tipo de signos cinematográficos (“imagen-movimiento en crisis”, afectos desaclopados, tópicos), más que otros. Podemos considerar, por ejemplo, que el estudio de la “imagen-afección”, su modulación agónica y desgarrada, en estos filmes, tienen una riqueza y valor extraordinario.

producían este “reino de miseria” en que se convierte la sociedad moderna –y que permite manipular a las masas en el objetivo siniestro que une a los *mass media*, los políticos, y las clases económicas que los sustentan–. Pero podemos interpretar también que, para Deleuze, esta *lucha* seguía estando presa del estereotipo contra el que se dirigía; y no solo eso, sino que esta lucha –en forma de crítica– también implicaba una denuncia y una *nostalgia* por la restauración de una utopía perdida (la democracia americana, en el caso de Lumet)⁷⁴.

Se puede decir, entonces, con Deleuze, que el reino del tópico destruye un modelo de cine (el de la “imagen-acción”) para crear uno nuevo (el de la “crisis de la imagen-acción”), pero, diremos nosotros, uno *que no termina de salir de un proyecto crítico de restauración* (en el caso de Lumet, propiamente política). De acuerdo a nuestro análisis (de las películas y autores que propone Deleuze), se trata de un modelo donde no deja de tener un lugar importante la “imagen-afección” –si bien muchas veces hablamos de personajes que han dislocado la correspondencia de sus afectos, por la proliferación de tópicos–, y donde opera una “imagen-acción” ya desarticulada por un espacio que ha perdido su unicidad, que se ha fragmentado junto con la ascensión de los clichés. Por otro lado, la imagen y el sonido reproducibles y en serie, la absorción psíquica del estereotipo, su reducción al lugar común, lo que hace la cultura popular de masas, constituye un reino de miseria que comienza a unir lo interior y lo exterior, pero, precisamos nosotros, un reino que se presenta, también, como una prisión –una “imagen-movimiento” hasta cierto punto minada, desarticulada, pero que, a fin de cuentas, aprisiona. Desde este punto de vista, diremos que el tópico –que menciona Deleuze–, más que una imagen singular que rompe la unidad entre el hombre y el mundo, se convierte en una posibilidad de anomia, de asfixia, de inopia, *incluso de ceguera*, una extraña ceguera que ha convertido al hombre y su

Y habría que decir que, más que negar este hecho, o subrayarlo, lo que a Deleuze le interesa, hacia el final de *La imagen-movimiento*, es explorar las limitaciones de un tipo de cine frente a un tipo distinto, uno que reclamará un libro aparte, esto es, *La imagen-tiempo*.

⁷⁴ Deleuze 1984: 293.

percepción en esa circulación de fórmulas anónimas que lo esclavizan y que le impiden *ver*. El punto, para Deleuze, será, pues, hablar de un cine que pueda dar nuevas imágenes, o incluso, “justo una imagen”, como decía Godard, más allá de la presentación y crítica del registro y confusión con los tópicos y su nihilismo empobrecedor. Y, según Deleuze, esa será una tarea que se emprendió, primero, lejos de Hollywood⁷⁵. Es interesante, también, señalar, siguiendo a Deleuze, que una forma alternativa de explicar un cine que hace aparecer la “imagen-tiempo”, pasa, precisamente, por la idea de “ver más allá del tópico”. La palabra “ver”, entonces, va adquiriendo otra acepción. Ya no se trata de ver para reaccionar: la visión ha adquirido un nuevo estatus, se ha hecho tan subjetiva como objetiva. Ahora bien, el problema es que con el tópico estamos ante una imagen empobrecida, horadada y vacía, hasta tal punto, que Deleuze se resiste a hablar de una verdadera imagen (en tanto no puede ser “única”). Si bien el tópico anónimo ha anulado la diferencia entre imagen subjetiva y objetiva, logrando una equivalencia interior / exterior, podemos decir que es como si el tópico, a la vez, saboteara la posibilidad de invención o captación de una imagen verdadera. Diremos que la imagen es falsa, es vacía, es chirriante, en tanto hace circular un estereotipo, un cliché. Y por eso decimos que el tópico penetra, tanto en la mente como en la realidad, hasta hacerlas indiscernibles, pero, a la vez, impide *ver*, y lleva a una peculiar *ceguera*. Nuestra síntesis será esta: por más que se intente parodiarlo o criticarlo, en el cine de la crisis de la “imagen-movimiento” –y sobre todo, en América–, el tópico sostiene al mundo, y, a la vez, impide verlo. Es por esto que, para Deleuze, había que buscar una nueva forma de percibir, un nuevo cine que supere un proyecto crítico de restauración, y que, por eso mismo, se hace desde la posición del “perdedor”, y, más precisamente, desde la Italia ocupada de la posguerra⁷⁶.

⁷⁵ Cfr. Deleuze 1984: 293

⁷⁶ Cfr. Deleuze 1984: 293-294.

2.2. El surgimiento de la imagen-tiempo y la nueva función de la percepción: videncia

Deleuze empieza su libro *La imagen-tiempo* con un capítulo titulado “Más allá de la imagen-movimiento”, donde toma, como punto de partida de desarrollo de la “imagen-tiempo”, al neorrealismo italiano de la posguerra (segunda mitad de los años cuarenta, después del fin de la Segunda Guerra Mundial), un movimiento cinematográfico europeo que, como ya hemos dicho, está fechado mucho antes de ese cine americano que Deleuze catalogó como de “crisis de la imagen-acción”.

Por otro lado, ya hemos hablado de cuán problemático es fijar la fecha de nacimiento de la “imagen-tiempo”. La posguerra solo sería el detonante de un verdadero desarrollo. Ya Yasujiro Ozu, mucho antes de la guerra, se había adelantado al neorrealismo⁷⁷. La cuestión, el principio de un nuevo régimen de signos, tenía que ver con la aparición de lo que Deleuze denomina “opsignos y sonsignos”, situaciones o “imágenes ópticas y sonoras puras”⁷⁸. Estas imágenes no serían más que visiones y audiciones puras, y que ya no se presentan como percepciones de un esquema sensoriomotor⁷⁹, esas que

⁷⁷ La obra de Ozu inicia en 1927, con su primer largometraje, “La espada del arrepentimiento”, y termina en 1962, con “El gusto del sake”. Sus películas, que suelen ser sobrios dramas instalados en la vida cotidiana y familiar japonesa, se hace a partir de planos fijos frontales o que ubican a los personajes de lado, y captan espacios vacíos, naturalezas muertas que son parte del entorno (ya sea en locaciones interiores o exteriores). Es un cine totalmente alejado de cualquier “espectáculo” exacerbado, abierto a aparentes “tiempos muertos”, elaborado con un montaje que dilata el tiempo en un ritmo imperceptible e inmutable, haciendo sentir un devenir inexorable en la cotidianidad. Lo interesante es que su estilo visionario, adelantado al “cine moderno” europeo que aparece a fines de los años cuarenta, se consolida muy pronto, incluso antes de la aparición del cine sonoro (al que Ozu llegará recién en 1936).

⁷⁸ “(...), las características que en el volumen precedente nos sirvieron para definir la crisis de la imagen-acción, (...) eran importantes (...) en calidad de condiciones preliminares [Estas características] Hacían posible una nueva imagen, pero no la constituían. Lo que constituye a la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse.” (Deleuze 1986: 14).

⁷⁹ Considerando a Ozu el primer director que desarrolla plenamente –y al que por eso llama “inventor”– las imágenes ópticas y sonoras puras, Deleuze sostiene que en el cine del japonés: “La vida cotidiana solo deja subsistir nexos sensoriomotores débiles, y reemplaza la imagen-acción por imágenes ópticas y sonoras puras, opsignos y sonsignos.” (1986: 30). Y luego: “En la trivialidad cotidiana, la imagen-acción e incluso la imagen-movimiento tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero éstas descubren vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensoriomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros” (1986: 32).

percibíamos como estímulo para la acción (acción que sentíamos como propia, en el cine de la “imagen-movimiento”, a través del personaje de cada película).

Como anotábamos en el subcapítulo anterior, la situación sensomotriz se había desbordado “ante una nueva situación”. También se había transformado la conexión de espacios propia del montaje clásico. Es algo que ya describimos cuando nos referimos al cine americano de los años sesenta y setenta, cine ejemplar de la “crisis de la imagen-acción” y del ascenso de los tópicos. Sin embargo, esta crisis, de acuerdo a la interpretación de Deleuze, se apoderó de manera más radical del neorrealismo italiano (que lideraron Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini o Michelangelo Antonioni)⁸⁰.

Entonces surgen estas preguntas: una vez rota la imagen sensomotriz y el modelo de la “imagen-acción”, ¿qué queda?, ¿imágenes ópticas y sonoras puras? ¿simplemente “tópicos”?, ¿o es que ambas cosas son la misma: la “imagen-tópico”?⁸¹ Sin lugar a dudas, de acuerdo a Deleuze, este problema lo encontrábamos en el nuevo cine americano, atrapado bajo la hegemonía del tópico y su “miseria”; una miseria que ahora se había vuelto tan interior como exterior, y que equiparaba a la percepción subjetiva con la imagen objetiva. Solo quedaba el mundo del tópico y una “imagen-movimiento” fragmentada: una impresión de que no había escapatoria. Como dice el mismo Deleuze: “Este era el problema con el que concluía nuestro estudio precedente: arrancar a los tópicos una verdadera imagen” (1986: 36).

⁸⁰ *Cfr.* Deleuze 1986: 11-41.

⁸¹ Como ya vimos en el subcapítulo anterior, hay que hacer notar que la imagen óptica y sonora (es decir, estamos hablando de un cine ya sonoro y no de un cine mudo, en ese sentido el historicismo del cine basado en la tecnología es insuficiente para Deleuze) no garantiza de por sí un escape del tópico. Hay una cuestión crucial en torno a ello: “Lo difícil es saber en qué cosa una imagen óptica y sonora no es ella misma un tópico, en el mejor de los casos una foto.” (Deleuze 1986: 37)

Sin embargo, aún queda por explorar el alcance desconocido, la verdadera potencia de una imagen óptica y sonora *pura*. El neorrealismo italiano pudo liberar el poder que residía en ella, y, con las situaciones intolerables de la posguerra, demostró que los signos ópticos y sonoros puros se extendían en una presentación directa del tiempo. Ya no se trataba solo de reacciones desbordadas, o restos de relaciones motrices distribuidas en cualquier espacio, y que soportaban la égida de los tópicos. Había que dejar que las imágenes ópticas y sonoras puras *presenten al tiempo* –lo que no pudo hacer el cine americano, nunca lo suficientemente independizado del esquema sensomotriz de su tradición, sus géneros, y modelos de producción–, que ahora ya no se hallaba subordinado al movimiento.

Ya definitivamente abandonado el esquema sensomotor, en el neorrealismo italiano –o, por lo menos, en el de algunos de sus cineastas– el montaje radicalizaba el abandono del encadenamiento de espacios y acciones característico de la “imagen-movimiento”, “que presentaba un Todo o lo Abierto como presentación indirecta del tiempo”. Con la “imagen-tiempo”, la subordinación del tiempo al movimiento había acabado, y lo que nacía era un movimiento aberrante, un “falso movimiento” que testimoniaba la presencia directa del tiempo. Solo de esta manera, la imagen podía escapar al tópico: por fin accedíamos a una imagen, “justo una imagen”, o, mejor, habíamos accedido a “ver”, a una *videncia*, a una *visión que estaba más allá del tópico*. La “imagen-tiempo”, con sus nuevos signos y sus nuevas fuerzas, podía desarrollarse:

“Era preciso que la imagen se liberara de los nexos sensomotores, que dejara de ser imagen-acción para convertirse en una imagen óptica, sonora (y táctil) pura. Pero esto no bastaba: era preciso que entrara en relación con otras fuerzas, para escapar ella misma al mundo de los tópicos. Era preciso que se abriera a revelaciones poderosas y directas, las de la imagen-tiempo, la imagen legible y la imagen pensante. De este modo, los opsignos remiten a ‘cronosignos’, ‘lectosignos’ y ‘noosignos’.” (Deleuze 1986: 39)

Más adelante nos ocuparemos de estos nuevos signos. Primero tenemos que empezar a analizar el nuevo registro, que convierte al “percibir-para-reaccionar” al “ver-para-ver”: la *videncia*. De acuerdo a Deleuze, la “videncia” la experimentamos con la presencia directa del tiempo en la “imagen-tiempo”. Y quizás sea una de las fórmulas o conceptos más interesantes de su obra filosófica. Ya no se trataba de una imagen-para-actuar, la “imagen-movimiento” (que, sin embargo, tenía toda la potencia de un pensamiento, sus propias maneras de operar con él y también su propio sentido). Con la “imagen-tiempo”, aparece otra forma de experimentación con la imagen, de pensar con ella, en fin, un modelo de pensamiento que problematiza la noción de verdad, que la replantea⁸².

Deleuze dirá que la pregunta ya no será: ¿qué imagen es la que sigue a esta? – pregunta de la “imagen-movimiento”–, sino, ¿qué es lo que tenemos que “ver” en la imagen? –pregunta de la “imagen-tiempo”⁸³. La “videncia”, ese es el gran tema de *La imagen-tiempo*. Y, de acuerdo a nuestra tesis, uno de los más originales hallazgos de *La imagen-tiempo* radica en entender o indagar por las razones que unen la videncia a la presentación directa del tiempo y al pensamiento –a un nuevo pensamiento, diferente al de

⁸² No podemos ocuparnos de este problema en este trabajo: solo apuntaremos que este modelo de verdad (el de la “imagen-tiempo”) estará totalmente relacionado a la idea de verdad de toda la filosofía de Deleuze. La verdad, para Deleuze, es siempre verdad del tiempo, del devenir. De ninguna manera es una verdad como re-conocimiento o correcta aprehensión de una realidad que debe ser re-presentada. Deleuze dedica una crítica extensa a la noción tradicional de pensamiento como re-conocimiento o corrección de la mirada frente a “lo que debe ser representado”: ese es el objetivo de *Diferencia y repetición* [1968]. La crítica de Deleuze saca a la luz tres prejuicios principales de lo que se denomina como “pensamiento dogmático” y los desmonta, bajo la influencia de Nietzsche: según Deleuze, se presupone la “buena voluntad” del sujeto pensante, y una afinidad natural a la verdad (recta naturaleza del pensamiento), sin embargo, ¿qué cosa nos asegura la existencia de un lazo de derecho entre el pensamiento y lo verdadero?; se presupone el modelo del reconocimiento, es decir, no se buscaría la verdad sino postularla de antemano; por último, se presupone el vínculo a priori entre el pensamiento y la verdad, expresado en el equívoco de la búsqueda del “comienzo” –principios o fundamentos como piedras arquimédicas de recuperación del “saber”. (Cfr. Zourabichvili 2004: 14-28). Luego concluye Zourabichvili: “Deleuze no cesa de recusar la falsa alternativa que nos impone elegir entre la trascendencia y el caos, entre la necesidad entendida como verdad preexistente y la ausencia pura y simple de necesidad. La idea de verdad no está ausente de su obra, pero él [Deleuze] rechaza el concepto tradicional de verdad, que la asocia a una realidad exterior objetiva. Mantiene la idea de revelación (...), pero se trata menos del develamiento de un objeto oculto que de un devenir-activo del pensamiento, y de las “objetividades” paradójicas, distintas-oscuras, que este aprehende cuando se pone a pensar.” (2004:27-28). Nosotros podemos concluir diciendo, con Zourabichvili, que se trata de la verdad del tiempo, de la verdad como “acontecimiento” (2004: 28-32).

⁸³ Cfr. Deleuze 1986: 361.

la “imagen-movimiento”. Otra imagen cinematográfica, otra vida de la imagen, otra forma de sentir y ver a la imagen, otra relación entre el movimiento y el tiempo, otra forma de pensar con la imagen (el análisis de todo esto, y la lógica particular de funcionamiento de los dos regímenes del cine, será la tarea que Deleuze emprendió como práctica conceptual y filosófica).

Para empezar, la promoción de la “videncia”, que hacía este nuevo cine, reformulará la relación de la pareja imagen subjetiva - imagen objetiva. En la “imagen-movimiento” encontrábamos que la cámara nos hacía participar de la percepción del personaje –la imagen subjetiva–, así como también podía presentar una percepción externa a la de cualquier personaje –la imagen objetiva–. Siguiendo este último punto, la cámara podía reposicionarse como una “conciencia cámara” que toma una posición cuasi-subjetiva para moverse entre lo subjetivo y lo objetivo: un acercamiento a ese “ojo no humano” que Deleuze, con Pasolini, llamaría “estilo indirecto libre”⁸⁴.

