



**DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR**

TESINA DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

EL CONCEPTO SOLUBLE:
Una crítica a la noción de espacio en los estudios sobre cine de Gilles Deleuze

MARIA VICTORIA GOMEZ VILA

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2015

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciada en Filosofía de la Universidad Nacional del Sur. Es el resultado de la investigación desarrollada por María Victoria Gomez Vila, en la orientación Filosofía Teórico-Práctica, bajo la dirección de la Lic. Carolina Donnari y la codirección de la Magíster Virginia Martin.

▪ **Índice**

Introducción	5
1. <u>Sección I: los niveles de <i>Imagen-movimiento: estudios sobre cine I</i></u>	10
1.1 Nivel del movimiento.....	11
1.1.1 Primera tesis del movimiento.....	12
1.1.2 Segunda tesis del movimiento.....	14
1.1.3 Tercera tesis del movimiento.....	16
1.1.4 Niveles bergsonianos y componentes cinematográficos.....	17
1.2 Nivel de la imagen.....	19
1.2.1 Imagen-percepción.....	22
1.2.2 Imagen-afección.....	24
1.2.3 Imagen-acción.....	26
1.3 Nivel de la crisis de la imagen-movimiento.....	29
2. <u>Sección II: los niveles de <i>Imagen-tiempo: estudios sobre cine II</i></u>	32
2.1 Nivel de la reinención de la imagen: características del cine moderno.....	34
2.2 Nivel de las formas puras del tiempo: últimos conceptos bergsonianos y nuevas imágenes deleuzianas.....	36
2.2.1 Delineamiento de la imagen-cristal.....	38
2.2.1.a Imagen-cristal orientada hacia el pasado.....	41
2.2.1.b Imagen-cristal orientada hacia el presente.....	42
2.3 Nivel comparativo de cine clásico y cine moderno.....	44
2.3.1 Divergencias temáticas.....	45
2.3.2 Divergencias técnicas.....	48
2.4 El impensamiento.....	50
Consideraciones finales	54
Epílogo	57
Apéndice: fotogramas y gráficos	60
Bibliografía	64
Filmografía	65

▪ Introducción

“...no quiero decir: ‘¡Esto es el cine!’.
Quiero decir que es una dirección”

Gilles Deleuze

En el presente trabajo de investigación, desarrollaré un análisis crítico del concepto de *espacio* desde una perspectiva filosófico-cinematográfica en los estudios sobre cine de Gilles Deleuze. Inicialmente, dicha noción no pareciera formar parte del planteamiento central en estos textos, dado que la principal preocupación del autor reside en la elaboración de un nuevo concepto de tiempo. Sin embargo, a lo largo de la tesina intentaré probar que la noción de espacio tiene una presencia muy singular en estas obras y está intrínsecamente ligado a las reflexiones sobre lo temporal.

Durante su vida académica, el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) publicó un vasto número de escritos que versaron sobre diversas temáticas como la crítica literaria, las nuevas sociedades políticas, el psicoanálisis, entre otras. Cada uno de esos textos provocó múltiples debates, dentro y fuera de la comunidad científica, inaugurando nuevas líneas de discusión intelectual. A mediados de la década de los '80, Deleuze publica *Imagen-movimiento: estudios sobre cine I* (1983) e *Imagen-tiempo: estudios sobre cine II* (1985), cuyo carácter innovador consiste en el entrecruzamiento del pensar filosófico con el análisis de la producción cinematográfica. Esta insólita conjunción entre cine y filosofía provocó un antes y un después en la manera de estudiar ambas disciplinas y en la recuperación de dos autores relegados por la academia hasta ese entonces. Por un lado, Deleuze recurre a Henri Bergson (1859 -1941) quien brindó grandes aportes al nexo entre la imagen/el movimiento/el tiempo y, por otro, a Charles Peirce (1839 -1914) cuya teoría versa sobre la conexión entre las imágenes y los signos. Al tener en cuenta el objetivo principal – la crítica al concepto de espacio- y el hecho de que Peirce no aborda esa problemática, he optado por centrarme exclusivamente en los desarrollos deleuzianos a propósito de Bergson. Deleuze apela, entonces, a este pensador como una fuente de inspiración para reinterpretar al arte cinematográfico bajo la proyección del pensar metafísico.

La densidad conceptual de estos escritos señala el intenso proceso de reflexión de Deleuze para elaborar un esquema cuyo aporte aún hoy resulta inagotable. Su propuesta se caracteriza por tomar al cine y a la filosofía en tanto *prácticas del pensamiento*. Esto quiere decir que ambas expresiones ejercitan la reflexión, pero se diferencian en su forma de actuar: mientras la *filosofía* piensa a través de *conceptos*, el *cine* lo hace a través de *imágenes*. En este universo de los encuentros múltiples, Deleuze establece una correspondencia entre determinados conceptos filosóficos y ciertos componentes cinematográficos. De ningún modo esto implica una suerte de aplicación de un elemento sobre otro, sino más bien apunta a revelar el hecho de que existe un fuerte lazo entre ambas formas de pensamiento.