Pero, en este cine (el de la “imagen-movimiento”), la “cámara conciencia” aún permanecía ligada a las coordenadas de la imagen sensomotriz y al punto de vista subjetivo y objetivo de una manera diferenciada: pasábamos de lo subjetivo a lo objetivo, o de lo objetivo a lo subjetivo, y viceversa. Era el tiempo como medida del movimiento, y las concatenaciones racionales del espacio y su continuidad se convertían en el escenario de las percepciones, acciones y reacciones de la “imagen-movimiento”. El proceso era (para Eisenstein): entre la diferenciación en la imagen, y la integración en el concepto –este último producido como síntesis interior del Todo.

⁸⁴ Ver el subcapítulo 1.2 del capítulo 1 de este trabajo (pp. 9-15).

Sin embargo, ¿qué pasaba con esta nueva imagen nacida de entre los escombros de una realidad dispersa, fragmentada e inundada de tópicos? ¿Qué sucedía con relación al punto de vista subjetivo y objetivo? Ahora, la *videncia* haría indiscernible al par subjetivo-objetivo, la distinción perdería importancia de otra manera: las dos cosas se harán indiscernibles, indeterminables. Como sucede con el célebre ejemplo que Deleuze propone, citando una escena de “Europa 1951”: la protagonista (Ingrid Bergman), una burguesa que ha perdido a su hijo, decide abandonar su vida normal para salir al exterior y contemplar la vida de los obreros. Luego ella exclama, al interior de una fábrica: “creí estar viendo condenados”. La situación ya no se prolonga en una acción, sino en una visión, en una *videncia* que hace indiscernible lo real y lo imaginario, lo físico y lo mental, lo subjetivo y lo objetivo, en la situación. Y “...no porque se los confunda, sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo. Es como si lo real y lo imaginario corrieran el uno tras el otro, reflejándose el uno en el otro en torno a un punto de indiscernibilidad” (Deleuze 1986: 19). Este punto de indiscernibilidad se llamará, también, “cristalización” (o “coalescencia” de lo actual y lo virtual, de lo real y lo imaginario), y lo que vemos, lo vemos al interior de lo que Deleuze llama “imagen-cristal”⁸⁵. No está en juego, por supuesto, alguna metáfora, cuando la heroína de Rossellini *ve* a los “condenados”, cuando vemos esa imagen demasiado poderosa, excesiva en su mezcla de horror y belleza, una imagen que es a la vez alucinación y realidad, fantasía y atestado, crítica y compasión⁸⁶. Ella *ve* condenados literalmente. Ella ha aprendido a *ver*. En efecto, se trata de una visión donde lo intolerable lleva al ojo a un nuevo estado de registro:

“*Creí estar viendo condenados*: la fábrica es una prisión, la escuela es una prisión, literalmente y no metafóricamente. No se hace suceder la imagen de una escuela por

⁸⁵ Dice Deleuze: “(...) hemos visto de qué modo el cristal (el hialosigno) asegura el desdoblamiento de la descripción y efectúa el intercambio en la imagen ahora mutua, (...) Al elevarse a la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, los signos de cristal desbordan toda psicología (...), así como toda física de la acción”. (1986: 363). Sobre la génesis de la “imagen-cristal”, véase Deleuze 1986: 97-100.

⁸⁶ *Cfr.* Deleuze 1986: 34.

la de una prisión: esto solo sería indicar una semejanza, una relación confusa entre dos imágenes claras. Por el contrario, es preciso descubrir los elementos y relaciones distintos que se nos escapan al fondo de una imagen oscura: mostrar ‘en qué y cómo’ la escuela es una prisión, los grandes conjuntos, prostituciones, los banqueros, asesinos, los fotógrafos, estafadores, literalmente, sin metáfora.” (Deleuze 1986: 36)

Se puede decir que las relaciones mentales, las fuerzas mentales de la imagen aparecen de otra forma, reaparecen bajo los influjos de un tiempo que ya no es medida del movimiento, sino presencia directa. La auto-temporalidad de la imagen da movimientos falsos, aberrantes, y la cámara, como percepción, ya no es “reconocimiento habitual para la acción” (usando la terminología de Bergson). Se trata de otro tipo de imagen, otro tipo de reconocimiento.

En este punto Deleuze recurre, de nuevo, a Bergson. El autor de *Materia y memoria* distinguía dos tipos de reconocimiento: el reconocimiento habitual, el que sirve para la acción inmediata: sería el que Deleuze identifica con la “percepción”, en el régimen de la “imagen-movimiento”. Pero el segundo tipo de reconocimiento del objeto, el “reconocimiento atento”, sería el que registra y borra, a la vez, en continuos circuitos que se superponen, determinados aspectos del objeto, cada vez más profundos, de acuerdo a determinadas capas de recuerdo (“zona de recuerdos, sueños, o pensamientos”) que la mente, o el pensamiento, convoca. Por lo tanto, el estatuto de ese reconocimiento no es físico ni mental, ni real ni imaginario, sino, como decíamos líneas arriba, uno de mutua intercambiabilidad, de indiscernibilidad:

“(…) la imagen óptica (y sonora) en el reconocimiento atento no se prolonga en movimiento sino que entra en relación con una ‘imagen-recuerdo’ que ella convoca. Quizás haya que imaginar también otras respuestas posibles....: lo que entraría en relación sería lo real con lo imaginario, lo físico con lo mental, lo objetivo con lo subjetivo, la descripción con la narración, ‘lo actual con lo virtual’... lo esencial es que los dos términos en relación difieren en naturaleza, pero sin embargo ‘corren uno tras el otro’, remiten el uno al otro, se reflejan sin que podamos decir cuál está primero, y “en el límite” tienden a confundirse cayendo en un mismo punto de

indiscernibilidad. A tal o cual aspecto de la cosa le corresponde una zona de recuerdos, sueños o pensamientos: se trata cada vez de un plano o de un circuito, hasta tal extremo que la cosa pasa por una infinidad de planos o de circuitos que corresponden a sus propias capas o aspectos. A otra descripción le correspondería otra imagen mental virtual, y a la inversa: otro circuito.” (Deleuze 1986: 70)

A esto lo podríamos llamar el “tintineo” del par virtual-actual de la “imagen-tiempo”, la fuerza del tiempo que hace progresar la visión, el registro entendido como descripción que borra y crea el objeto a través de capas cada vez más profundas, capas de memoria o espíritu que renuevan el registro una y otra vez. Por eso es que a este proceso Deleuze también lo llama una “descripción cristalina” (1986: 99). Diríamos que esta es una nueva captación, la de “imágenes-tiempo” que hacen, de la cámara, una cámara-conciencia que establece relaciones mentales cada vez más complejas. Dice Deleuze:

“(…) es justamente en este ‘doble movimiento de creación y de borradura’ donde los planos sucesivos, los circuitos independientes, anulándose, contradiciéndose, restableciéndose, bifurcándose, van a constituir a la vez las capas de una sola y misma realidad física y los niveles de una sola y misma realidad mental, memoria o espíritu (…”. (1986: 70)

Hasta aquí una primera explicación, algo sucinta, de la videncia. Se trata de un tema más amplio, al que volveremos más adelante, cuando exploremos las relaciones que la videncia establece con la impotencia del pensamiento, con el afuera en la imagen, y con la creencia, para poder hablar en toda su dimensión de la experiencia de la “imagen-tiempo”, y de cómo incide en el pensamiento.

Precisamente, para poder hacer ese desarrollo, debemos ir más allá del circuito de la “imagen-cristal”, de su “límite interior” o “elemento genético”⁸⁷, y detenernos en algunas películas o directores que ilustran lo que Deleuze ha denominado “cristales de tiempo”. Este

⁸⁷ “ (...) el opsigno encuentra su verdadero elemento genético cuando la imagen óptica actual cristaliza con ‘su propia’ imagen virtual, sobre el pequeño circuito interior. Es una imagen-cristal, que nos da la razón o mejor dicho el ‘corazón’ de los opsignos y sus composiciones.” (Deleuze 1986: 98)

será un análisis basado ya no en “descripciones cristalinas” o surgimientos de “videncias”, sino en consolidados fílmicos cuyas estructuras operan otros intercambios y grados entre lo actual y lo virtual, y que formarán distintos “estados del cristal”⁸⁸.

2.3. El régimen de la “imagen-tiempo”: cristales de tiempo

El bergsonismo se redobra, entonces, en un cine moderno que ya ha superado “la crisis de la imagen-acción” para acceder al dominio pleno de la “imagen-tiempo”. El análisis que le dedica Deleuze a la “imagen-tiempo” es muy complejo y particularmente complicado, debido a la naturaleza bifurcante, paradójica, y no cronológica del tiempo tal como lo concibe Deleuze (con su base en su lectura de Bergson). Acá solo intentaremos una presentación general de la “imagen-tiempo” y una breve consideración de sus aspectos principales.

Al tratar de la “imagen-tiempo” lo primero que hay que considerar es la relación entre “subjetividad” y “tiempo”. Según Deleuze, ha habido una interpretación equívoca de Bergson, producto de malentendidos generalizados. No es que la duración sea subjetiva y constituya nuestra vida interior. Es al revés: es la subjetividad la que es interior al tiempo, a un tiempo no-cronológico. Nos movemos al interior de un tiempo que se escinde, se desdobra en presente que pasa y pasado que se conserva, o tiempo que se divide en dos chorros, uno que se dirige al futuro y otro que cae en el pasado:

“(…) poco a poco [Bergson] irá diciendo otra cosa: la sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación, e interiores al tiempo somos nosotros, no al revés. Que estemos dentro del tiempo parecería ser un lugar común, y sin embargo es la máxima paradoja. El tiempo no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos. Bergson está mucho más cerca de Kant de lo que cree: Kant definía al

⁸⁸ Cfr. Deleuze 1986: 116

tiempo como forma de interioridad, en el sentido de que nosotros somos interiores al tiempo (solo que Bergson concibe esta forma de un modo muy distinto que Kant). En la novela, Proust es quien sabrá decir que el tiempo no nos es interior, sino nosotros interiores al tiempo que se desdobra, se pierde y se reencuentra, el tiempo que hace pasar el presente y conservar el pasado.” (Deleuze 1986: 115)

No es que el tiempo o la duración sean subjetivos, somos nosotros los que nos movemos al interior del tiempo, y eso es lo que el cine moderno dará a ver. Pero, ¿cómo el cine podrá presentar al tiempo, con su doble chorro, su escisión, su doble cara de presente que pasa y pasado que se conserva? Ya habíamos visto en qué medida, analizando “la crisis de la imagen-acción”, y, simultáneamente, el reino del tóxico, surgía la posibilidad o necesidad de acceder a imágenes ópticas y sonoras puras que nos den una “verdadera imagen”. Era, por fin, la presentación del tiempo, cuando vimos que el reconocimiento atento hacía *redescripciones* que cada vez borraban y creaban al objeto de acuerdo a aspectos más profundos que, a su vez, son correlativos a capas de la memoria –capas del pasado que se conserva. En este sentido, el tintineo subjetivo-objetivo de la imagen tenía que ver con un circuito que va de lo actual a lo virtual y viceversa, un circuito que hace indiscernibles las dos imágenes y nos da lo que Deleuze llama una “cristalización”, y, correlativamente, una “videncia”. Estábamos, entonces, ante una imagen actual y “su” imagen virtual: circuito que es atestado de la presencia directa del tiempo, de la “imagen-tiempo”.

Esta imagen mutua, esta imagen que transparenta lo actual con lo virtual y viceversa, hasta hacerlos indiscernibles, es lo que Deleuze llamará “imagen-cristal”. Sin embargo, la “imagen-cristal”, la que presenta al tiempo en persona, por decirlo así, es una imagen que, de acuerdo a Deleuze, no solo se debe comprender como una *descripción cristalina*, sino también como un *consolidado fílmico: la película como cristal de tiempo*. Al tratarse del conjunto de una película, es crucial para Deleuze prestar especial atención a cómo se forma un “cristal de tiempo”. En su formación es preciso considerar tres aspectos:

las relaciones entre lo actual y lo virtual, entre una cara límpida y una cara opaca, y finalmente entre un germen y un medio⁸⁹. Dirá Deleuze que en algunos cineastas “el par actual-virtual *se prolonga*, (...) inmediatamente en opaco-límpido, expresión de su intercambio”⁹⁰ (1986:100). Se trataría de una “operación genética” en una estructura, *la estructura del cristal*⁹¹. Para entender mejor la estructura del cristal de la que hablamos, citaremos este ejemplo tomado de Deleuze, que se concentra en los personajes de Tod Browning:

“Una lentitud anormal, sofocante, penetra en general a los personajes de Browning, en el cristal. Lo que aparece en Browning no es en absoluto una reflexión sobre el teatro o el circo, (...), sino una doble cara del actor que solo el cine podía captar instaurando su propio circuito. La imagen virtual del rol público deviene actual, pero con respecto a la imagen virtual de un crimen privado, imagen que se vuelve actual a su vez y reemplaza a la primera. Ya no se sabe dónde está el rol y dónde está el crimen.... Este circuito cristalino del actor, su cara transparente y su cara opaca, es el travestí.”⁹² (1986: 103)

Por otro lado, para comprender mejor el funcionamiento y formación del “cristal de tiempo”, no solo tenemos que tener en cuenta su estructura, también tenemos que diferenciar tres circuitos. Como habíamos visto, para Bergson, el tiempo se desdobra en dos caras coexistentes (en presente que pasa y pasado que se conserva), y, apunta Deleuze, solo una “imagen-cristal” puede presentar esta coexistencia o coalescencia: este es el circuito más pequeño del tiempo. Sin embargo, el “cristal de tiempo” tiene dos extremos: por un lado, esta imagen de lo actual con “su” virtual sobre *el pequeño círculo*, pero en el otro extremo están las virtualidades en expansión en *los círculos profundos* (yacimientos de capas profundas de pasado). Y, de uno a otro lado, están *los circuitos relativos*: memorias,

⁸⁹ Dice Deleuze: “Así pues, el intercambio o la indiscernibilidad se continúan de tres maneras en el circuito cristalino: lo actual y lo virtual (...); lo límpido y lo opaco; el germen y el medio.” (1986:101) Y luego: “El cristal es expresión. (...) Es el mismo circuito pasando por tres figuras, lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, el germen y el medio.” (1986:105).

⁹⁰ Las cursivas son nuestras.

⁹¹ Cfr. Deleuze 1986: 100.

⁹² Para ilustrar esta explicación, una película modélica puede ser “Garras humanas” (“The Unknown”), un filme de 1927 de Browning todavía perteneciente a la era silente y que, de alguna manera, se adelanta, con el cine de Ozu, a la “imagen-tiempo” de Welles y el neorrealismo italiano.

sueños, mundos. (Deleuze 1986:113). Observemos que la comprensión deleuziana de la imagen y del tiempo es hasta tal punto deudora de la corrección de Bergson sobre el movimiento (no hay que entenderlo como una sucesión) que el lenguaje de Deleuze se servirá de las nociones de círculo y circuito en el sentido de conexiones que se actualizan.