Al ser concebidos como prácticas, cine y filosofía representan para Deleuze verdaderos actos de la creación, de la producción de lo nuevo, que los llevan a compartir una preocupación en común, a saber, *la cuestión del tiempo*. Sin embargo, para referirse al tiempo desde una perspectiva nueva, Deleuze entiende que debe acompañar al lector en un recorrido histórico de la formación del concepto de tiempo que, según él, padeció un condicionamiento impuesto por el concepto de espacio. Es a partir de este planteo general que recuperaré la noción de espacio como aquella que a la vez dispara y pone en duda la propuesta deleuziana sobre el concepto de tiempo.

Deleuze introduce esta problemática a través de las dos nociones más significativas en estas obras: la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*. Inspiradas en la teoría de Bergson, dichas imágenes constituyen el sostén de la cinematografía y la metafísica de una época al desplegar una reflexión sobre el tiempo. Deleuze recupera el programa filosófico bergsoniano con el objetivo de lograr una revalorización y reformulación del concepto de tiempo, para verlo actuar en el cine y reactivarse en la filosofía. Pero, ¿qué sucede con el espacio? ¿Cuál es su lugar en este contexto?

El concepto deleuziano de espacio resulta por momentos oscuro e indescifrable, ya que el autor encuentra necesaria su inclusión para abordar la pregunta por el tiempo, pero no lo considera esencial a su planteo. No obstante, la presencia del espacio se vuelve notable a medida que se avanza en la lectura. En *Imagen-Movimiento...*, el espacio juega un rol central pues, para dar cuenta de una alteración en el tiempo, se precisan desplazamientos y traslaciones que ocurren en el espacio. Es decir, el acceso a una perspectiva del tiempo

está mediado por el movimiento dado en el espacio. Esta particularidad de la imagen-movimiento hace que Deleuze la contemple como insuficiente en la búsqueda de una imagen *pura* del tiempo. Por consiguiente, la solución que propone implica *deshacerse del espacio* para arribar a ese objetivo.

Curiosamente, el problema no se resuelve en *Imagen-tiempo...*, sino que más bien se intensifica, pues Deleuze retoma y se explaya con mayor exactitud sobre la cuestión del espacio. Allí menciona un espacio resquebrajado, fragmentado, vaciado, que es puro potencial para la presentación directa del tiempo, pero espacio aún así. Si al arribar a una imagen prístina del tiempo el concepto de espacio no desaparece, entonces es factible asumir que su papel en la obra deleuziana está íntimamente conectado con las transformaciones acaecidas al concepto de tiempo. No obstante, el concepto correspondiente al espacio requiere ser rastreado a lo largo de las obras mencionadas o reformulado para alcanzar una mayor precisión.

Esta dificultad para indicar cuál es el concepto de espacio deleuziano se refleja en la ausencia de su problematización en la bibliografía crítica. Durante los últimos años, se ha observado un incremento en el interés por parte de la academia (principalmente anglosajona) en repensar dicha concepción. Sin embargo, esta situación aún no ha motivado un debate sostenido, algo que se vuelve evidente ante la poca cantidad de publicaciones especializadas que se dediquen a contemplar el espacio en Deleuze como un problema. De allí el dilema que implica hallar un sostén en la fuente crítica que respalde las consideraciones aquí desarrolladas. De todos modos, en este trabajo recurriré a un espectro de autores críticos que sirven como apoyo explicativo de ciertos elementos opacos en Deleuze, a la vez que me serviré de sus preguntas como disparadores hacia la cuestión central.

Por todo lo expuesto, considero fundamental guiar esta investigación de acuerdo al siguiente interrogante: *¿es posible una imagen del tiempo, tanto filosófica como cinematográfica, que logre desprenderse por completo del espacio?* En función a ese problema, delimito estas hipótesis de trabajo:

A) Pese a que el desarrollo teórico de Gilles Deleuze a propósito del vínculo entre el cine y la filosofía versa sobre el concepto de tiempo, es posible reinterpretar su obra a partir del rastreo del concepto de espacio, que puede ser entendido como transversal al planteo estético-metafísico deleuziano.

B) Sin embargo, existe una subestimación del espacio respecto al tiempo en estas obras. Aún cuando Deleuze esboza un concepto general de espacio en *Imagen-Tiempo...*, éste resulta insuficiente en aunar la totalidad de los aspectos desarrollados sobre el tema debido a que no problematiza la cuestión de la percepción.

La metodología de trabajo en la presente tesina responde a una propuesta de lectura motivada por el mismo planteo deleuziano. Es a partir de la rigurosidad y riqueza conceptual de las obras que estimo apropiado vislumbrar su despliegue como compuesto por distintos *niveles*; cada uno de ellos contiene una arista ligeramente diferente del mismo problema y todos son coexistentes y comunicantes entre sí¹. Por esta razón, la estructura del trabajo está organizada a partir de aquellos niveles que contemplo relevantes para el recorrido de los textos.