En este punto, es importante señalar que la película, *como estructura cristalina* (y ya no solo como descripción cristalina), es siempre la variación de un Todo, la amplificación de un conjunto también constituido por un germen, y un universo o medio. Por eso, la imagen que llamaremos “tintineante” del pequeño circuito debe presentar, a la vez, la cara límpida de una cara opaca, o, como dice Deleuze, el nacimiento de un germen en un medio (pequeño germen cristalino de un inmenso universo cristalizante). Así es como el pequeño germen virtual se haría actual. Por ejemplo, “el gran trasatlántico de ‘Amarcord’, un enorme germen de vida o de muerte en el mar de plástico” (1986:126). Y dice Deleuze: “el germen es la imagen virtual que hará cristalizar un medio actualmente amorfo; pero, por otra parte, este (el medio) debe tener una estructura virtualmente cristalizante con respecto a la cual el germen cumpla ahora el papel de imagen actual”⁹³ (1986: 105). Cada película tiene, entonces, un doble aspecto que comprende no solo lo actual y lo virtual, sino lo límpido y lo opaco, el germen y el medio. Una de las ilustraciones más ricas de esta naturaleza genética o estructural del “cristal de tiempo” como consolidado fílmico la da Deleuze cuando habla del cristal de Visconti, que el filósofo define como “cristal en descomposición”:

“El demasiado-tarde no es un accidente que se produzca en el tiempo, es una dimensión del tiempo. Como dimensión del tiempo es, a través del cristal, la que se opone a la dimensión estática de un pasado que se sobrevive y que pesa en el interior del cristal. Es una sublime claridad que se opone a lo opaco, pero le toca llegar demasiado tarde, dinámicamente. Como revelación sensible, el demasiado-

⁹³ Para ilustrar mejor el tema del germen y el medio, véanse los análisis que hace Deleuze a “Y la nave va” y “Amarcord” (Deleuze 1986: 103-104).

tarde concierne a la unidad de la naturaleza y el hombre, en cuanto mundo o medio. Pero como revelación sensual, la unidad se hace personal. Es la perturbadora revelación del músico de ‘Muerte en Venecia’, cuando recibe del muchacho la visión de aquello que le faltó a su obra: la belleza sensual... Ya en ‘Osessione’, ... la posibilidad de la homosexualidad surgía como la posibilidad de salvación, de salir de un sofocante pasado, pero demasiado tarde (...).” (1986: 132)

Como resumen, diremos que la imagen que vemos en la pantalla, la imagen que coexiste con su imagen virtual (pequeño circuito) se comunica con los grandes circuitos profundos, con los confines del tiempo, con los yacimientos profundos de pasado, grandes virtualidades en expansión, variaciones del Todo. Y esa relación se establece a través de los circuitos relativos –memorias, sueños, mundos– que operan, siempre, como grados de actualización entre los dos extremos de lo actual y lo virtual, entre el circuito pequeño y el profundo:

“El pequeño germen cristalino y el inmenso universo cristalizable: todo está comprendido en la capacidad de amplificación del conjunto constituido por el germen y el universo. Las memorias, los sueños, incluso los mundos no son más que circuitos relativos aparentes que dependen de las variaciones de ese Todo. Son grados o modos de actualización que se escalonan entre estos dos extremos de lo actual y lo virtual: lo actual y ‘su’ virtual sobre el pequeño circuito, las virtualidades en expansión en los circuitos profundos. Y, desde dentro, el pequeño circuito interior se comunica con los profundos, directamente, a través de los circuitos relativos.” (1986: 113)

Para Deleuze, el “cristal de tiempo” es tan importante que no duda en asignarle un rol esencial. Dirá que el cristal es el que “revela o exhibe” “el fundamento oculto del tiempo, es decir, su diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan (...)”. (1986:135) Y, justamente, hay otra forma de clasificar o de diferenciar a la “imagen-tiempo”, ya no a través de la estructura cristalina, sino de forma directa: considerando si es que esta se basa en el pasado, o en el presente. Por eso sostendrá Deleuze, “hay (...) dos imágenes-tiempo [directas] posibles, una basada en el pasado y la otra en el presente. Cada una de ellas es compleja y vale para el conjunto del tiempo.” (1986: 135)

2.4. Las dos imágenes-tiempo directas

Según Deleuze, estas “imágenes-tiempo” presentan al tiempo de una manera no-cronológica, y están basadas, o en *capas de pasado*, o en *puntas de presente*. En cualquier caso, cada una de ellas tiene la especificidad de valer para el conjunto del tiempo. Lo que hay que tener en cuenta es que, en ambos casos, una vez más, hay una relación de coexistencia, de relación actual-virtual, entre el presente que pasa y el pasado que se conserva. Y, para el pensamiento, estas dos “imágenes-tiempo” implicarán una función o una tarea diferente: el pensamiento se enfrentará a *lo indiscernible, lo inconmensurable, lo indecible, lo inevocable*, en fin, se enfrentará a lo que Deleuze llamará “corte irracional” como paso de una imagen a otra⁹⁴. Por supuesto que ya no estamos ante la continuidad de la “imagen-movimiento”, o ante su “monólogo interior” o modelo de verdad, ni siquiera ante su vínculo con el mundo. Pero tampoco estamos ya frente al filme como estructura de cristal. Con esta presentación del tiempo, en las “imágenes-tiempo directas” del cine moderno, podemos decir que el tiempo “pierde sus estribos” de otra manera, que hablamos de un cine donde, o el pasado vale para el conjunto del tiempo, o es el presente el que vale, a su vez, para el conjunto del tiempo⁹⁵.

Empezaremos explicando la primera, la que se basa en el pasado, en la exploración de las capas de pasado. Según Deleuze, el creador de esta “imagen-tiempo” fue Orson Welles, incluso antes del fin de la Segunda Guerra Mundial y antes de la aparición del neorrealismo italiano, fundando al cine moderno en Occidente –ya que habría que mencionar el caso excepcional de Ozu en Japón– de una vez y para siempre⁹⁶.

⁹⁴ Cfr. Deleuze 1986: 367.

⁹⁵ Cfr. Deleuze 1986: 136-137.

⁹⁶ Cfr. Deleuze 1986: 144.

Lo importante será distinguir lo que Deleuze denomina “imagen-recuerdo” propiamente psicológica –lo que comúnmente se conoce como *flash-back*– respecto a la “exploración de una capa de pasado coexistente” (Deleuze 1986: 136-137). En “Ciudadano Kane” hay muchas “imágenes-recuerdo” evocadas por los personajes, pero no serían propiamente “imágenes-recuerdo” psicológicas. Porque la “imagen-recuerdo” psicológica no haría más que actualizar un antiguo presente, y permaneceríamos en el terreno de lo actual, y en la concatenación de un “antiguo presente” que explicaría o sería causa del presente en curso –es un orden cronológico que selecciona un antiguo presente y lo actualiza. Por el contrario, en “Ciudadano Kane”:

“Diversas capas de pasado serán evocadas y encarnarán sus aspectos en imágenes-recuerdo. Y el tema será el mismo una y otra vez: ¿es aquí donde yace el recuerdo puro ‘Rosebud’? Rosebud no podrá ser encontrado en ninguna de las regiones exploradas, aunque esté en una de ellas, en la de la infancia, pero tan enterrado que solo se puede pasar al lado.” (Deleuze 1986: 152)

En “Ciudadano Kane” hay “imágenes-recuerdo”, pero habría que diferenciar lo que pasa como hábito a través de planos normales y sin profundidad, de lo que surge desde el fondo cuando opera la profundidad de campo. Explica Deleuze que no hay que entender la “profundidad de campo” como una “función de realidad”. Más bien, ella apunta a la “función” de “memoración”, “temporalización”. Dirá incluso que en juego no está un recuerdo, sino “una invitación a recordar” (Deleuze 1986: 149). Precisamente, gracias a esta “invitación a recordar”, exploramos la virtualidad de una extensión, de una capa de pasado, y vemos al personaje moverse en el pasado. Solo la profundidad de campo, y el uso que le da Welles en “Ciudadano Kane”, diferenciará para nosotros a una simple “imagen-recuerdo”, como simple actualización de un antiguo presente, de, por otro lado, la exploración de una capa virtual de pasado coexistente –en la que surgirá, ulteriormente, la

“imagen-recuerdo”. Se trata de una capa de pasado que contiene toda la vida de un ser como una “nebulosidad vaga”⁹⁷, y que la hace brillar en un aspecto singular:

“El héroe actúa, camina y se mueve; pero donde se sumerge y donde se mueve es en el pasado: el tiempo ya no se subordina al movimiento, sino que el movimiento se subordina al tiempo. Así en la gran escena en que Kane se une en profundidad con el amigo con quien va a romper: él mismo se mueve en el pasado; este movimiento ‘fue’ la ruptura. Y al comienzo de ‘Mister Arkadin’, el aventurero que avanza por el gran patio resurge de un pasado cuyas zonas nos hará explorar. En síntesis, (...) la imagen-recuerdo ya no pasa por una sucesión de antiguos presentes que ella reconstruye, sino que se rebasa en regiones de pasado coexistente que la hacen posible. Es la función de la profundidad de campo: explorar cada vez una región de pasado, un continuo.” (Deleuze 1986: 145-146)

Con Welles, creador de la primera “imagen-tiempo”, no solo hemos dejado de lado la memoria psicológica, sino que también hemos ido más allá de la “imagen-recuerdo” –una que, por sí misma, no presenta al tiempo directamente. La coexistencia de las capas de pasado nace de las evocaciones de una serie de testigos de la vida del protagonista de “Ciudadano Kane”. Pero es la profundidad de campo y su uso particular lo que nos lleva a explorar la virtualidad de estas capas, donde el movimiento se subordina al tiempo y expone acentos, o aspectos singulares y críticos, como en el caso de la célebre secuencia que cita Deleuze, la del surgimiento de Kane desde el fondo del plano para romper con su amigo: allí el personaje “se mueve en el tiempo” más que en el espacio. No se trata de un antiguo presente, recuerdo vuelto a ser presente, “actualizado”. Se trata de falsos movimientos, de movimientos en el tiempo, de inmersiones, sumergimientos y resurgimientos en y desde el pasado:

“(…) la profundidad de campo crea cierto tipo de imagen-tiempo directa que se puede definir por la memoria, por las regiones virtuales de pasado, por los aspectos de cada región. Sería no tanto una función de realidad como una función de memoración, de temporalización: no exactamente un recuerdo, sino una ‘invitación a recordar...’ ” (Deleuze 1986: 149)

⁹⁷ Cfr. Deleuze 1986: 145.

¿Qué le queda al pensamiento ante la exploración del pasado, ante la exposición de un tiempo no-cronológico? ¿Qué le queda ante la evocación de múltiples capas virtuales de pasado que no llegan a dar la respuesta buscada? Cada obra de cada gran cineasta demanda un análisis de los mecanismos y las funciones de su cámara-conciencia, o cámara-pensamiento, de su “imagen-tiempo”. Con “Ciudadano Kane”, Welles partirá de un hecho, la muerte de Kane, para, a través de la evocación de cada testigo, explorar una sección del cono del tiempo, un círculo o capa virtual del pasado de la vida de Kane, todas coexistentes y conteniendo, cada una, toda la vida de Kane, aunque haciendo brillar un aspecto. Dirá Deleuze que “el tiempo pierde los estribos”, y que “entramos en la temporalidad como en estado de *crisis permanente*” (1986: 153). Es la experiencia de la “imagen-tiempo”, una presencia pura del tiempo, pero este estado de crisis también se debe a la inutilidad de la búsqueda, vértigo de una exploración múltiple por varios pasados que, a fin de cuentas, caen en el vacío, será el enfrentamiento del pensamiento ante lo inevocable:

“(…) Rosebud hubiera podido ser cualquier cosa, pero además, por ser algo, descende en una imagen que arde a su vez y que no sirve para nada, que no interesa a nadie. De este modo arroja una sospecha sobre todas las capas de pasado evocadas antes por tal o cual personaje, incluso involucrado: las imágenes a las que dieron lugar eran, quizá, igualmente vanas, pues ya no hay presente que las acoja y Kane ha muerto en soledad, experimentando el vacío de toda su vida, la esterilidad de todas sus capas.” (Deleuze 1986: 152-153)

Con Resnais, de quien Deleuze dice es el continuador más creativo de la senda que inició Welles, asistimos a un replanteamiento y enriquecimiento del tema de la exploración de las capas de pasado. Ahora el centro (como el hecho de que Kane haya muerto) –o el punto fijo que en Welles opera como punto de partida para la rememoración– desaparece, y asistimos a una proliferación de capas de pasado y de personajes, lo que lleva la exploración del tiempo hacia una memoria ya no de una persona, sino a una “memoria mundial”. Es una memoria colectiva donde no hay presente que sirva de centro: “como regla general, el presente se pone a flotar, incierto, dispersado en el ir y venir de los personajes o ya

absorbido por el pasado” (Deleuze 1986: 158). Lo que se produce con este concierto de confrontaciones de diversas capas de pasado –en “Hiroshima mon amour”: “Hiroshima será para la mujer el presente de Nevers, pero Nevers será para el hombre el presente de Hiroshima” (Deleuze 1986: 159) –, es el acceso a una relatividad generalizada. Según Deleuze, Resnais “llega hasta el final de lo que en Welles era tan sólo una dirección: construir “alternativas *indecidibles* entre capas de pasado”. (Deleuze 1986: 159)

No nos detendremos en el caso de Resnais, porque su complejidad rebasa los alcances de este estudio. Solo nos limitaremos a decir que la primera presentación directa (ya no vista a través del cristal) de la “imagen-tiempo” identificada por Deleuze, la que se basa en el pasado, presenta una exploración compleja del tiempo, y que esta exploración hace explícito un problema, imposible de resolver: “lo inevocable” en Welles, “lo indecible” en Resnais (entre diversas capas de pasado). Perdido el centro, perdida la referencia, el tiempo de llegada, el tiempo de partida, el presente, asistimos a una discontinuidad radical. El cine de Resnais nos pone en la situación de no poder establecer ningún punto de referencia, atrapados como estamos en la relatividad generalizada de una “memoria mundial”, como la llama Deleuze.

Nos queda detenernos en la segunda “imagen-tiempo”, la que se basa ya no en el pasado, sino en el presente. Se trata de una concepción del presente como acontecimiento, como acontecimiento que “desactualiza” el presente y hace coexistir, en simultaneidad, al pasado del presente, al presente del presente, y al futuro del presente. Es una especie de tiempo interior al acontecimiento, “tiempo que ha salido de sus goznes”, “pierde los estribos” (Deleuze 1986: 153), tiempo de un presente desbordado, implicante de sus tres “puntas” simultáneas e inexplicables. El presente se ha “desactualizado” en este acontecimiento. Es una hora especial, interna, ya dada y a la vez esperada o por venir, o, en

otras palabras, que ya se inició y pasó (pasado del presente), pero que todavía no ha terminado de pasar, todavía no ha pasado y va a pasar (futuro del presente), porque, precisamente, está pasando (presente del presente). Deleuze no nos está hablando de un tiempo cronológico, sino del tiempo interior al acontecimiento, del momento inexplicable donde el pasado, el presente y el futuro del presente se enrollan, se implican en una presentación simultánea:

“Esta vez ya no hay un futuro, un presente y un pasado sucesivos, conforme al paso explícito de los presentes que discernimos. Según la bella fórmula de San Agustín, hay un ‘presente del futuro, un presente del presente, un presente del pasado’, todos ellos implicados en el acontecimiento, (...) y por tanto simultáneos, inexplicables. Del afecto al tiempo: descubrimos un tiempo interior al acontecimiento, que está hecho de la simultaneidad de estos tres presentes implicados, de estas ‘puntas de presente’ desactualizadas. Es la posibilidad de tratar al mundo, (...) una vida, un episodio, como un solo y mismo acontecimiento, que funda la implicación de los presentes. Un accidente va a ocurrir, ocurre, ha ocurrido; pero asimismo es al mismo tiempo como se va a producir, como ya se produjo, y como está produciéndose; a tal extremo que, debiendo producirse, no se produjo, y, produciéndose, no se producirá..., etc.” (1986: 138)

Deleuze encuentra en el cine de autores como Robbe-Grillet⁹⁸ o Buñuel⁹⁹ esta segunda especie de presentación directa de la “imagen-tiempo”. En las películas de Robbe-Grillet, por ejemplo, “la narración consistirá en distribuir los diferentes presentes por los diversos personajes” (1986: 139). Y lo que resulta es una narración con un nuevo valor, donde ya no hablamos de acciones sucesivas (“imagen-movimiento”) sino de situaciones (“imagen-tiempo”) inexplicables. De nuevo hablamos de un tiempo no-cronológico donde el movimiento es el que se subordina al tiempo, donde la narración no se subordina a la acción, donde no hay una continuidad “racional” de una escena a otra. Es la presencia directa del tiempo la que aparece con esta “imagen-tiempo” “plástica” como la denomina

⁹⁸ De Robbe-Grillet, véase “Trans-Europe Express” (1967) y “El año pasado en Marienbad” (1961) –esta última dirigida por Resnais, pero en base a un guión de Robbe-Grillet.

⁹⁹ Sobre todo el Buñuel de la etapa final, el de “El discreto encanto de la burguesía” (1972) y “El fantasma de la libertad” (1974).

Deleuze, por diferencia a la “arquitectónica” que caracterizaba a Resnais¹⁰⁰. Ya no hablamos de una arquitectura que se hace entre los diversos yacimientos o capas de pasado, sino de la plasticidad como característica propia de una “imagen-tiempo” que presenta tres tipos de presentes implicados en un mismo acontecimiento. Se trata de presentar o dar la complicación, lo inexplicable e inextricable de diferentes combinaciones plausibles que, sin embargo, son “imposibles”:

“En ‘El año pasado en Marienbad’, es X el que conoció a A (y por tanto A no se acuerda o miente), y es A la que no conoce a X (y por tanto X se equivoca o engaña). Finalmente, los tres personajes corresponden a los tres presentes diferentes, pero de tal manera que ‘complican’ lo inexplicable en lugar de aclararlo, de tal manera que lo hacen existir en vez de suprimirlo: lo que X vive en un presente del pasado, A lo vive en un presente del futuro, a tal extremo que la diferencia segrega o supone un presente de presente (el tercero, el marido), todos implicados unos en otros.” (Deleuze 1986: 139)

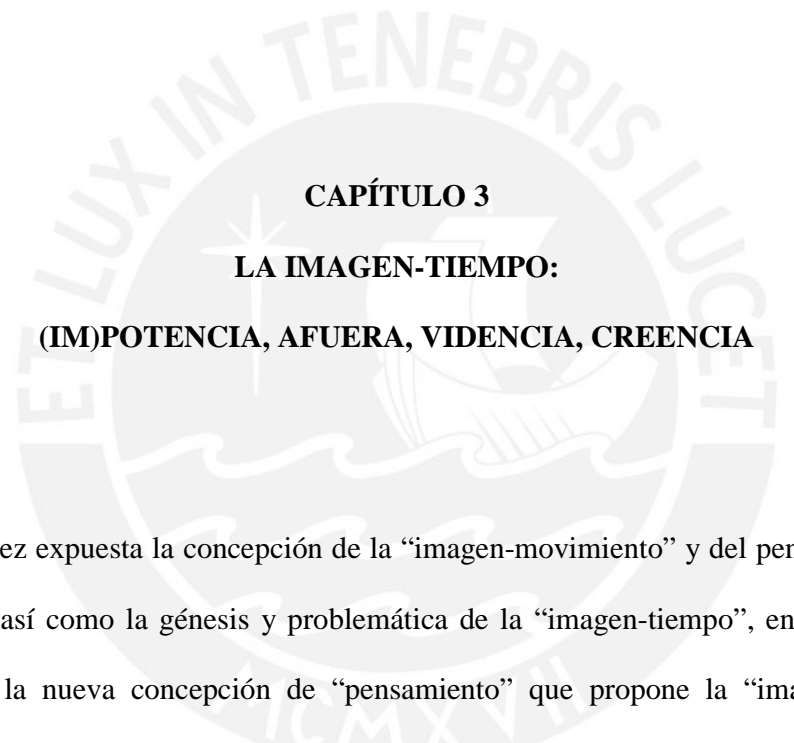
Así finalizamos con esta breve exposición de las dos especies de “imágenes-tiempo” directas, una basada en el presente (puntas de presente simultáneas) y otra en el pasado (relación o relatividad entre las capas de pasado). Y en todos los casos una discontinuidad, un tiempo no-cronológico que no tiene mucho que ver con el recuerdo psicológico. Se trata de la presencia del tiempo, y la imposibilidad para el pensamiento que este supone: lo invocable (Welles), lo indecible (Resnais), lo inexplicable (Robbe-Grillet). Esta es, así, una verdadera *imposibilidad* que dan estos dos “cronosignos” de la “imagen-tiempo”¹⁰¹.

¹⁰⁰ Cf. Deleuze 1986: 143.

¹⁰¹ Hay una segunda serie de cronosignos que Deleuze denomina “genesigno” y que solo mencionaremos brevemente: es el que concierne a “el tiempo como serie”, donde “el antes y el después no conciernen ya a la sucesión empírica exterior sino a la cualidad intrínseca de lo que deviene en el tiempo” (1986: 364). Este segundo cronosigno es entonces el del “devenir”, donde “el antes y el después ya no son determinaciones sucesivas del curso del tiempo, sino la dos caras de la potencia, o el paso de la potencia a una potencia superior (Deleuze 1986: 364-365)”. Con este tipo de cine, que es el de Welles (también), y el de Perrault, o el de Rouch, el mundo se hace fábula y, más allá de la noción de verdad, el devenir se afirma como *potencia de lo falso*. Con este cine, se pone en entredicho todo modelo de lo verdadero, y el mundo de hace “acto de leyenda, de fabulación” (Deleuze 1986: 365).

Una vez explicada la naturaleza de la “imagen-tiempo”, a través de lo que significa la coalescencia del par virtual-actual en la imagen, la estructura cristalina (“imagen-cristal” ya no solo como un momento de “videncia”, sino como consolidado fílmico completo), y los dos cronosignos de la “imagen-tiempo” directa (basados tanto en el pasado, como en el presente), pasaremos a estudiar con más detenimiento las relaciones que guarda la “imagen tiempo” con el pensamiento –estudiándola a partir de cuatro aspectos: la impotencia del pensamiento, la videncia, el afuera en la imagen, y la creencia en el mundo.





CAPÍTULO 3
LA IMAGEN-TIEMPO:
(IM)POTENCIA, AFUERA, VIDENCIA, CREENCIA

Una vez expuesta la concepción de la “imagen-movimiento” y del pensamiento que este implica, así como la génesis y problemática de la “imagen-tiempo”, en este capítulo abordaremos la nueva concepción de “pensamiento” que propone la “imagen-tiempo”. Primero, expondremos las implicancias que la presentación directa del tiempo tiene sobre el pensamiento, en la forma de lo que Deleuze, apoyándose en Artaud, denomina una “impotencia del pensamiento”, y recapitularemos su relación consustancial con la videncia; veremos que la “impotencia” a la que el pensamiento se enfrenta, lejos de ser improductiva, es, más bien, condición de posibilidad para una *función de videncia*, entendida esta como una captura, descripción, lectura, iluminación o revelación. Luego, será importante, también, ahondar en la cuestión de la “impotencia”, y, apoyándonos en Agamben, mostrar, en consonancia con Deleuze, cómo el concepto de “impotencia”, lejos de tener un sesgo

negativo, guarda, más bien, una relación de “constitutiva co-pertenencia” con el de “potencia”. Nuestro propósito es explicar cómo la indagación que hace Agamben –a través de Aristóteles–, de la consustancialidad y mutua implicancia del par potencia-impotencia, fortalece y profundiza los postulados de Deleuze.

En segundo lugar, veremos cómo el cine de la “imagen-tiempo”, además de implicar un tipo de “conmoción” muy diferente al de la “imagen-movimiento” –en la forma de una “impotencia del pensamiento”–, nos remite a la relación de esta impotencia con “un afuera en la imagen”. Este “afuera” debe entenderse como un aspecto fundamental de las imágenes cinematográficas que las estructuras del nuevo régimen de la “imagen-tiempo” llevan consigo. En este punto, veremos cómo esta formulación del pensamiento –propia de la “imagen-tiempo”– supone, en realidad, algo más que una co-relación entre una “impotencia” y un “afuera en la imagen”. El afuera, finalmente, nos lleva a una necesidad de afirmar la relación con una imagen que nos enfrenta a la impotencia y la videncia: surge la necesidad de una conversión inmanente de la *creencia*. Deleuze elige este término –nos parece– porque su interés es hacer explícito que el cine nos ofrece un pensamiento sobre el mundo, apoyado en una suerte de fe.

Finalmente, estudiaremos las relaciones entre videncia y creencia, para terminar con un análisis que muestre la complementariedad entre cuatro conceptos clave. Impotencia, relación con el “afuera”, videncia, y creencia, configuran las cuatro coordenadas que, para nosotros, permiten comprender la concepción del pensamiento que pertenece a la “imagen-tiempo”.

3.1. La (im)potencia del pensamiento, y su relación con la videncia

“(…) esta ruptura sensoriomotriz (…) se remonta hasta una ruptura del hombre con el mundo. La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Entre los dos, el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como una impotencia para funcionar, para ser, su desposesión de sí mismo y del mundo.” (Deleuze 1986: 227)

Para hablar de las relaciones entre la “imagen-tiempo” y la “impotencia del pensamiento”, tenemos que hacer una breve digresión sobre las relaciones que, desde la perspectiva deleuziana, se pueden establecer entre tiempo y verdad. La presentación directa del tiempo, como vimos en el capítulo anterior a propósito de la “imagen-cristal”, presenta al tiempo como devenir, con toda su carga visionaria, no-cronológica, discontinua y paradójal. No se trata, entonces, ya de seguir la noética, el significado de las imágenes en el esquema sensomotor (para llegar a una última y final verdad, que sería la de la reconciliación del hombre con la Naturaleza), sino del *enfrentamiento con el devenir como única verdad*.

Para Deleuze, la verdad ya no es cuestión de un “monólogo interior”. No se trata de captar el flujo de ideas que se despliegan y se integran en el discurrir de las “imágenes-acción”. Ahora, es como si la verdad fuese asequible porque el espectador se ha vuelto un *observador puro*, embargado por una situación en dos grados –íntimamente relacionadas con la memoria y el tiempo. Primero, el espectador se convierte, ya sea en *vidente* del “reconocimiento atento” bergsoniano que re-describe continuamente la realidad –“pequeño circuito” de la “imagen-cristal”– pero que, a la vez, queda atrapado por lo terrible o excesivo de su visión, y no puede pensar ni reaccionar. En segundo lugar, el espectador se

convierte en *el experimentador* de un desborde del tiempo que lo coloca *frente a lo irracional* –lo que atenta contra la lógica, lo que no puede ser comprendido–, o lo “imposible” (en todas sus variantes), que es lo que dan las “imágenes-tiempo directas”, las que dan a ver y a oír “capas de pasado” o “puntas de presente”.

Primero, hablaremos de la relación de la “imagen-tiempo” con la impotencia (del pensamiento) y la videncia, en tanto hablamos de una mutua implicancia, de un surgimiento que las presupone y las implica simultáneamente. Cuando nos referimos, en el capítulo anterior, al “surgimiento” de la “imagen-tiempo” y la nueva función de la percepción, gracias al nuevo régimen de imágenes y signos que aparecía (opsignos y sonsignos), nos detuvimos en las situaciones ópticas y sonoras puras, y de cómo así ellas hacían surgir un tipo diferente de percepción, que era el de la “videncia”. Recordemos que este tipo de percepción era, más precisamente, y ya dentro de las coordenadas del tiempo definidas por la filosofía de Bergson, una percepción especial que se basa en el reconocimiento “atento” y ya no el “habitual”.

En efecto, recordamos entonces que la videncia no solo trae una visión, sino que la *visión implica al personaje y al espectador en un choque que es también una paralización*. El personaje –y nosotros con él– enfrenta algo que lo sobrepasa, como los personajes de Rossellini, incapaces de reaccionar, y que experimentan sus visiones en esa especie de desgracia cotidiana y terrible de la posguerra. O, como sucede a las llamadas “momias” de Dreyer, paralizadas también por una realidad banal e intolerable a la vez, que es la de la vida de la sociedad contemporánea. Captura de visiones, y una coextensiva paralización. Un cine de parálisis-visiones, impotencias y videncias.

Hay que recordar, aquí, que lo que se pone en juego es la visión de lo intolerable asociada a una mundanidad. Y que esta situación debe hacerse efectiva en un tiempo no subordinado al movimiento. Esto mismo nos hace hablar, pues, de un cine contemplativo, que no es más que otra forma de denominar a un “reconocimiento atento”. El “reconocimiento atento” que, gracias a una situación “intolerable” (ya sea por su miseria o belleza excesiva), nos da una cristalización de la imagen que paraliza al personaje, convertido ahora en alguien *que se siente atrapado por esta*. Es así que podemos pensar la compatibilidad de la videncia con la impotencia del pensamiento: la captura, la “visión”, implica, pues, un congelamiento, tanto del personaje o el espectador. O al revés: podríamos decir que la videncia *atrapa*, y, a la vez, *detiene* el pensamiento. Diremos que se trata de una visión que, por ser tan abrumadora, o intolerable en lo cotidiano, genera una impotencia para reaccionar que se hace coextensiva a una impotencia para pensar.

Aquí habría que remarcar, por otro lado, que la videncia no es vacía, sino que lleva consigo una *captura*, un tipo de conocimiento. Pero, a la vez, se trata de una captura, de una revelación, que lleva a una impotencia del pensar, o viceversa. Es como si asistiéramos a una descripción del mundo que se abre paso por encima, o más allá del “reconocimiento habitual” de los clichés o los tópicos de la *dóxa*. Por eso, cuando hablamos de “iluminaciones”, hablamos de un cierto tipo de “conocimiento”, una especie de redescrición del mundo. Volveremos a este tema más adelante.

Por ahora, nos interesa complementar esta relación originaria de la videncia y la impotencia –en base al “reconocimiento atento” –, con la impotencia del pensamiento que supone lo que, en el segundo capítulo de este trabajo, denominamos cine de la “imagen-tiempo” como presentación de “capas de pasado” (Resnais) o “puntas de presente” (Robbe-Grillet). En efecto, con este tipo de presentación directa del tiempo, el pensamiento, además

de la videncia, experimenta una manifestación, de nuevo, muy alejada de cualquier forma de discurso interior, y emparentada con un “estado” o “trance” en la cual el orden del tiempo, en función al pasado, o al presente, sale de sus goznes, entra en crisis, y coloca al espectador frente a un problema sin solución, en palabras de Deleuze, frente a “lo irracional”.

Este estado, lejos de ser el de un despliegue de ideas, un flujo noético, vuelve a ser lo que Deleuze, propiamente, llama una paralización. Hablamos de un choque del pensamiento, una verdadera impotencia ante lo que no puede tener una resolución “racional”, lo que no conduce a una salida: es el *devenir* como auténtico “acontecimiento”: *lo inevocable* en Welles, *lo indecible* en Resnais, *lo inexplicable* en Robbe-Grillet, *lo inconmensurable* en Godard, *lo irreconciliable* en los Straub, *lo imposible* en Marguerite Duras, *lo irracional* en Syberberg.

Esta es *una relación, también, entre el tiempo y la impotencia del pensamiento*. No se trata entonces de acceder a un *contenido* de la verdad, como podía suceder en el cine de la “imagen-movimiento”. François Zourabichvili destaca que, en la relación entre tiempo y verdad, no está en juego un “contenido”, porque lo verdadero del tiempo es el propio devenir, en su multiplicidad, en su presentación paradójal y a-cronológica:

"El contrasentido estaría en creer que Deleuze asigna un contenido a la verdad. Verdad del tiempo no significa, por cierto, ‘a propósito del tiempo’; la revelación es una presentación del tiempo mismo, en su multiplicidad. Lo verdadero es el tiempo, en tanto se presenta. La verdad es pensada aquí como devenir, con independencia de todo contenido." (Zourabichvili 2004: 122)

Se trataría, entonces, de una “verdad del tiempo”, que va asociada a una “verdad del pensamiento” de la “imagen-tiempo”. Por supuesto, no solo lejos de la verdad de la “imagen-movimiento”, sino muy lejos y en contraposición a la “imagen dogmática del

pensamiento”¹⁰², la “verdad del pensamiento” de la “imagen-tiempo” tiene que ver, para Deleuze, con una concepción de Artaud que pretende reformular la cuestión de la naturaleza del pensamiento, de lo que realmente hablamos cuando hablamos de sus posibilidades, en fin, de aquello que podemos nombrar como auténtica “potencia” del pensamiento.

Aquí, nos interesa profundizar en esta afirmación de Deleuze, para el que es necesario replantear el tema de la naturaleza del pensamiento, en el sentido de que, a partir de Artaud, Deleuze proponga a su *impotencia* como la raíz y origen de sus auténticas posibilidades y naturaleza. La auténtica potencia del pensamiento tendría que ver, para Artaud, esencialmente, con el propio *impoder* detrás de todo pensamiento, *impoder* como su único problema y a la vez como problema que lo define. Véase esta cita de Deleuze sobre el autómatas espiritual del cine moderno, al que llama “Momia”:

“El autómatas espiritual ya no se define por la posibilidad lógica de un pensamiento que deduciría formalmente sus ideas unas de otras. Pero tampoco por la potencia física de un pensamiento que montaríamos en circuito con la imagen automática. El autómatas espiritual ha pasado a ser la Momia, esa instancia desmontada, paralizada, petrificada, congelada, que prueba ‘la imposibilidad de pensar que es el pensamiento’.” (Deleuze 1986: 223).

Lo interesante de este planteamiento es que Deleuze está mostrando dos modelos de pensamiento y de conocimiento bastante diferentes, y podría decirse que hasta contrapuestos, cuando distingue el modelo de la “imagen-movimiento” del de la “imagen-tiempo”. El segundo modelo está proponiendo una “parálisis”, la experiencia de un choque que se convierte en “trance”, donde nos enfrentamos a un *nacimiento* del pensamiento, un nacimiento que, sin embargo, no tiene continuidad, porque, diríamos, es *nacimiento abortado*, pensamiento siempre vuelto a nacer y a la vez frustrado, un *trance* que, sin embargo, nos lleva a un tipo diferente de *conocimiento* que el implicado en el

¹⁰² Ver supra nota 82.

encadenamiento de ideas, propio de un planteamiento discursivo (que opera también en el “monólogo interior”).

En efecto, lo que quisiéramos remarcar acá es que el nuevo modelo de pensamiento –el de la “Momia” como paradigma del nuevo autómatas espiritual–, de alguna manera –aunque no sea explícita–, está concibiendo, como “inferior”, a esa formulación “discursiva” del pensamiento vista con “la imagen-movimiento”. Con Artaud, no se trata entonces de construir un “monólogo interior”, como lo quería Eisenstein, porque eso no sería “pensar”.

¿Podemos hablar acaso de una “desaparición del pensamiento”? Pues diremos que sí, pero de la desaparición de un pensamiento entendido como “monólogo interior”, un pensamiento entendido como ese proceso de diferenciación e integración, de captación e interiorización paulatina de un Todo que a su vez se descompone en imágenes que continúan el *discurso* “signalético” que se va construyendo, que va produciendo ideas o conceptos, y que es articulado por un esquema sensomotor (y que lleva a la final reconciliación y unión del hombre con la Naturaleza).