En cuanto a las fuentes consultadas para esta investigación, tomé como bibliografía principal las dos obras ya mencionadas, *Imagen-movimiento...* e *Imagen-tiempo...*, como así también las recopilaciones de clases dictadas por el filósofo francés *Cine I: Bergson y las imágenes* y *Cine II: Los signos del movimiento y del tiempo*. Por su parte, la bibliografía crítica servirá a modo de lectura complementaria y explicativa de los textos deleuzianos. Finalmente, no sería genuino en un trabajo de estas características omitir la presencia del objeto artístico en cuestión. Por lo tanto, considero esencial incluir como fuente una producción audiovisual (largometraje de ficción), que permita comprender y a la vez repensar el universo teórico deleuziano. La película seleccionada para esta tarea es *La cantante de tango* (2009), dirigida por Diego Martínez Vignatti y filmada en Bélgica, Holanda y la ciudad de Bahía Blanca.

¹ La estrategia de lectura en niveles es sugerida por el propio Deleuze: "...una idea filosófica (...) es siempre una idea en niveles y en etapas (...) Quiero decir que tiene muchos niveles de expresión, de manifestación (...) un concepto filosófico es siempre un espesor, un volumen. Pueden tomarla a tal nivel, luego en otro y en otro, sin contradecirse. Y son niveles bastante diferentes." Deleuze, G. (2009) *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus, p. 20

El motivo de esta elección se sostiene en un estudio previo de la noción de espacio urbano en ese film, que me incitó a reflexionar sobre posibles cuestionamientos a la teoría deleuziana². El hecho que gran parte de esta película haya sido filmada en escenarios locales provocó en mí el deseo de explorar cómo puede la imagen del pensamiento devenir algo móvil, siendo que fue justamente debido a mi andar por esas mismas locaciones que esta investigación cobró forma. Debo aclarar que, en los casos que el desarrollo del escrito lo requiera, haré mención de otros ejemplos filmicos dado que algunas imágenes son sumamente difíciles de rastrear según la composición de los films.

La estructura de la tesina comprende dos secciones, cada una abocada al estudio de las fuentes principales. En la primera sección, abordaré el contenido de *Imagen-movimiento...* dividido en tres apartados correspondientes a los tres niveles de lectura: el primero se dedica al nivel del *movimiento*, el segundo al de la *imagen* y el último a la *crisis* de la imagen-movimiento. En la segunda sección, me centraré en *Imagen-tiempo...* de acuerdo al siguiente esquema, también recuperando la lectura en niveles: un primer apartado que versa sobre la *reinención* de la imagen en el cine, un segundo apartado que expresa la diversas *formas puras* del tiempo, un tercer apartado que implica un cuadro comparativo entre el “cine clásico” y el “cine moderno” y por último, un apartado que se refiere al *impoder del pensamiento*³.

2 Gomez Vila, M. Victoria (2014) *Las olas de las calles: imágenes de una ciudad y del mar en dos películas filmadas en Bahía Blanca*, paper desarrollado en el marco del PGI *Usos y problemas de la imagen regional*, dirigido por la Dra. Diana Ribas del área Historia del Arte.

3 A partir de este momento, se identificarán los libros pertenecientes a la bibliografía fuente con las siguientes siglas: IM para *Imagen-movimiento...*, C1 para *Cine I...*, IT para *Imagen-tiempo...* y C2 para *Cine II...*. A su vez, la película *La cantante de tango* tendrá la sigla LCT.

1. Sección I: los niveles de *Imagen-movimiento: estudios sobre cine I*

IM es el primer libro de Deleuze en el que introduce su singular lectura de la teoría bergsoniana en tanto que la ve materializada en el cine. Por un lado, Deleuze se sirve de Bergson ya que le permite entender al arte cinematográfico no solamente desde una mirada estética sino también metafísica. Según Deleuze, el cine logra inventar un pensamiento sobre el tiempo, pero no puede expresarlo en términos conceptuales. De allí el valor que cobra la filosofía en el rastreo de un concepto del tiempo plasmado en esta forma artística.

Por otro lado, en IM se impulsa una mirada crítica sobre el quehacer filosófico. Pese a que Deleuze contempla a Bergson como quien mejor supo responder al interrogante por el tiempo, considera que la disciplina filosófica en su conjunto aún no ha sabido cómo imprimirle un dinamismo a sus reflexiones, algo que el cine claramente puede hacer. Esta retroalimentación de miradas tiene como elemento en común una disrupción en aquello conocido por el lector: el cine no es meramente una manifestación artística, es pensamiento; la filosofía no es una elaboración abstracta de conceptos fijos, es una práctica y la pregunta por el tiempo es la que motoriza a ambos.

¿De qué manera recupera Deleuze los planteos de la filosofía bergsoniana? Para cumplir con el objetivo ulterior de este primer tomo, que es brindarle un nombre conceptual a la idea de tiempo, Deleuze deberá revisar los orígenes de las concepciones previas a la que él propone. Por ese motivo, Deleuze se focaliza en aquello que Bergson denuncia como el principal error cometido por la historia de la filosofía: entender el tiempo desde la inmovilidad del espacio. La salida bergsoniana de este prejuicio filosófico inspirará a Deleuze para vislumbrar al cine desde una perspectiva ontológica.