Para Deleuze, con Artaud, pensar sería, entonces, por el contrario, la confrontación con la impotencia misma de la posibilidad de pensar, enfrentarnos a ese “robo de pensamientos” que no podemos evitar y que no cesa y, paradójicamente, que nos impide pensar; en fin, esa experiencia de impoder noético que sería el pensamiento mismo en tanto opción superior al mero “re-conocer”¹⁰³.

¹⁰³ Deleuze también hace mención, en este punto, a *¿Qué significa pensar?* de Heidegger. Lo evoca al lado de Artaud: “Un ser del pensamiento siempre por venir, esto es lo que Heidegger descubrirá bajo una forma universal, pero también lo que Artaud vive como (...) su propio problema.” (Deleuze 1986:224). Sobre el punto, podemos citar estas líneas de Heidegger: “(...) el hombre incluye en su propia denominación la capacidad de pensar, y esto con razón. Él es, en efecto, un viviente racional. (...) Como el viviente racional, el hombre ha de poder pensar, con tal que quiera hacerlo. Pero quizá el hombre quiera pensar y no lo logre. A la postre, en este querer pensar pretende demasiado y, por ello, puede

Y, precisamente en este punto, es que nos interesa este replanteamiento de la cuestión del pensamiento, y profundizar en él a partir de un texto en el que Giorgio Agamben se propone discutir el tema de la potencia del pensamiento recurriendo a una interpretación de algunos pasajes de la *Metafísica*, la *Física*, y el *De Anima* de Aristóteles. De acuerdo a la lectura de Agamben, cuando Aristóteles nos habla de la naturaleza del pensamiento como potencia, está hablando, también, de su impotencia. Es decir, solo podría entenderse, a la potencia, como co-origenaria y constitutiva de la impotencia, como indesligable de la impotencia, en tanto la potencia implica una pasividad del pensamiento, pasividad o existencia “anfibia”¹⁰⁴, experiencia del poder del pensamiento como pasividad, como poder-no. Es decir, la potencia es impotencia, el poder es el poder-no, la potencia es una experiencia de la privación, y es esa experiencia de la privación la que distingue al hombre de los animales, en tanto lo enfrenta a lo ilimitado de su poder, lo abismal de su poder-no. Dice Agamben:

“(…) el hombre es el viviente que existe en modo eminente en la dimensión de la potencia, del poder y del poder no. Toda potencia humana es, cooriginariamente, impotencia; todo poder-ser o poder-hacer está, para el hombre, constitutivamente en relación con la propia privación. Y este es el origen de la desmesura de la potencia humana, tanto más violenta y eficaz respecto de la de los otros seres vivientes. Los otros vivientes pueden sólo su potencia específica, pueden sólo este o aquel comportamiento inscripto en su vocación biológica; el hombre es el animal que *puede la propia impotencia*. La grandeza de su potencia se mide por el abismo de su impotencia.” (Agamben 2007: 362)

Podemos decir, con Agamben, que experimentar la impotencia es, esencialmente, experimentar la potencia. En ese sentido, el secreto del poder del pensamiento radica en su

demasiado poco. El hombre puede pensar en cuanto tiene posibilidad para ello. Pero esta posibilidad no nos garantiza todavía que seamos capaces de hacerlo.” (Heidegger 2005: 15)

¹⁰⁴ “La grandeza –pero también la miseria– de la potencia humana es que ella es, también y ante todo, potencia de no pasar al acto, potencia para la tiniebla. Si se considera que *skótos*, en el griego homérico, es ante todo la tiniebla que invade al hombre en el momento de la muerte, es posible medir todas las consecuencias de esta vocación anfibia de la potencia. La dimensión que ella le asigna al hombre es el conocimiento de la privación (...).” (Agamben 2007: 360)

propio impoder, en la “naturaleza anfibia” de su potencia. Para Agamben, el secreto de la libertad humana, y del pensamiento mismo como pensamiento del pensamiento, recae en la experimentación viva de este poder-no, por lo que podemos hablar de una positividad del impoder del pensamiento¹⁰⁵. Se trata de “poder la propia impotencia”, como una relación íntima con la privación, lo que sería, para llamarlo de otra manera, la verdadera experimentación de “el pensamiento de sí”, “el don extremo de la potencia a sí misma, la figura completa de la potencia del pensamiento”¹⁰⁶.

Es inevitable no establecer equivalencias y relaciones entre las interpretaciones de Agamben y las consideraciones que hace Deleuze a partir de Artaud. ¿No es la obra de Artaud¹⁰⁷, acaso, la expresión de esa experiencia de pura potencia-impotencia del pensamiento? ¿No son sus hallazgos más reconocidos, acaso, los que tienen que ver con el testimonio de un pensamiento que se experimenta como imposible y carnal a la vez¹⁰⁸, es decir, como pura capacidad, o energía vital como corpórea, como sentida, como experiencia material de la privación –que, de acuerdo a Agamben, es también experimentación de esta

¹⁰⁵ “Uno podría estar tentado de ver en esta doctrina de la naturaleza anfibia de toda potencia el lugar en que el problema moderno de la libertad podría encontrar su fundamento. Porque la libertad como problema nace precisamente por el hecho de que todo poder es, inmediatamente, también un poder-no, toda potencia es también una impotencia. Sería únicamente libre, en ese sentido, no quien pueda simplemente cumplir este o aquel acto ni quien simplemente pueda no cumplirlo, sino quien, manteniéndose en relación con la privación, puede la propia impotencia.” (Agamben 2007: 362-363)

¹⁰⁶ Sostiene Agamben: “La potencia (la sola potencia que interesa a Aristóteles, la que surge de una *héxis*) no pasa al acto sufriendo una destrucción o una alteración; su *páschein*, su pasividad consiste más bien en una conservación y en un perfeccionamiento de sí (*epídoxis*, literalmente “don adjuntado”, significa también “acrecentamiento”: Guillermo de Moerbeke traduce *in ipsum id additio* [agregándolo en él], y Temistio glosa *teléiosis*, “cumplimiento”).” (Agamben 2007: 367) Y: “Lo que la tradición filosófica nos ha acostumbrado a considerar como el vértice del pensamiento y, a la vez, como el canon mismo de la *energía* y del acto puro –el pensamiento del pensamiento– es, en verdad, el don extremo de la potencia a sí misma, la figura completa de la potencia del pensamiento.” (Agamben 2007: 368)

¹⁰⁷ Sobre Artaud, véase, sobre todo: *El ombligo de los limbos*, *El pesa-nervios*, y *Fragmento de un diario del infierno* [1924 - 1926], textos reunidos en Artaud, A. (2002) *El pesa-nervios*. Versión, prólogo y notas de Marcos Ricardo Barnatán. Madrid: Visor.

¹⁰⁸ Dice Sontag: “Para Artaud, bloquear cualquiera de las posibles transacciones entre distintos niveles del espíritu y de la carne equivale a una desposesión del pensamiento, a una pérdida de vitalidad en el sentido más puro” (Sontag 2007b: 30) Y luego: “En realidad, lo que causa el incurable dolor de la conciencia en Artaud es, precisamente, esta negación a considerar la mente al margen de la situación de la carne. Lejos de estar desencarnada, su conciencia es una cuyo martirio resulta de su relación inconsútil con el cuerpo.” (Sontag 2007b: 31)

distintiva potencia del pensamiento que es humana en tanto es experiencia del poder-no? Artaud muestra que no se trata de un desdoblamiento de la conciencia (a la manera hegeliana), sino de la pura experiencia de la potencia del pensamiento, que, como dice Agamben a partir de Aristóteles, es la experiencia de su impotencia. En ese sentido es que dice Susan Sontag sobre Artaud:

“Artaud no tiene dudas sobre si su ‘Yo’ piensa, sino sobre la convicción de no poseer su propio pensamiento. No dice que sea incapaz de pensar. Dice que no ‘tiene’ pensamiento, algo que para él abarca mucho más que ideas correctas o juicios. Tener pensamiento es que este se sostenga a sí mismo, se manifieste él mismo a sí mismo y sea responsable ‘en todas las circunstancias de sentimiento y vida’. Es en este sentido que trata al pensamiento como objeto y sujeto de sí mismo, en el que Artaud afirma no ‘tenerlo’. Artaud muestra cómo la conciencia hegeliana, dramática, que se contempla a sí misma, puede alcanzar el estado de enajenación total (en lugar de una sabiduría apartada y amplia), porque el espíritu sigue siendo un objeto.” (Sontag 2007b: 26-27)

En efecto, para Artaud, poseer al pensamiento, como objeto, implicaría una falsa potencia, porque sería una potencia que se haría en la enajenación, sería un juego dramático o especulativo, lo que significa apartarse del pensamiento como potencia de la pasividad, como experiencia del poder-no. Podríamos decir que el sufrimiento de Artaud tiene que ver, al contrario, con una lucha con el lenguaje, o con un esfuerzo por expresar – en el sentido en el que lo señala Agamben al interpretar a Aristóteles– la potencia del pensamiento como privación. Lo que Artaud aporta a este tema es, quizá, el hecho de que su escritura es un heroico testimonio del sufrimiento que implica acercarse a “decir” esa experimentación de la pura potencia-impotencia. Cuando Artaud dice: “Si uno pudiera probar solamente su nada, si uno pudiera reposar en su nada y que esa nada no fuera una cierta forma de ser, pero tampoco la muerte total” (Artaud 2002:64), esa “nada” habría que interpretarla como una fruición de la privación, como una vivencia de la pasividad del pensamiento, una visión de la tiniebla del pensamiento como impotencia, como “impoder”,

como “naturaleza anfibia” (o “abismo” que, como hemos visto con Agamben, es donde reside el más grande poder del pensamiento).

Podríamos concluir, entonces, que lo valioso de este trance es el *impoder* mismo, su *acontecer*. En tanto que, para Deleuze –siguiendo a Artaud–, ese impoder tiene que ver con una experiencia especial que hay que vivir, o que hay que concebir como necesaria y positiva. Pero, ¿qué hay más allá de experimentar ese choque, ese trance del impoder del pensamiento dentro de sí mismo? Ya habíamos visto que, en el cine de la “imagen-tiempo”, junto con la potencia-impotencia del pensamiento, se abren las puertas de un tipo específico de percepción, al que llamamos videncia. Sin embargo, la impotencia para pensar, en el cine, no solo es correlativa respecto a una videncia, sino también a un afuera en la imagen. Es precisamente del tema de las relaciones del “afuera” con el pensamiento (o con el impoder del pensamiento) que nos ocuparemos ahora.

3.2. El afuera en la imagen, y su relación con la creencia

El tema del afuera es central en este punto, ya que nos hace pensar en su relación constitutiva no solo con la impotencia del pensamiento, sino también con la videncia y la creencia. “El pensamiento del afuera”, tal como lo formuló Foucault en su libro sobre la obra de Maurice Blanchot¹⁰⁹ –y que pudo rastrear hasta Artaud¹¹⁰ –, es sin duda un tema al que Deleuze le da un lugar central en *La imagen-tiempo*, y que termina por configurar el pensamiento del cine moderno.

¹⁰⁹ Cfr. Foucault (1993) *El pensamiento del afuera*. [1966] Valencia: Pre-Textos.

¹¹⁰ Dice Foucault: “Así pues, fue esta experiencia [del afuera] la que reapareció (...) en Artaud, cuando todo el lenguaje discursivo está llamado a desatarse en la violencia del cuerpo y del grito, y que el pensamiento, abandonando la interioridad salmodiante de la conciencia, deviene energía material, sufrimiento de la carne, persecución y desgarramiento del sujeto mismo (...)” (Foucault 1993: 20-21)

Empezaremos por decir que el afuera es lo que adviene como producto del rompimiento del nexo sensomotor que une al personaje con el mundo. La realidad presentada en el cine moderno de la “imagen-tiempo”, en tanto fragmentada, en tanto no hay continuidad entre una imagen y otra (corte irracional), pone el afuera en la imagen, el afuera en el mundo. En tanto ya no se reconstruye ninguna totalidad, en tanto no hay continuidad con ninguna realidad “exterior”, diremos que *la imagen está en tensión con respecto a algo que está más allá del pensamiento*: la imagen enfrenta al pensamiento con lo que no podemos percibir ni pensar. Es decir, este no es un afuera presentible o esperable, no un espacio por recorrer, ni una imagen por venir; el afuera es eso que permanece más allá de toda presencia de la imagen, y que remite a lo impensable en el pensamiento, lo que no podemos pensar todavía (Deleuze dirá que “el afuera se da necesariamente un adentro”)¹¹¹.

Según Deleuze, el afuera también debe entenderse como instancia derivada de un problema, de la problematización sin solución que presupone el cine de la “imagen-tiempo”. Con el fin del esquema sensomotor, el cine ya no opera por contigüidad de imágenes, ni por vías figurativas, metafóricas, o metonímicas de montaje (como en Eisenstein), sino por profundidad de campo y/o movimientos de cámara que elaboran una construcción teorematizada o problemática: “las relaciones de pensamiento en la imagen han reemplazado a la contigüidad espacial de las relaciones de imágenes (campo-contracampo)” (Deleuze 1986: 232). Nosotros podríamos decir, con Deleuze, que el cine, al subordinar el espacio al tiempo, y al volverse más “mental”, utiliza la profundidad de campo (Welles, Mizoguchi), la planitud radical de la imagen (Bresson, Dreyer), el montaje, y los

¹¹¹ “El cerebro ha perdido las coordenadas euclidianas y emite ahora otros signos. En efecto, los noosignos de la imagen-tiempo directa son el corte irracional entre imágenes no encadenadas (pero siempre reencadenadas), y el contacto absoluto de un afuera y un adentro no totalizables, asimétricos. Se pasa fácilmente del uno al otro, toda vez que el afuera y el adentro son las dos caras del límite como corte irracional, y éste, que ya no forma parte de ninguna de las secuencias, aparece incluso como un afuera autónomo que se da necesariamente un adentro”. (Deleuze 1986: 368)

movimientos de cámara, para construir deducciones de pensamiento (“relaciones de pensamiento”), elaborar un teorema o un problema. Pero, necesariamente, el teorema o el problema está ligado a un afuera que lo condiciona o lo posibilita, y, en última instancia, a una imagen intolerable que lleva a la videncia. En ese sentido, veamos lo que dice Deleuze, refiriéndose a algunos cineastas como Welles o Kurosawa, sobre el afuera, el problema, y la relación con la videncia:

“(…) lo común a los dos casos [‘profundidad’ en el caso de Welles y Mizoguchi, y ‘planitud’ en el caso de Dreyer y a menudo Kurosawa] es la posición de un afuera como instancia que constituye un problema. (...) Un problema no es un obstáculo. Cuando Kurosawa adopta el método de Dostoievski nos muestra personajes que no cesan de buscar los datos de un ‘problema’ aún más profundo que la situación en la que están tomados: traspasa así los límites del saber, pero también las condiciones de la acción. Alcanzan un mundo óptico puro donde de lo que se trata es de ser vidente, (...) La profundidad de Welles es del mismo tipo, y no se sitúa en relación con obstáculos o cosas ocultas, sino en relación con una luz que nos hace ver los seres y objetos en función de su propia opacidad. Así como la videncia reemplaza a la vista, ‘lux’ reemplaza a ‘lumen’. En un texto no solo aplicable a (...) Dreyer, sino a (...) Welles, Daney escribe: ‘(...) ¿es que puedo sostener con la mirada lo que, de todas formas, veo?’ Lo que de todas formas veo es la fórmula de lo intolerable. Ella expresa una nueva relación del pensamiento con el ver, o con la fuente luminosa, que no cesa de poner al pensamiento fuera de sí mismo, fuera del saber, fuera de la acción.” (Deleuze 1986: 235-236)

Sin embargo, si bien es cierto que el afuera no es un saber, habría que decir, también, que *el afuera no es una trascendencia*. Es, más bien, lo impensable que está en la vida, pero que no podemos pensar, eso que se escapa a la percepción y el pensamiento. En la “imagen-tiempo”, *al no haber continuidad, diremos que el afuera se instala en la imagen*, en lo que vemos y oímos. Por eso ya no se trata de conocer, del “saber”, sino de *creer* en ese mundo abismal que ha roto todo encadenamiento cronológico y causal, toda reconciliación con el todo, y que, en sus fragmentos, nos pone frente a un afuera que palpita en la imagen, que la recorre y que vive en sus bordes discontinuos y fragmentarios, inconexos. Como dice Zourabichvili, *creer* es afirmar una relación con una imagen que nos enfrenta a la impotencia del pensamiento, en tanto nos enfrentamos al afuera *en* la imagen

misma. No se trata de creer en un afuera propio de un transmundo, sino de una inversión inmanente de la creencia:

"Contrariamente al saber, la creencia implica una relación con el afuera, es la afirmación de esa relación: afirmar lo que no percibimos ni pensamos, lo que no pensamos todavía (inmanencia: 'no sabemos lo que puede un cuerpo'), o bien lo que no pensaremos jamás (trascendencia...) Deleuze insiste en la diferencia de naturaleza entre esas dos creencias, ya que el hecho moderno es la inclusión del afuera en el mundo, y no más allá, ultramundo. El afuera pasa a ser hoy una categoría inmanente, y esta mutación conceptual es al mismo tiempo la condición de un pensamiento de la inmanencia radical." (Zourabichvili 2004: 91)

Diremos que el cine moderno, entonces, es el que nos enfrenta a la imagen como aquella materialidad, o realidad, que pende de nuestra relación con el afuera que se instala en ella. Se trataría de afirmar nuestra relación, nuestro vínculo con esa imagen aventada desde el abismo y que vuelve al abismo¹¹², que viene del afuera y va hacia él: "lo impensable en el pensamiento, lo que no podemos pensar todavía". Y nosotros podemos concluir que esta relación, que puede entenderse como la tensión del espectador con respecto a aquello que ve, debe interpretarse en términos de *querer creer*, en términos de *necesidad de creer*: "El pensamiento se ve llevado por la exterioridad de una 'creencia', fuera de toda interioridad de un saber. ¿Era la manera de Pasolini de seguir siendo católico? ¿O (...) su manera de ser un ateo radical? Como Nietzsche, ¿no se arrancó la creencia a toda fe para restituirla a un pensamiento riguroso?"¹¹³ (Deleuze 1986: 234-235)

Lo intolerable de la realidad banal del cine moderno va ligado, así, a una necesidad de creer en la imagen, en un mundo que no se presenta como totalidad provista de sentido, como engarce racional, o realidad utópica. Nos enfrentamos, más bien, a la amenaza de la pérdida del mundo, en tanto podemos o no dejar de afirmar *lo que no percibimos ni*

¹¹² Dice Deleuze: "(...) lo que cuenta es el "intersticio" entre imágenes (...): un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él." (1986: 239-240)

¹¹³ Los subrayados son nuestros.

pensamos todavía, lo que nos enfrenta a la necesidad de creer. Por eso es que la conclusión de Deleuze es terminante: lo que queda como tarea ha dejado de ser la restitución del mundo, una nostálgica reconciliación del hombre con el mundo, o una vuelta a la tarea antigua de identificar al hombre con el mundo o la totalidad. Lo que se trata no es de devolvernos un mundo “verdadero”, sino de creer en nuestro vínculo con el mundo, creer en esa relación con lo que se presenta como intolerable, y, a la vez, como lo impensable que es inmanente a esa realidad¹¹⁴. Lo impensable en el seno de la imagen –pero no como la promesa de una exterioridad trascendente–, y lo impensable dentro del pensamiento –tampoco como un contenido, discurso, o interioridad a descubrir ni mucho menos–¹¹⁵: creer en la imagen o en el mundo que nos enfrenta a lo intolerable y el afuera, creer en esa realidad inconexa y frustrante, “imposible”, creer en esa “imagen-tiempo” será entonces creer en el amor, la vida:

“Ya no corresponde hablar de un prolongamiento real o posible capaz de constituir un mundo exterior: hemos cesado de creer en él, y la imagen queda separada del mundo exterior. Pero la interiorización o la integración en un todo como conciencia de sí también ha desaparecido: el reencadenamiento se efectúa por fragmentación, se trate de construcciones de series en Godard o de las transformaciones de capas en

¹¹⁴ Es interesante notar en qué medida los trabajos sobre el cine llevaron, a Deleuze, a conclusiones que, lejos de concernir solo al cine, conciernen a las tareas de la filosofía hoy en día. Para Paola Marrati, las conclusiones más importantes de los libros sobre cine, en ese sentido, son las que apuntan a la relación de la creencia con el mundo (inmanencia) –y ya no con Dios (trascendencia)– como el verdadero problema de la filosofía en nuestra época (Marrati 2004: 87-104). Véanse estas líneas fundamentales de Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (libro póstumo del autor, posterior a los libros sobre cine): “El problema cambiaría si fuera otro plano de inmanencia. Y no es que quien cree que Dios no existe pueda entonces imponerse, puesto que pertenece aún al antiguo plano en tanto que movimiento negativo. Pero, en el plano nuevo, podría ser que el problema concerniese ahora a la existencia de aquel que cree en el mundo, ni siquiera en la existencia del mundo, sino en sus posibilidades de movimientos e intensidades para hacer nacer modos de existencia todavía nuevos, más próximos a los animales y a las piedras. Pudiera ser que creer en este mundo, en esta vida, se haya vuelto nuestra tarea más difícil, o la tarea de un modo de existencia por descubrir en nuestro plano de inmanencia actual. Es la conversión empirista (tenemos tantas razones para no creer en el mundo de los hombres, hemos perdido el mundo, peor que una novia, un hijo o un dios...). Sí, el problema ha cambiado.” (1993: 76)

¹¹⁵ En este sentido, es útil esta definición de Foucault: “Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas –este pensamiento, con relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y con relación a la positividad de nuestro saber, constituye lo que podríamos llamar en una palabra ‘el pensamiento del afuera’.” (Foucault 1993: 16-17)

Resnais (...). Ello explica que el pensamiento, como potencia que no siempre existió, nace de un afuera más lejano que cualquier mundo exterior y, como potencia que no existe todavía, se enfrenta con un adentro, un impensable o un impensado más profundo que cualquier mundo interior. En segundo lugar, ya no hay por tanto movimiento de interiorización ni de exteriorización, integración ni diferenciación, sino enfrentamiento de un afuera y un adentro independientemente de la distancia, este pensamiento fuera de él mismo y este impensado dentro del pensamiento. Es lo inevocable en Welles, lo indecible en Resnais, lo inexplicable en Robbe Grillet, lo inconmensurable en Godard, lo irreconciliable en los Straub, lo imposible en Marguerite Duras, lo irracional en Syberberg. (...)” (Deleuze 1986: 367-368)

Luego de habernos detenido en el tema del afuera, y de su relación tanto con la videncia como con la creencia, toca abordar la última de las relaciones posibles entre los cuatro conceptos o coordenadas (impotencia del pensamiento, afuera, videncia, creencia) que hacen la experiencia de la “imagen-tiempo”: la que se da entre videncia y creencia.

3.3. La sustitución del modelo del saber: videncia y creencia

“El hombre ‘no es él mismo’ un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado. (...) se halla en la situación psíquica del vidente, que ve tanto mejor y más lejos cuanto que no puede reaccionar, es decir, pensar. ¿Cuál es entonces la sutil salida? Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede ser sino pensado; ‘posible, o me ahogo’” (Deleuze 1986: 227).

Podemos decir que, de acuerdo a una lectura transversal de *La Imagen-tiempo* –una que necesariamente vincule la primera parte del libro (donde se desarrolla el tema de la videncia), con la última (donde se desarrolla el tema de la creencia)–, la impotencia del pensamiento, y el afuera que este supone, tendría un correlato esencial con dos conceptos: el de “videncia”, y el de “creencia”. ¿Qué es primero, la videncia o la creencia? ¿Cómo

están implicadas ambas? ¿En qué sentido sustituyen al modelo del saber (“monólogo interior”) de la “imagen-movimiento”?

Habría que recordar que el impoder del pensamiento, de acuerdo a Deleuze, permitiría una *captura*, más que una clausura¹¹⁶. Ese es el sentido del nuevo tipo de conocimiento que aparece con la “imagen-tiempo” y con el cine moderno. Pero podríamos decir que “la captura” tiene dos momentos, dos formulaciones, dos naturalezas que se implican: videncia y creencia. Esa es nuestra tesis –algo que Deleuze no afirma explícitamente, pero que puede deducirse en la lectura de sus libros sobre cine–: más que una relación de necesidad entre ambas, podríamos hablar de una necesaria relación de *complementariedad*. En ese sentido, no habría videncia sin creencia, ni creencia sin videncia.

Como ya había visto, la videncia, como *lectura* atenta de la imagen –diferente al reconocimiento habitual para la acción, que convierte a la imagen en tópico tolerable–, como redescipción del objeto, como entablamiento del circuito que liga a la imagen con su virtual, como círculo de virtualización-actualización inmanente que hace indiscernible lo real de lo imaginario, lo subjetivo de lo objetivo, está marcada por lo que llamaremos una vibración violenta –surgida de una situación intolerable– que lleva a la piedad y a la simpatía, al atestado y la crítica, en fin, una experiencia que *implica* al vidente, que lo conmociona. Y es que al desbordar su capacidad de reacción, lo que les sucede a los personajes “no les pertenece del todo, no les concierne más que a medias, saben desprender

¹¹⁶ Sobre la noción de “captura”, Zourabichvili explica que: “Desposeyendo al pensamiento de su poder de significar o de decir la esencia, [Deleuze] lo vuelve apto para captar las nuevas fuerzas, para sentir los nuevos signos. La nueva creencia, en la inmanencia y no en una esencia de la ‘realidad’ (...)”. Es importante la cita de Deleuze que Zourabichvili trae a colación: “El juego del mundo ha cambiado singularmente, por cuanto ha pasado a ser el juego que diverge. Los seres están dislocados, mantenidos abiertos por las series divergentes y los conjuntos imposibles que los arrastran hacia fuera, en lugar de cerrarse sobre el mundo componible y convergente que ellos expresan desde dentro (...) Es un mundo de capturas, más que de clausuras”. La cita corresponde a *El pliegue. Leibniz y el barroco* (Zourabichvili 2004: 92).

del acontecimiento la parte irreductible a lo que ocurre: esa parte de inagotable posibilidad que constituye lo insoportable, lo intolerable, la parte del visionario.” (Deleuze 1986: 35)

La implicancia de la videncia lleva a una descripción, a una lectura. Se podría decir que la videncia devuelve a la imagen su naturaleza conmocionante y paralizante, pero, a la vez, una naturaleza que permite *leer* lo que está más allá del tópico: “creí estar viendo condenados”. A la vez, la metáfora y la metonimia quedan de lado. La fábrica *es* una prisión, literalmente¹¹⁷. La imagen deja de ser una faceta filtrada, conveniente y apropiada para la acción, para ser una imagen densa, de cuya oscuridad hay que extraer una claridad nueva, un circuito alimentado por el recuerdo (“zona de recuerdos, sueños o pensamientos”) donde se reflejan lo virtual y lo actual, en una indiscernibilidad que se llama “cristal” (cristalización) y que da a ver “otra cosa”, la fábrica-prisión, lo que Deleuze llama “una iluminación”, “un nuevo conocimiento” (también, “justo una imagen”, una imagen única, nueva, y ya no “una imagen justa”). El concepto-tópico “fábrica” se ha abandonado por una imagen singular y a la vez intolerable, poderosa, que violenta al personaje-espectador, y lo momifica. Impotencia del pensamiento, reconocimiento atento (videncia), “imagen-tiempo” que no proviene de un encadenamiento sensomotor y que no se reenlaza con otro. Es el “trance” del observador moderno que no puede reaccionar, que no puede pensar, pero que puede *ver*.

La videncia, una “captura”, conocimiento propio de la modernidad. Sin embargo, habría que advertir que *no se podría decir que la videncia sea anterior a la creencia, ya que, como vimos en el subcapítulo anterior, la creencia es la afirmación de la relación con*

¹¹⁷ Dice Deleuze: “(...) al mismo tiempo que el ojo accede a una función de videncia, los elementos de la imagen no solamente visuales sino también sonoros entran en relaciones internas que hacen que la imagen entera tenga que ser ‘leída’ no menos que vista, tenga que ser legible tanto como visible. Para el ojo del vidente como para el del adivino, lo que hace del mundo sensible un libro es su ‘literalidad’. Una vez más toda referencia de la imagen o de la descripción a un objeto supuestamente independiente no desaparece, sino que ahora se subordina a los elementos y relaciones interiores que tienden a reemplazar al objeto, a borrarlo a medida que aparece, desplazándolo sin cesar.” (1986:38)

el afuera (en la imagen). Como vimos, *el problema* que plasma la "imagen-tiempo", y lo intolerable que esta supone, colocan, como elemento constitutivo de la imagen cinematográfica, a su afuera. La videncia es consustancial con un afuera en la imagen, por lo que la creencia es demandada como una afirmación de la relación con el afuera, y con lo intolerable de la imagen. Y es que no habría una relación genética ni evolutiva entre la videncia y la creencia, no habría razón para ello: el procedimiento de Deleuze se debe a razones propedéuticas y pedagógicas, a razones de orden expositivo, de ninguna manera a razones de orden causal (a pesar de que, a primera vista y debido a una costumbre arraigada, esto parezca así)¹¹⁸.

No una relación causal, sino, de nuevo, una co-relación constitutiva, casi una implicación que va de la una a la otra. Por eso es que se debería sostener, con Deleuze, que *la videncia, y la creencia en el mundo, están en todas partes en una película "moderna"*, en una película del régimen de la "imagen-tiempo". Y si la *videncia* tiene que ver con la pregunta de Serge Daney, "¿qué es lo que hay que ver en la imagen?" (y ya no "¿qué es lo que significa una imagen?", pregunta que haría Eisenstein), así como con la experiencia del abismo y el dolor ante una imagen "intolerable", formulada en la pregunta: ¿cómo así podemos sostener la visión de esta imagen?, la *creencia en el mundo* tendrá que ver con "el afuera" que presupone el problema de la imagen, que horada perpetuamente la imagen, que se cuele en la des-conexión de las imágenes, con lo ilógico y la fragmentación del relato, lo "irracional" o "imposible" que trae la presentación directa del tiempo en toda la película –en otras palabras, la naturaleza paradójica y no-cronológica del devenir, del tiempo mismo.

¹¹⁸ De hecho, la videncia se tematiza en el primer capítulo ("Más allá de la imagen-movimiento") de *La imagen-tiempo* (pp. 32-41). En cambio, la creencia recién se estudia en el capítulo 7 ("El pensamiento y el cine"), cuando se hace una recapitulación de las relaciones entre cine y pensamiento. La creencia aparece, justamente, al lado de las consideraciones de Deleuze sobre "la impotencia para pensar", idea de Artaud que sirve para hablar de la evolución del "autómata espiritual", que va desde una potencia desplegada del pensamiento en el "monólogo interior", a la impotencia que traería la "imagen-tiempo". La impotencia estaría ligada a la creencia, entonces, sobre todo cuando hablamos de la "catolicidad del cine", que Deleuze ilustra con los ejemplos de Dreyer, Rossellini, Godard, Garrel. (cfr. Deleuze 1986: 219-232).

El surgimiento del impoder, de esta manera, no acaba, en la medida en que se abren las puertas no solo de esa “otra percepción” que es la de la videncia. También se abre algo que es más que una percepción, algo que sobrevuela sobre la percepción o captura de todo el filme, de todas las imágenes: la necesidad de creencia en *este* mundo (no en un trasmundo), o por lo menos su cuestión –la cuestión de la fe– como posibilidad o necesidad. Creencia en el mundo, o necesidad de creer en el mundo, cuando este ha sido desfondado de toda verdad-totalidad, ya sea esta verdad exterior o interior.

Como decíamos, la presentación directa del tiempo enfrenta al personaje-espectador a un abismo, a una pérdida del mundo frente a la verdad del devenir. El mundo se ha perdido en Resnais, en Welles, en Godard. Se ha perdido el “discurso o *logos* concluyente” –ese que anuncia una verdad reconciliadora– y el mundo como totalidad a recomponerse y a hacerse “justa”, ya que todas las imágenes, y la conexión entre ellas, conducen a un desfondamiento, a un callejón sin salida. En sus basamentos más profundos, el cine moderno es la puesta en escena de una pérdida de la verdad, de la lógica, de la continuidad racional (véanse los apuntes sobre “el corte irracional”¹¹⁹) y del esquema sensomotor. Con el rompimiento del esquema sensomotor se ha roto el vínculo con el mundo, y, con la presentación directa del tiempo, nos enfrentamos, de alguna manera (es otra forma de decirlo), a una pérdida de anclaje y la amenaza de una pérdida de creencia en lo que se nos presenta –ya sea esto una imagen, quizá el único contacto con el mundo. Podemos concluir por eso que, así como la potencia del pensamiento está relacionada constitutiva e indesligablemente con su impotencia, la necesidad de creer en el mundo puede verse, también, con la respuesta a la amenaza de la pérdida de la creencia (otra forma de hablar del afuera en la imagen) en el mundo.

¹¹⁹ Cfr. Deleuze 1986: 240- 241.

En la obra de los cineastas modernos que hemos mencionado y que Deleuze toma como ejemplos –pero también en las películas de Rossellini, por supuesto, que sirvieron como ejemplo para hablar de la videncia– se presentan diferentes formas de lo “imposible”, lo que el tiempo produce cuando deja de estar subordinado al movimiento, cuando se convierte en acontecimiento, experiencia, y verdad del devenir: lo indiscernible, lo indecible, lo ininvocable. Lo que queda es *la frustración, el vacío*, como revelación o respuesta final ante la realidad. Lo que se constata, a su vez, es una *pérdida de la verdad del mundo* (solo queda la verdad del tiempo). Pero, a pesar del vacío, del desfundamiento, o precisamente por eso mismo, se abre una posibilidad o necesidad de *religarse* a la vida (y no a un trasmundo), lo que a la vez da paso a la necesidad de *crear* en ella. No una nostalgia por la recomposición de un mundo con el cual fundirse (humanización del mundo, o naturalización del hombre, *telos* propio de la “imagen-movimiento”), sino una posibilidad de reconexión con la vida, que pasa por la fe en la inmanencia del mundo y sus posibilidades de vida.

Es verdad que el tema de la creencia es más diverso y complejo, es un tema que supera los fines de este trabajo; es verdad, también, que estos cineastas nos presentan personajes que *quieren crear*, pero que no es del todo seguro que creen todavía (muchas veces se trata de la procesión del personaje en el camino a la creencia, como en la Ingrid Bergman de “Stromboli” o de “Europa 51”, o los personajes de Dreyer como en “Gertrud”). Sin embargo, podemos afirmar, sin temor, como idea articuladora de *La Imagen-tiempo*, que la creencia, en el cine, pasa por todas las fases y grados, y hace del estudio de su

posibilidad, o de su ambigüedad, una exploración fructífera de lo humano y su relación con el mundo¹²⁰.

Con todo, Deleuze insiste en que *la necesidad de una creencia* en el vínculo del hombre con el mundo –con la imagen que ve y oye– es específica del arte de las imágenes cinematográficas. Ciertamente Deleuze está tomado una idea de André Bazin: el cine, a diferencia del teatro, es “un espectáculo que nos ignora y que participa del Universo. Nada viene a oponerse a nuestra identificación imaginaria con el mundo que se agita delante de nosotros, que se convierte en el *Mundo*” (Bazin 2008:179). Parfraseando estos postulados, Deleuze dirá que “la imagen cinematográfica se opone a la imagen teatral por dirigirse del afuera al adentro, (...), de la Naturaleza al hombre (incluso si parte de la acción humana, lo hace como de un afuera, incluso si parte del rostro humano, lo hace como de una Naturaleza o un paisaje).” (1986: 216)¹²¹. Por eso, y sin detenernos demasiado en esta idea de Bazin (y

¹²⁰ Deleuze estudia las relaciones entre el problema que trae la “imagen-tiempo”, el pensamiento, y la creencia como proceso hacia la “elección”, en tanto relación absoluta con el afuera: “Lo que caracteriza al problema es que es inseparable de una elección. (...) Ahora bien, cuando el problema recae sobre determinaciones existenciales y no sobre cosas matemáticas, es evidente que la elección se identifica cada vez más con el pensamiento viviente, con una insondable decisión. La elección ya no recae sobre tal o cual término sino sobre el modo de existencia de aquel que elige (...) En suma, la elección abarcaba un dominio tan grande como el pensamiento, ya que iba de la no elección a la elección, y ella misma estaba entre elegir y no elegir. Kierkegaard extraerá todas las consecuencias de esto: la elección, que se plantea entre la elección y la no elección (y todas sus variantes), nos remite a una relación absoluta con el afuera, más allá de la conciencia psicológica íntima pero también más allá del mundo exterior relativo, y resulta ser la única capaz de darnos tanto el mundo como el yo. (...) es un cine de los modos de existencia, del enfrentamiento de esos modos y de su relación con un afuera del que dependen a la vez el mundo y el yo. Este punto del afuera, ¿es la gracia o el azar?” (Deleuze 1986: 236-237)

¹²¹ Ver supra nota 47. Deleuze sigue también otra pista a propósito de la creencia y reflexiona sobre una inherente y profunda “catolicidad” del cine: “Es innegable que el cine tuvo desde sus comienzos una relación particular con la creencia. Existe una catolicidad del cine (...) desde un principio el cristianismo y la revolución, la fe cristiana y la fe revolucionaria fueron los dos polos que atrajeron el arte de las masas. Es que la imagen cinematográfica, a diferencia del teatro, nos mostraba el vínculo del hombre con el mundo. Desde ese momento se desarrollaba bien sea en el sentido de una transformación del mundo por el hombre, bien sea en el descubrimiento de un mundo interior y superior que el mismo hombre era... (...). Lo que cambió es no obstante lo esencial, y hay tanta diferencia entre el catolicismo de Rossellini o de Bresson [de la “imagen-tiempo”], y el de Ford [de la “imagen-movimiento”], como entre el revolucionarismo de Rocha o de Gúney [de la “imagen-tiempo”], y el de Eisenstein [de la “imagen-movimiento”],” (Deleuze 1986: 228-229). Por otro lado, vale la pena señalar, con Marrati, la probable alianza, en cuanto al abordaje del cine, de Deleuze y un filósofo americano: Stanley Cavell. Como dice Marrati, ambos comparten la visión del cine como un arte que no re-presenta nada, sino que presenta al mundo. Según Marrati, para Cavell “el cine no representa nada; nos da en cambio a ver un mundo en el que estamos ausentes. En este sentido, el cine es una imagen del escepticismo, pero de un escepticismo

que, de hecho, ha animado mucha de la profundidad ontológica y ética de los libros de cine de Deleuze, más allá de los postulados bergsonianos de base), podríamos decir que *no es del todo imposible* que la necesidad de una creencia en el vínculo del hombre con el mundo no esté ya allí, en la imagen cinematográfica, como un reclamo que parte de su propia especificidad.



cuya apuesta es moral más que cognitiva puesto que nos reenvía a la posibilidad (o la ausencia de posibilidad) de una relación de participación en el mundo.” (Marrati 2004: 96). Sobre la concepción del cine de Cavell, véase su *The World Viewed* (1979).

CONCLUSIONES

La filosofía del cine de Gilles Deleuze se hace a partir de los postulados ontológicos de Bergson centrados en la imagen y el movimiento (que, para el filósofo de *Materia y memoria*, ponía fin a la discusión entre materialismo e idealismo), por lo que el estatuto del cine como imagen en movimiento automático, o “imagen-movimiento”, está lejos de representar la realidad. En efecto, el dualismo que está a la base de dichas posturas da pie a tomar las imágenes como representaciones de lo real. Entonces, el cine no es una ilusión de movimiento, ni una representación o figuración de la realidad. Desde este punto de vista, el cine adquiere el derecho para presentarse como uno de los grados de la realidad –en la medida en que “la imagen-movimiento”, ya no como concepto, sino como cine en sí, es uno de los “cortes móviles” de lo real.

Pero más allá de comprender al cine como “corte móvil de lo real”, podemos decir que se nos ofrece un acercamiento a un universo “no humano”, o “prehumano”, que nos

permite deshacer la referencia subjetiva (“régimen subjetivo”) de la percepción. De esa forma recorreremos el camino inverso al de la constitución de los tres tipos de imágenes dominantes (“imagen-percepción”, “imagen-afección”, “imagen-acción”) articuladas por el esquema sensomotor (“ver para actuar”) de la “imagen-movimiento” (o el cine clásico). Así, es posible aproximarnos a la referencia objetiva (“régimen objetivo”) de la percepción: lo que Deleuze llama una dimensión difusa, acentrada, del universo, llamada también “plano de inmanencia” –gracias a los desvíos entre la acción y la reacción, los movimientos aberrantes, y todo el despliegue “anormal” de la “imagen-movimiento” que logran la cámara y el montaje. Podemos hablar de una percepción “primigenia”, que se desvía del esquema senso-motor, cuyos rasgos principales son tomados del trabajo fílmico.

Pero, además, el modelo de la “imagen-movimiento” implica, también, un pensamiento específico a través de los grandes cineastas. La potencia que este modelo crea para el pensamiento, y hace experimentar, habla de las posibilidades de una lengua primitiva que reconcilia una vibración sensorial y afectiva inmanente a la imagen, y una formación dinámica de ideas que se desenvuelve con el montaje (a partir del esquema sensomotor). Choque, violencia, hipnosis, recogimiento de la conciencia, pathos de la idea, y, finalmente, *unión con el mundo*: momento en que, en el cine, se produce la identidad entre el hombre y la Naturaleza, gracias a la acción que los pone en conflicto, en dependencia mutua. Siempre una relación que implica la acción de los hombres para reponer una situación desarreglada, para devolver la justicia. Podríamos decir que es como si el hombre se devolviera, o transformara, el mundo, para poder vincularse plenamente con él.

Hasta aquí, tenemos, entonces, una doble conclusión. Podemos identificar, en lo que concierne a *La imagen-movimiento*, dos consideraciones sobre la especificidad del cine en

relación al mundo. En primer lugar, en cuanto a una dimensión objetiva de este primer régimen del cine, accedemos a una posibilidad de superación de la percepción “humana” (accedemos a un “ojo no humano”): es la presentación indirecta de un “plano de inmanencia”, un flujo de imágenes acentradas, previo a la creación de un centro de indeterminación. Sin embargo, “la imagen-movimiento” también posibilita, desde su régimen subjetivo, en segundo lugar, otro vínculo especial en relación al mundo: permite, mediante el esquema orgánico sensomotriz –y el circuito que va, del recogimiento del Todo, a la diferenciación y encarnación subconsciente en la imagen febril–, una final identificación plena de la Humanidad con el Mundo.

En síntesis, a través de las cualidades específicas de la imagen cinematográfica, y su relación esencial con el movimiento, se abren dos vínculos con la realidad. El primero, a través de la percepción de un mundo primigenio. El segundo, a través de la activación de una “psicomecánica”, un pensamiento automático que Deleuze llama “monólogo interior”. Sin embargo, podemos mencionar también algunas de sus principales particularidades e implicancias: se trata de una especie de pensamiento ebrio y “pre-lingüístico” que reúne al espectador, al personaje y al autor del filme, mediante un circuito que subsume el Todo en una idea que luego se diferencia en “imágenes-movimiento” que nunca pierden su naturaleza de descarga energética patética inmanente a su materialidad. Es por esto que Deleuze habla de una “materia signalética” y no de un lenguaje. En todo caso, podríamos hablar de lengua primitiva no disociada de una materialidad espacio-temporal, un pensamiento construido a partir de signos llamados por Deleuze “kinoestructuras” (en el caso de “la imagen-movimiento”).

Ahora, si bien Deleuze organiza los signos propios del cine en función a dos regímenes (el de “la imagen-movimiento” y el de la “imagen-tiempo”), se suele ignorar el

hecho de que se trata de dos modelos de análisis del cine (de las películas) en función del tipo de relación o estructuración que tiene el movimiento con el tiempo. En ese sentido, si el tiempo se subordina al movimiento (en función de un esquema sensomotriz), hablamos de la “imagen-movimiento”. Y si el movimiento se subordina al tiempo (rompimiento del esquema sensomotriz), hablamos del modelo o régimen de la “imagen-tiempo”. Pero no son categorías que sirvan a la clasificación de las películas en términos de compartimentos estancos. El mismo Deleuze advierte sobre este peligro, y, más bien, pide leer sus dos volúmenes como dos modelos conceptuales que exigen un plegado, una función de lectura dinámica (que permite la posibilidad de encontrar mezclas, en una película, de “imágenes-movimiento” e “imágenes-tiempo”) donde los realizadores no necesariamente tengan que pertenecer a un régimen u a otro, sino que, dependiendo de la particularidad de sus películas, o de las etapas de su obra cinematográfica, puedan combinar los dos.

Este último tema pone en el centro de nuestro análisis un modelo de cine que Deleuze denomina “crisis de la imagen-acción”, especie de régimen intermedio que permite evaluar, además, las pretensiones de la “imagen-movimiento” y su relación con condiciones históricas específicas de la sociedad contemporánea. En ese sentido, es necesario profundizar en el cine donde se ha debilitado o estallado el esquema sensomotor, pero en el que todavía no ha surgido la “imagen-tiempo”. Este es un punto no suficientemente atendido en la bibliografía especializada, pese a que concierne al problema del tópico y su papel en “la crisis de la imagen-acción”.

Lo interesante es que, en dicha crisis, el rompimiento del esquema sensomotor es consustancial a la ascensión del reino del tópico. Se trata de un tipo de cine que pone en cuestión la problemática de la moderna sociedad de masas, la industrialización y la reproducción técnica de la imagen. Ahora bien, si prestamos atención a la particularidad de

los filmes que Deleuze trata en “La crisis de la imagen-acción” de *La imagen-movimiento*, advertiremos que, curiosamente, nuestro autor omite una de sus características más importantes: a Deleuze le interesa la crítica y parodia del tópico (por eso se detiene en el cine de Altman, Lumet, o Scorsese), y, sin embargo, también asistimos a una lucha agónica de los personajes por desprenderse del tópico. Aquí podrían abrirse posibilidades de análisis más ricas de esos filmes específicos, lo que de ninguna manera pone en cuestión el hecho de que no haya propiamente todavía “imágenes-tiempo”.

El otro punto positivo que habría que extraer del análisis que hace Deleuze de “la crisis de la imagen-acción”, tiene que ver con otro aspecto: la inoperancia de la distinción, en estas películas, entre la visión del personaje del filme (“imagen-subjetiva”) y la visión de una conciencia-cámara que no se confunde con la de los personajes (“imagen-objetiva”), los dos polos de la “imagen-percepción” que, a su vez, está determinada por la “imagen-movimiento” y su esquema sensomotriz. En ese sentido, la “crisis de la imagen-acción” provoca una homologación entre la “imagen-subjetiva” y la “imagen-objetiva”. Los tópicos apuntan a la equiparación del plano interno y externo, y, por eso mismo, en medio de la crisis (no solo relacionada al esquema sensomotriz, sino también espiritual y social) que presentan estas películas, podemos afirmar que el tópico sostiene al mundo, pero, a la vez, impide verlo.

Con el cine de la “imagen-tiempo” (el cine moderno), la subordinación del tiempo al movimiento había acabado, y lo que nacía era un movimiento aberrante, un “falso movimiento” que testimoniaba la presencia directa del tiempo. Solo de esta manera, la imagen podía escapar al tópico: por fin accedíamos a una imagen, “justo una imagen”, o, mejor, habíamos accedido a “ver”, a una *videncia*, a una *visión que estaba más allá del tópico*. En ese sentido, las imágenes o situaciones ópticas y sonoras puras, al romper el

vínculo sensomotriz con el mundo, se abren a las fuerzas del tiempo, y hablamos de la videncia como de una “captura” de verdaderas imágenes, un conocimiento propio de la modernidad que permite traspasar el estereotipo hacia una cristalización entre lo subjetivo y lo objetivo, lo real y lo imaginario, el atestado y la fantasía.

No obstante, la videncia, consustancial a una paralización de la motricidad, nos lleva a un concepto que Deleuze recoge de la obra de Artaud: el “impoder” del pensamiento. Podemos decir, con Agamben, que el secreto del poder del pensamiento radica en su propio impoder, en la “naturaleza anfibia” de su potencia. Para Agamben, el secreto de la libertad humana, y del pensamiento mismo como pensamiento del pensamiento, recae en la experimentación viva de este poder-no: hay una positividad del impoder del pensamiento.

Por un lado, en el cine de la “imagen-tiempo”, junto con la potencia-impotencia del pensamiento, se abren las puertas de un tipo específico de percepción, al que llamamos videncia. Por otro lado, la “imagen-tiempo” también configura un *problema*, un mundo “imposible”, una sucesión irracional, a veces inconmensurable, con estructuras de la “imagen-tiempo” (“cronogénesis”) que consiguen las películas de Welles, Resnais o Robbe-Grillet, por ejemplo. Y lo insoluble que este problema supone, coloca, como elemento constitutivo de la imagen cinematográfica, un afuera en la imagen. La impotencia para pensar, en el cine, no solo es correlativa, entonces, respecto a una videncia, sino también a un afuera en la imagen.