La *imagen-movimiento* es una forma de reflexión intelectual y audiovisual que altera aquella concepción tradicional del tiempo al vislumbrarlo como móvil en sí mismo. Sin embargo, esta imagen no muestra directamente el tiempo, porque precisa la aparición de movimientos en el espacio para señalar la presencia de lo temporal. Algo semejante ocurre en el ámbito de cine, por ser el arte que hace del movimiento algo real. En ese sentido, Deleuze entiende que este marco conceptual encuentra su devenir en la cinematografía de principios del siglo XX y mediados de los años '40.

Respecto a la noción de *espacio*, a primera vista no pareciera tener gran injerencia en IM; esto resulta evidente ante la ausencia de un concepto que lo designe (contrario a lo que sucede con el tiempo). Sin embargo, su rol cobra importancia al tener en cuenta que, por lo menos, en este caso es imposible concebir una imagen del tiempo sin incluir al espacio en sus vicisitudes.

Los tres niveles de estudio bajo los cuales se organiza esta sección -*movimiento*, *imagen* y *crisis de la imagen*- permiten establecer una aproximación al concepto de espacio (presumido pero no explicitado) en IM. Previo al desarrollo de cada apartado, considero relevante hacer un par de aclaraciones. Particularmente, los dos primeros niveles comparten un interés por la *percepción*: en ellos, Deleuze busca responder qué es lo que percibe la percepción y de qué maneras lo hace. La importancia de retener este dato reside en el hecho que la percepción mantiene un estrecho vínculo con el concepto de espacio que intento proponer para la imagen-movimiento. A su vez, en el nivel de la imagen, Deleuze establece una clasificación de tres tipos de imágenes-movimiento (imagen-percepción, imagen-afección, imagen-acción) cuya descripción no es enteramente exployada por Deleuze. En el momento que el lector espera una definición de cada imagen, el autor se precipita a revelar su inminente quiebre interno, lo cual significa que a lo largo de IM, Deleuze se dedica a construir el régimen de la imagen-movimiento, para luego verla implosionar ante determinadas modificaciones.

1.1 Nivel del movimiento

Deleuze comienza IM con la respuesta que Henri Bergson elabora frente a la crisis de la psicología clásica, que postulaba la pertenencia del movimiento a la realidad física exterior y de las imágenes a la realidad psíquica interior. Frente a ese estancamiento de ideas, Bergson siente la necesidad de elaborar una alternativa donde movimiento e imagen coexistan. Para ello, desarrolla ciertas reflexiones en sus libros *Materia y memoria* (1896) y *La evolución creadora* (1907), que Deleuze luego recrea en las llamadas *tres tesis del movimiento*. Es por medio de ellas que se introduce la problemática de las concepciones tradicionales del espacio y del tiempo y cómo se las repiensa.

1.1.1 Primera tesis del movimiento

La primera tesis bergsoniana parte de un problema ancestral: *¿cómo se reconstituye el movimiento?* Inicialmente, se creyó que el movimiento se componía de posiciones o cortes inmóviles en el espacio, iguales entre sí y ya realizados. Esta suposición del movimiento como espacio recorrido fue impresa sobre un determinado concepto de tiempo, lo cual derivó en que fuese entendido como abstracto, homogéneo, divisible en sucesivos instantes iguales e inmóvil. Bergson observa entonces una doble reducción: se reduce el movimiento a una sucesión de puntos fijos en el espacio y se reduce el tiempo a una sucesión de instantes consecutivos que replica aquella “yuxtaposición espacial”. Esto quiere decir que la tradición filosófica cometió el grave error de inmovilizar tanto al movimiento como al tiempo a la hora de concebirlos. Paola Marrati se explaya sobre esta cuestión:

...estamos instalados desde el comienzo en el absurdo de creer que una sucesión de inmovilidades puede producir movimiento. Bergson denuncia aquí una espacialización ilegítima del movimiento que implica una *espacialización del tiempo* mismo.⁴

Claire Colebrook suma mayor claridad a este punto al indicar que, a la vez que se homogeniza el tiempo al reducirlo al espacio, se le quita a ese espacio todo tipo de “intensidad, velocidad o dimensión”. Inclusive afirma que esto forma parte de las necesidades de la vida, ya que de esta forma se reduce la complejidad del mundo que habitamos.⁵ Es aquí donde comienza el problema del tiempo: ¿de qué otra manera puede ser concebido, sin la imposición de un esquema espacial sobre él? Recurriendo a Bergson, Deleuze enuncia una respuesta de esta manera:

... el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza. Lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí⁶.

4 Marrati, P. (2004) *Gilles Deleuze: cine y filosofía*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, p.19. Cursiva propia.

5 Cfr. Colebrook, C. (2006) *Deleuze: A guide for the perplexed*. Londres, Continuum Books, p.19. Traducción propia

6 IM, p. 13

Bergson manifiesta que el movimiento no puede ser reducido al espacio recorrido, siendo que es imposible dividirlo sin provocar cambios en su propia naturaleza. El movimiento está continuamente haciéndose, por lo que mantiene un nexo imborrable con el tiempo real, el de la *duración*, que se caracteriza por ser indivisible, heterogéneo y no cesar nunca de cambiar. Precisamente, la duración es el *concepto de tiempo* que Deleuze busca instaurar en este nuevo esquema conceptual.

¿Cómo logra establecerse un vínculo entre semejantes planteos metafísicos y el cine? Bergson afirma que el cine es del orden de lo metafísico porque responde a una preocupación metafísica por reconstituir el movimiento, pero lo contempla negativamente porque replica aquella farsa de la reproducción del movimiento a partir de partes inmóviles iguales y equidistantes. La cinta de celuloide, cimiento del cine, está compuesta por una serie de fotogramas colocados a igual distancia. La sucesión de 24 fotogramas por segundo es suficiente para engañar al ojo humano, haciéndole creer que percibe un movimiento continuo cuando en realidad sólo está observando imágenes fijas mostradas a muy alta velocidad. El problema del cine radica en que sólo reproduce el movimiento bajo condiciones artificiales.

Por su parte, Deleuze concuerda con Bergson en cuanto a la atribución de un pensar metafísico en el cine, pero difiere sustancialmente en sus apreciaciones sobre dicho arte. Deleuze se distancia de manera explícita en este aspecto al expresarse absolutamente a favor del cine. Según el autor, la percepción natural comete el error de mezclar espacio y tiempo porque existen múltiples factores que entorpecen los sentidos. En cambio, la percepción artificial cinematográfica es pura, porque sólo emplea el artificio técnico de la cinta para proyectar una imagen, liberándose así de las confusiones producidas por la percepción natural. Es cierto que el cine emplea una técnica de sucesión de cortes inmóviles, pero en realidad sucede que la imagen cinematográfica en sí misma contiene movimiento, *es* movimiento. Éste es un primer esbozo de la definición de imagen-movimiento, ya que el movimiento se percibe en la imagen misma, no como algo añadido a ella⁷.

7 “Lo que [la percepción del cine] nos ofrece es la continuidad y heterogeneidad de un único y mismo movimiento (...) a condición de (...) romper con todo anclaje, a condición de desanclarse. De cierta manera, la imagen cinematográfica está desterritorializada”. C1, p. 85.

Existe otro punto importante de la crítica bergsoniana al cine analizado por Deleuze. Mientras Bergson sostiene que las condiciones de producción de un film a comienzos del siglo XX implicaban una identificación del aparato de toma con el aparato de proyección, lo cual derivaba en una *perspectiva meramente espacial* del cine, Deleuze considera que el avance tecnológico (aparición del travelling, cámara en mano, etc.) permitió evolucionar de una toma espacial inmóvil a un *plano temporal móvil*. Es importante fijar la atención en este aspecto particular: el progreso tecnológico en el cine permitió el pasaje de una imagen centrada en lo *espacial* a una que se constituye desde lo *temporal*, dado que incorpora movimiento en la misma imagen. Pero, ¿puede una imagen que se sostiene en una nueva expresión del tiempo desprenderse tan fácilmente de la presencia espacial?

1.1.2 Segunda tesis del movimiento

Continuando con la segunda tesis, Deleuze indica lo siguiente:

Lo erróneo está siempre en reconstruir el movimiento con instantes o posiciones, pero hay dos maneras de hacerlo, la antigua y la moderna. Para la antigüedad, el movimiento remite a elementos inteligibles, Formas o Ideas que son ellas mismas eternas e inmóviles (...) [Por otra parte] la revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera⁸.

En la historia del pensamiento, Bergson identifica dos maneras de reproducir el movimiento a partir de cortes o instantes inmóviles: las correspondientes a la filosofía griega y la filosofía moderna. Mientras la cosmovisión griega contempla el movimiento como el paso de una posición privilegiada a otra y el tiempo como la degradación de la eternidad, el pensamiento moderno entiende el movimiento como el resultado de un instante que repite a su precedente y el tiempo como una reproducción a partir de instantes cualesquiera, no privilegiados, y equidistantes. Debido a la eliminación de las posiciones privilegiadas, para la modernidad el tiempo se vuelve una variable independiente.

Deleuze incluye estas perspectivas en su análisis dado el error que ambas cometen al entender el tiempo como un Todo que ya está dado. ¿Qué significa esto? El Todo implica dos ideas aparentemente contradictorias de una totalidad (que abarca el universo completo) y de una apertura fundamental (que deja lugar para la producción de lo nuevo). Es lo cambiante, lo que nunca se cierra sobre sí mismo, lo plenamente creativo: el Todo es el

⁸ IM, p. 16

tiempo como duración. Que el Todo esté dado involucra una suerte de conclusión a su naturaleza cambiante, pues no puede haber cambio en la causa que motoriza al tiempo en nuestro mundo. Según Bergson, esta noción de lo “dado” parte de una concepción espacial, porque se extrapola la manera en que se muestran los objetos en el espacio para vislumbrar del mismo modo al tiempo. En última instancia, los pensamientos griego y moderno conciben un tiempo que es *inmóvil* siendo que en el primer caso, el tiempo encuentra su causa fuera de sí mismo en algo que permanece inalterable, y en el segundo caso, el tiempo se reconstruye a partir de instantes iguales y fijos que impiden la creación de uno nuevo. Esta idea del Todo es fundamental en la decisión bergsoniana de devolverle al tiempo su naturaleza cambiante y en la mirada deleuziana de una imagen cinematográfica que no puede sino moverse.