En síntesis, podemos afirmar que el cine de la “imagen-tiempo”, además de implicar un tipo de “conmoción” diferente al de la “imagen-movimiento”, nos remite a la relación de la impotencia del pensamiento con “un afuera en la imagen”. Este “afuera” debe

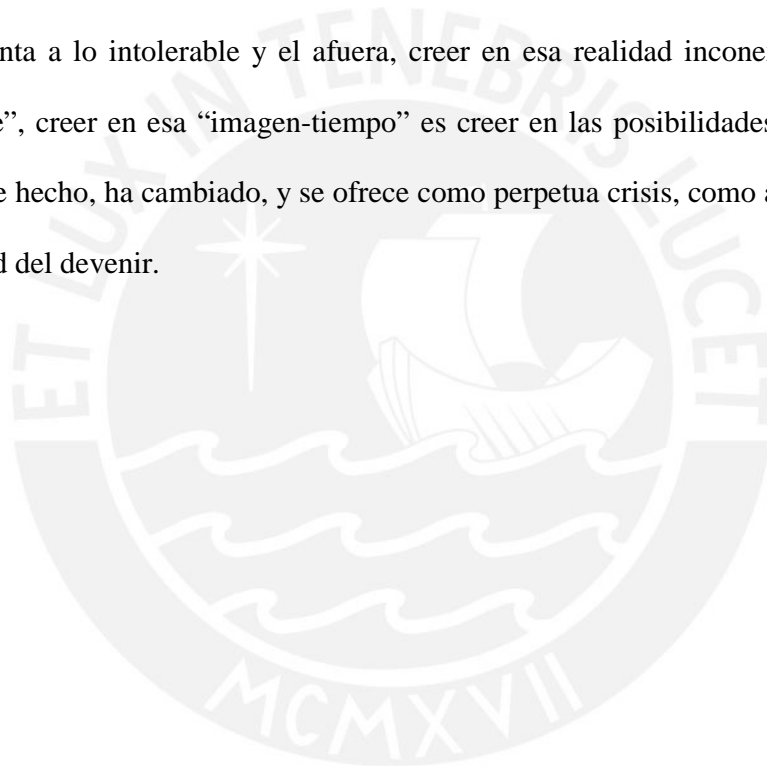
entenderse como un aspecto fundamental de las imágenes cinematográficas que las estructuras del nuevo régimen de la “imagen-tiempo” llevan consigo. En este punto, el pensamiento de la “imagen-tiempo” supone algo más que una co-relación entre una “impotencia” y un “afuera en la imagen”. El afuera, finalmente, lleva a *una necesidad de afirmar la relación con una imagen* que surge y cae en el vacío (por su relación consustancial con el afuera), la misma imagen que nos enfrenta a la impotencia y la videncia. En otras palabras, surge la necesidad de *una conversión inmanente de la creencia: una creencia en el mundo o la vida.*

Es importante advertir que no se podría decir que la videncia sea anterior a la creencia, ya que la creencia es la afirmación de la relación con el afuera (en la imagen). La videncia es consustancial con un afuera en la imagen, por lo que la creencia es demandada como una afirmación de la relación con el afuera, y con lo intolerable de la imagen. Por eso, el impoder del pensamiento no se cierra sobre sí mismo, en la medida en que se abren las puertas no solo de esa “otra percepción” que es la videncia; también se abre algo que es más que una percepción, algo que sobrevuela sobre la percepción o captura de las imágenes: la necesidad de creencia en este mundo (no en un trasmundo), o por lo menos su cuestión –la cuestión de la fe– como posibilidad o necesidad. Creencia en el mundo, o necesidad de creer en el mundo, cuando este ha sido desfondado de toda verdad-totalidad, ya sea esta verdad exterior o interior.

Con el rompimiento del esquema sensomotor se ha roto el vínculo con el mundo (y su posibilidad de reconstitución como saber, totalidad o verdad) y, con la presentación directa del tiempo, nos enfrentamos a una pérdida de anclaje en el mundo y a la amenaza de una pérdida de creencia en lo que se nos presenta –ya sea esto una imagen, quizá el único contacto con el mundo. Podemos concluir que, así como la potencia del pensamiento está

relacionada constitutiva e indesligablemente con su impotencia, la necesidad de creer en el mundo se conecta íntimamente con la amenaza de la pérdida de la creencia (otra forma de hablar del “afuera en la imagen”) en el mundo.

He aquí, entonces, una última conclusión que trae el cine moderno. Hablar de lo impensable en el seno de la imagen –pero no como la promesa de una exterioridad trascendente–, y lo impensable dentro del pensamiento –tampoco como un contenido, discurso, o interioridad a descubrir ni mucho menos–, es creer en la imagen o en el mundo que nos enfrenta a lo intolerable y el afuera, creer en esa realidad inconexa y frustrante, “incomponible”, creer en esa “imagen-tiempo” es creer en las posibilidades de vida de un mundo que, de hecho, ha cambiado, y se ofrece como perpetua crisis, como acontecimiento, o como verdad del devenir.



BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE DELEUZE

- Deleuze, G. (1972) *Proust y los signos*. [1964] Traducción de Francisco Monge. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1975) *Spinoza y el problema de la expresión*. [1968] Traducción de Horst Vogel. Barcelona: Muchnik Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978) *Kafka. Por una literatura menor*. [1975] Traducción de Jorge Aguilar Mora. México D.F.: Era.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980) *Diálogos*. [1977] Traducción de José Vásquez. Valencia: Pre - Textos.
- Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. [1983] Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985) *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. [1972] Traducción de Francisco Monge. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1986) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. [1985] Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987) *Foucault*. [1986] Traducción de J. Vásquez. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1989) *El pliegue. Leibniz y El Barroco*. [1988] Traducción de José Vásquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993) *¿Qué es la filosofía?* [1991] Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1996) *El bergsonismo*. [1966] Traducción de Luis Ferrero Carracedo. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1997a) *La filosofía crítica de Kant*. [1963] Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1997b) *Crítica y clínica*. [1993] Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1997c) *El agotado*. Traducción de E. Hernández. En: *El Vampiro Pasivo* 18. (p.1.). Originalmente publicado en: Beckett, Samuel. [1992] *Quad*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1999) *Conversaciones. 1972-1990*. [1990] Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.

- Deleuze, G. (2000a) *Nietzsche y la filosofía*. [1962]. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2000b) *Nietzsche* [1965]. Traducción de Isidro Herrera y Alejandro del Río. Madrid: Arena.
- Deleuze, G. (2001a) *Presentación de Sacher Masoch. Lo frío y lo cruel*. [1967]. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (2001b) *Spinoza, filosofía práctica*. [1967] Traducción de Antonio Escohotado. Barcelona: Fábula Tusquets.
- Deleuze, G. (2002) *Diferencia y repetición*. [1968] Traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. y Bene, C (2003). *Superposiciones*. [1978] Contiene el ensayo *Un manifiesto menos*. Traducción de Jacques Algasi. Buenos Aires: Ed. Artes del Sur.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. [1980] Traducción de José Vásquez Pérez. Valencia: Pre - Textos.
- Deleuze, G. (2005a) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. [1981] Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena.
- Deleuze, G. (2005b) *Lógica del sentido*. [1969] Traducción de Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2005c) *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953 – 1974)*. [2002] Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2006) *Dialogues II*. [1969] Incluye el ensayo póstumo *The Actual and The Virtual*. Translated by Eliot Ross Albert. New York: Continuum.
- Deleuze, G. (2007a) *Empirismo y subjetividad*. [1953] Traducción de Hugo Acevedo. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G. (2007b) *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975 – 1995)*. [2003] Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2010) *Pericles y Verdi. La filosofía de François Châtelet*. [1988] Traducción de Umbelina Larraceleta y José Vásquez. Valencia: Pre -Textos.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Agamben, Giorgio (2007) *La potencia del pensamiento* [2005] Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, Giorgio (2011) *Sobre lo que podemos no hacer* [2009] En: *Desnudez* (pp. 63-65) Traducción de Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aragüés, Juan Manuel (1998) *Deleuze (1925-1995)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Artaud, Antonin (1999) *Van Gogh: el suicidado de la sociedad, y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. [1947-1948] Traducción de Ramón Font. Madrid: Fundamentos.
- Artaud, Antonin (2002) *El pesa-nervios*. [1924 - 1926] Versión, prólogo y notas de Marcos Ricardo Barnatán. Madrid: Visor.
- Aumont, Jacques (2004) *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. [2002] Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós.
- Badiou, Alain (2002) *Deleuze. El clamor del ser*. [1997] Traducción de D. Scavino. Buenos Aires: Manantial.
- Bazin, André (2008) *¿Qué es el cine?* [1962] Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp.
- Benjamin, Walter (2009) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. [1936] En: *Estética y política*. (pp. 81-128) Traducción de Tomás Agustín Bartoletti y Julián Manuel Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Bergson, Henri (1973) *La evolución creadora* [1907] Traducción de María Luisa Pérez Torres. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bergson, Henri (2004) *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. [1957] Traducción de Mauro Armíño. Madrid: Alianza.
- Bergson, Henri (2006) *Materia y memoria* [1896] Traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- Bouaniche, Arnaud (2007) *Gilles Deleuze, une introduction*. Paris: Pocket.
- Carmona, Ramón (1998) *De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos*. En: Talens, J. y Zunzunegui. (coord.). *Historia General del Cine. Vol. I. Orígenes del cine*. (pp. 39-78) Madrid: Cátedra.

- Casetti, Francesco (2000) *Teorías del cine 1945-1990* [1993] Traducción de Pepa Linares. Madrid: Cátedra.
- Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed. Reflections on The Ontology of Film.* [1971] Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Chacón Fuertes, Pedro (1988) *Bergson.* Segunda Edición. Bogotá: Editorial Cincel.
- Chateau, Dominique (2009) *Cine y filosofía.* [2005] Traducción de Silvia Labado. Buenos Aires: Colihue.
- Cortell Huot-Sordot, G. y Darías, I. (1997) *Las aportaciones expresivas de los directores soviéticos.* En: Talens, J. y Zunzunegui. (coord.). *Historia General del Cine. Vol. V. Europa y Asia (1918-1930).* (pp. 303-325) Madrid: Cátedra.
- Daney, Serge (2004) *Cine, arte del presente.* [1983 - 1998] Traducción de Emilio Bernini, Fernando La Valle, y Dominic Choi. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Descombes, Vincent (1998) *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933 - 1978).* [1979] Traducción de Elena Benarroch. Madrid: Cátedra.
- Dosse, François (2009) *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada.* [2007] Traducción de Sandra Garzonio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Epstein, Jean (1960) *La inteligencia de una máquina.* [1946] Traducción de Alberto Ciria. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Fahle, Olivier (2007) *La visibilidad del mundo. Deleuze, Merleau-Ponty y el cine.* En: Alain Beaulieu (Coord.) *Gilles Deleuze y su herencia filosófica.* (pp. 99-114). Traducción de Axel Cherniavsky. Madrid: Campo de ideas.
- Faure, Elie (1956) *La función del cine: de la cineplástica a su destino social.* [1921-1937] Buenos Aires: Leviatán.
- Foucault, Michel (1993) *El pensamiento del afuera.* [1966] Traducción de Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, Michel (1995) *Theatrum philosophicum.* [1970] Traducción de Francisco Monge. Barcelona: Anagrama.
- García, Raúl (1999) *La anarquía coronada. La filosofía de Gilles Deleuze.* Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Grande, Maurizio (1997) *Las imágenes no-derivadas.* En: *Archivos de la Filmoteca* 25 -26. Febrero - Junio. (pp. 159-173) Valencia: Generalitat Valenciana.
- Hardt, Michael (2004) *Deleuze. Un aprendizaje filosófico.* [1993] Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.

- Heidegger, Martin (2005) *¿Qué significa pensar?* [1954] Traducción de Raúl Gabás. Madrid: Trotta.
- Losilla, Carlos (2003) *La invención de Hollywood. O como olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós.
- Marrati, Paola (2004) *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. [2003] Traducción de Emilio Bernini. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Martin, Jorge (2010) *La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson*. En: *Areté. Revista de Filosofía*. Vol. XXII, N°1. (pp. 51-68) Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mengue, Philippe (2008) *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. [1994] Traducción de Julián Manuel Fava y Luciana Tixi. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Metz, Christian (2001) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. [1977] Traducción de Josep Elías. Barcelona: Paidós.
- Metz, Christian (2002a) *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* Vol. I [1963] Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós.
- Metz, Christian (2002b) *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* Vol. II [1968] Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós.
- Muñoz-Alonso, Gemma (1996) *Bergson (1859-1941)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Pardo, José Luis (2011) *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-Textos.
- Parmeggiani, Marco (2002) *Introducción al constructivismo filosófico*. En: *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*. Vol. VII (pp. 219 – 237). Málaga: Universidad de Málaga.
- Peirce, Charles Sanders (1974) *La ciencia de la semiótica*. Traducción de Beatriz Bugni. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Peirce, Charles Sanders (1955) *Philosophical Writings*. Selected and Edited With an Introduction by Justus Buchler. New York: Dover Publications.
- Ramírez, Mario Teodoro (2000) *Deleuze y la filosofía*. En: *Revista de Filosofía* N° 97. (pp. 55 -86) México DF: Universidad Iberoamericana.
- Rajchman, John (2004) *Deleuze. Un mapa*. [2000] Traducción de Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rodowick, D.N. (2003) *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham NC: Duke University Press.
- Sánchez Noriega, J.L. (2002) *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.

- Sauvagnargues, Anne (2007) *L'Image: Deleuze, Bergson et le cinéma*. En: Schnell, Alexander (Ed.). *L'Image* (pp. 157- 176) Paris: J. Vrin.
- Schefer Jean-Louis (1997) *L'Homme ordinaire du cinema*. [1980] Paris: Petite bibliothèque des Cahiers.
- Sontag, Susan (2007a) *Fascinante fascismo*. En: *Bajo el signo de Saturno*. [1980] (pp. 81-116) Traducción de Juan Utrilla Trejo. Buenos Aires: Debolsillo.
- Sontag, Susan (2007b) *Una aproximación a Artaud*. En: *Bajo el signo de Saturno*. [1980] (pp. 21-80) Traducción de Juan Utrilla Trejo. Buenos Aires: Debolsillo.
- Setton, Román (2009) *Estado, sociedad e industria del cine en la Alemania nazi. La trilogía documental de Leni Riefenstahl*. En: *Kilómetro 111* N° 8. (pp. 49-70) Buenos Aires: Santiago Arcos Ed.
- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. [1992] Traducción de José Pavía Collogos. Barcelona: Paidós.
- Villani, Arnaud (2007) *De la estética a la estésica. Deleuze y la cuestión del arte*. En: Beaulieu, Alain. (Coord.) *Gilles Deleuze y su herencia filosófica*. (pp. 81-97) Madrid: Campo de Ideas.
- Zourabichvili, François (2004) *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*. [1994] Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.

FILMOGRAFÍA

Amarcord (Italia/Francia, 1973) Dir.: Fellini, Federico.

Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, EE.UU., 1941) Dir.: Welles, Orson.

El acorazado Potemkin (*Bronenosets Potyomkin*, URSS, 1925) Dir.: Eisenstein, Sergei.

El año pasado en Marienbad.

(*L'année dernière à Marienbad*, Francia/Italia, 1961) Dir.: Resnais, Alain.

El discreto encanto de la burguesía.

(*Le charme discret de la bourgeoisie*, Francia/Italia, 1972) Dir.: Buñuel, Luis.

El gusto del Sake. (*Sanma no aji*, Japón, 1962) Dir.: Ozu, Yasujiro.

El nacimiento de una nación

(*The Birth of a Nation*, EE.UU., 1915) Dir.: Griffith, D. W.

El triunfo de la voluntad.

(*Triumph des willens*, Alemania, 1935) Dir.: Riefenstahl, Leni.

Enemy of the State. (EE.UU., 1998) Dir.: Scott, Tony.

Europa 51. (Italia, 1952) Dir.: Rossellini, Roberto.

Film (*de Samuel Beckett*). (EE.UU, 1965) Dir.: Schneider, Alan.

Garras humanas (*The Unknown*, EE.UU, 1927) Dir.: Browning, Tod.

Gertrud (Dinamarca, 1964) Dir.: Dreyer, Carl T.

Hiroshima mon amour. (Francia/Japón, 1959) Dir.: Resnais, Alain.

Imparable (*Unstoppable*, EE.UU., 2010) Dir.: Scott, Tony.

Lo viejo y lo nuevo (*Staroye i novoye*, URSS, 1929) Dir.: Eisenstein, Sergei.

Mr. Arkadin. (Francia/España, 1955) Dir.: Welles, Orson.

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, Italia/Francia, 1971) Dir.: Visconti, Luchino.

Nashville (EE.UU./UK, 1975) Dir.: Altman, Robert.

Network. (EE.UU., 1976) Dir.: Lumet, Sidney.

Obsesión. (*Ossessione*, Italia, 1943) Dir.: Visconti, Luchino.

Persona (Suecia, 1966) Dir.: Bergman, Ingmar.

Primavera tardía (*Banshun*, Japón, 1949) Dir: Ozu, Yasujiro.

Stromboli. (Italia/EE.UU., 1950) Dir.: Rossellini, Roberto.

Taxi Driver (EE.UU., 1976) Dir.: Scorsese, Martin.

Trans-Europe Express. (Francia/Bélgica, 1967) Dir.: Robe-Grillet, Alain.

Y la nave va. (*E la nave va*, Italia/Francia, 1983) Dir.: Fellini, Federico.