Ahora bien, Bergson rescata el siguiente planteo: del mismo modo que la filosofía antigua supo responder a los problemas metafísicos suscitados por la ciencia de la época, es posible reelaborar el pensamiento moderno a partir de los avances científicos contemporáneos a él (como la teoría de la relatividad⁹), que pueden contener el nuevo concepto de *duración*. Sin embargo, Bergson observa que el cine obstaculiza ese proyecto, porque logra mantener viva la idea de un tiempo inmóvil al basarse en aquella ciencia moderna de la repetición de instantes iguales (celuloide), así formando parte de un orden que no se corresponde con el que él mismo desea proponer.

¿Cuál es el problema metafísico del cine? Al ver que continúa perpetrando aquella falsedad de la reproducción del movimiento instaurada en la modernidad, Bergson considera que es preciso dejar de lado al cine calificándolo de “ilusión”. Aquí Deleuze redobla su apuesta al alejarse de Bergson, porque vislumbra al cine como un arte que reclama una nueva metafísica y es justamente aquella elaborada por Bergson la que le aporta el marco desde donde ésta se sostiene. La insistencia deleuziana en remarcar un programa de inmovilización por parte de la tradición filosófica lleva a reflexionar sobre el criterio del autor para ahondar en determinados conceptos y no en otros. Si para Deleuze el

9 “...el gran tema de Bergson era mostrar que la teoría de la relatividad no nos da una verdadera filosofía y que hace falta encontrar la filosofía que corresponde a la teoría de la relatividad. De allí la polémica (...) entre Einstein y Bergson (...) Lo que Bergson se proponía era mostrar que Einstein era incapaz de proporcionar la filosofía que correspondía a la relatividad y que él, Bergson, podía hacerlo (...) Pero como su libro no fue comprendido en absoluto (...) prohibió su reimpresión (...) toda esta historia de plano de inmanencia, del sistema de la imagen-movimiento, solo vale –creo yo– con esta perspectiva de la relatividad”. C2, p. 74

pensamiento se mueve, y conceptos como el tiempo y el movimiento son el claro ejemplo de su dinamismo inmanente, ¿por qué se desliga de la tarea de analizar la inmovilización del espacio?

1.1.3 Tercera tesis del movimiento

La tercera tesis reúne en sí misma las respuestas de las anteriores con un cierto giro:

...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 Todo¹⁰.

Existe algo llamativo en este fragmento, y es que en cierta manera Bergson parece desdecirse de su premisa anterior, “no es posible reconstruir el movimiento a partir de posiciones inmóviles”. Ahora incorpora esta parte a una idea más global: pueden haber posiciones inmóviles, si se piensa al movimiento en el espacio como un corte móvil de la duración. Deleuze puntualiza que para Bergson se produce una suerte de analogía entre lo móvil y lo inmóvil: una posición inmóvil es al movimiento en el espacio, lo que el movimiento en el espacio es a la duración. Esto significa que el espacio en sí mismo es inmóvil y sólo permitiría entrever la realidad del tiempo a través del movimiento manifestado en él. La movilidad sólo puede ser atribuida al tiempo, teniendo en cuenta lo especificado anteriormente sobre su continua capacidad de cambio. ¿Cuál es el motivo por el cual Deleuze pareciera desestimar el concepto de espacio? ¿Puede ser que lo contempla como un intermediario necesario pero indeseado para vislumbrar al tiempo?

Seguidamente, Deleuze se dispone a aclarar la definición del movimiento, que consiste en dos formas: la primera como traslación entre objetos en el *espacio* (movimiento relativo) y la segunda como cambio cualitativo en el Todo, es decir, el *tiempo* (movimiento absoluto). Estos movimientos se entrecruzan, logrando un cambio en la totalidad de lo percibido. Así cobra sentido la última de las tesis bergsonianas y la idea fundamental de IM: *el movimiento que ocurre en el espacio manifiesta una transformación en el tiempo*. Para dar cuenta del vínculo entre aquellas dos formas, Deleuze recupera un ejemplo de la vida cotidiana utilizado por Bergson:

En *La evolución creadora*, Bergson da un ejemplo tan famoso que ya no distinguimos lo que tiene de sorprendente. Dice que, cuando pongo azúcar en un vaso de agua, ‘debo esperar a que el azúcar se disuelva’. Es de todas formas curioso, porque Bergson parece olvidar que el movimiento de una cuchara puede apresurar esa disolución (...). Si la agito

10 IM, p. 22

con la cuchara, acelero el movimiento (...) [que] continúa expresando el cambio en el todo.¹¹

El agregar una pizca de azúcar a un vaso de agua produce una alteración tal en el conjunto del vaso, que los lleva tanto a Bergson como a Deleuze a pensar que mediante un movimiento simple de partes (la disolución de las partículas del azúcar = movimiento relativo) se deriva un cambio total de las circunstancias (pasaje del agua común al agua azucarada = movimiento absoluto). Este ejemplo es sumamente esclarecedor, ya que no solamente explica la diferencia entre los movimientos, sino que contiene dentro de sí la respuesta que pretendo brindar en el presente trabajo sobre la naturaleza misma del concepto deleuziano de espacio. Particularmente, me interesará recuperar hacia finales de esta investigación la noción de *solubilidad* vinculada a ese concepto.

1.1.4 Niveles bergsonianos y componentes cinematográficos

Con la definición del movimiento a su alcance, Deleuze se dispone a distinguir los niveles del universo bergsoniano: el primero implica los objetos que forman parte de *conjuntos o sistemas artificialmente cerrados*¹²; el segundo es el *movimiento de traslación* entre los objetos y el tercero *el Todo o la duración*, que relaciona a los conjuntos entre sí. Aquí es donde Deleuze suma sus propias ideas a propósito del cine: a cada uno de los niveles bergsonianos le hace corresponder un determinado elemento cinematográfico.

En el primer nivel bergsoniano, Deleuze encuentra la definición del *encuadre*, el cual consiste en un sistema “relativamente cerrado que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios”¹³. En otras palabras, el encuadre delimita el contenido de la imagen¹⁴. El segundo nivel se corresponde con el *plano*, definido como “la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado,

11 IM, p.23

12 Los conjuntos no son completamente cerrados porque cada objeto que los integra contiene un “hilo que los liga a un Todo”, participando indirectamente del movimiento absoluto.

13 IM, p. 27

14 En términos técnicos, el encuadre es “el punto de vista de la cámara (...) se trata de lo visto, en función del lugar desde donde es mirado. La posición, la inclinación, la óptica utilizada, etcétera, hacen del encuadre un dato revelador...” Russo, E. (1998) DICCIONARIO DE CINE: ESTÉTICA, CRÍTICA, TÉCNICA, HISTORIA. Buenos Aires, Paidós, p. 95

entre elementos o partes del conjunto”¹⁵. Este componente cinematográfico resulta de vital relevancia para Deleuze, ya que reúne los dos tipos de movimiento (relativo y absoluto)¹⁶. En este caso, el concepto del plano es el de “imagen-movimiento” ya que, tal como señala Paola Marrati

El plano en tanto que imagen-movimiento (...) tiene dos caras: una vuelta hacia el encuadre donde se establece el movimiento de traslación en el espacio entre las partes; otra vuelta hacia el montaje donde se expresa un cambio absoluto en la duración. El tiempo como cambio cualitativo del Todo está así a cargo del montaje¹⁷.

Según Deleuze, el último nivel concuerda con el *montaje*, en tanto “disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo”¹⁸. El montaje edita el material fílmico asociando imágenes entre sí, de acuerdo a los movimientos internos del plano y externos de la trama, permitiendo entrever una idea de tiempo¹⁹. Para graficar esta escala en niveles, he tomado una escena de la película LCT (Fig. I): el primer fotograma muestra aquello que la cámara recorta (las piernas de dos milongueros), el segundo presenta desplazamientos en el plano (baile de los milongueros y aparición de la protagonista), finalmente se observa la sucesión de planos lograda por el arte del montaje. Este punto señala la importancia que Deleuze atribuye a la técnica fílmica para incitar reflexiones metafísicas, puesto que cada uno de estos componentes será empleado en los siguientes niveles de la imagen-movimiento.

En esta sección del trabajo, se detalla el inicio del problema filosófico analizado por Deleuze: la percepción humana percibe movimiento, pero éste no ocurre exclusivamente en el espacio, sino que más bien tiene un vínculo con el tiempo y el cine es capaz de pensar en esos términos. Tal punto de partida permite detectar los inconvenientes suscitados por las

15 IM, p. 36

16 Para la técnica, el plano es “la unidad comprendida entre dos transiciones. Es un recorte de espacio, y también de tiempo. Por otra parte, corresponde como unidad a la película terminada. Las tomas lo son en el momento del registro; el plano es el resultante luego del montaje.” Russo E., p. 197

17 Marrati, P., p.51

18 IM, p. 52

19Técnicamente, el montaje es “el principio organizador de todo film (...) puede decidirse mediante el montaje qué elemento va a verse (...) a continuación de otro (...), qué cadena van armando entre sí estas distintas imágenes y, (...) qué duración se le asigna a cada cosa mostrada en la pantalla”. Russo, E., p. 160

consideraciones deleuzianas sobre el espacio, tanto desde lo conceptual como lo cinematográfico. Deleuze manifiesta en repetidas oportunidades que “a pesar de las apariencias, la imagen-cine no opera con *simples perspectivas espaciales*, sino que nos da perspectivas temporales”²⁰. En esta asunción de lo espacial como algo “simple”, creo divisar una subestimación del concepto de espacio, ya sugerida a lo largo de este primer desarrollo. Para Deleuze, “hablar de perspectiva temporal es decir únicamente que el movimiento en el espacio está ahora en condiciones tales que expresa la duración”²¹. Pese a lo innovador de este planteo, el espacio por sí mismo no pareciera sumar valor alguno, dado que se lo asocia con una inmovilidad que impide el acceso pleno y directo al tiempo. En semejante contexto, el espacio queda despojado de cualquier intensidad o fuerza disruptiva propia, al punto de resultar una suerte de estorbo para la visualización de lo temporal. No obstante, Deleuze debe continuar con la constitución de la imagen-movimiento que, aún cuando de manera indirecta, logra mostrar una imagen del tiempo.

1.2 Nivel de la imagen

Ante la pregunta de qué son las imágenes, Deleuze recupera una inversión conceptual elaborada por Bergson. Según Deleuze, él fue quien supo detectar una fuerte crisis en la psicología tradicional, que remitía el movimiento al mundo exterior y la imagen a la realidad interior. Si existen pensamientos que incitan la realización de un movimiento y se captan acciones que provocan ideas, ¿puede el mundo dividirse de manera tan tajante? ¿No existe alguna conexión entre lo externo y lo interno?

Como respuesta a este quiebre de la tradición, Bergson sostiene que el universo entero es imagen: un átomo, nuestros cerebros, mi cuerpo, absolutamente todo. Sin embargo, esto no implica que se esté haciendo referencia a un cosmos uniforme. Más bien, significa que existen diferencias de grado de naturaleza entre los distintos objetos que componen el universo. En este esquema, una imagen es lo que *aparece* y precisamente lo que aparece es lo que está en movimiento. Aquí hay una identidad *imagen=movimiento*, es decir el en-sí de la imagen es movimiento porque el mismo movimiento es imagen.

20 CI, p. 83. Cursiva propia.

21 CI, p. 86

Existe otra identidad, *imagen=movimiento=luz*, que implica concebir a la conciencia y a los objetos del mundo de acuerdo al par luz-oscuridad. Bergson invierte la concepción tradicional de la conciencia, entendida como una luz que ilumina las cosas, al indicar que en verdad la luz es *inmanente* a las cosas y la conciencia humana es lo opuesto, una suerte de “pantalla oscura” donde aquella luz de los objetos se recorta y refleja para ser revelada. En otras palabras, existe una “fotografía” en los objetos y solamente la oscuridad aportada por unas imágenes especiales permite mostrarla.

Además de dinámica y luminosa, la imagen es *material*. En este contexto, la materia no tiene virtualidad ya que detrás de las imágenes no hay nada, por ser ellas el componente único de la materia. Es decir que la identidad aquí señalada es *imagen=movimiento=materia*. ¿Por qué motivo este complejo planteo bergsoniano provocó tal admiración en Deleuze? Marrati brinda una pista

Si se considera ahora la equivalencia de las imágenes, no solamente con el movimiento, sino también con la luz y la materia (...), puede considerarse que hay allí una primera descripción del cine. Después de todo, ¿qué otra cosa es [el cine] sino un conjunto material de imágenes hechas de luz, de sombras y de movimiento?²²

Del mismo modo que Deleuze concibe al cine concibe al universo, definiéndolo como un *plano de inmanencia* que resume los siguientes aspectos: “es un conjunto de imágenes-movimiento, una colección de líneas o figuras de luz, una serie de bloques espacio-tiempo”²³. De acuerdo a sus expresiones, el plano de inmanencia implica “un plano en el que no cesan de aparecer y propagarse los movimientos que expresan los cambios en el devenir”²⁴. Es allí donde la luz, la materia y el movimiento se identifican. Se lo entiende como un *bloque espacio-tiempo* porque es donde el tiempo se despliega según el movimiento realizado. Resulta muy significativo retener este detalle: una definición de tales características, abierta a un planteo conjunto sobre el espacio y el tiempo, supone para Deleuze únicamente una perspectiva temporal, no espacial. Esto permite continuar la sospecha de una desestimación del espacio a favor del concepto de tiempo.

La imagen es movimiento dado que es lo que aparece, pero ¿de qué manera(s) lo hace? Según Deleuze, las imágenes se caracterizan por este movimiento: *el de sufrir*

22 Marrati, p. 39

23 Marrati, p. 39

24 IM, p. 91

acciones sobre ellas y ejecutar reacciones sobre otras imágenes. En función a esta premisa, elabora un doble sistema de referencia. Por un lado, se tiene un primer sistema de imágenes que corresponde a las *cosas y objetos* en el mundo. Su acción se prolonga de forma inmediata en una reacción; de allí que se la especifique como una percepción total y objetiva, una “variación universal”, dado que todas sus partes cambian porque también lo hacen las de las demás imágenes. Éstas serían las imágenes-movimiento ordinarias.

Por otro lado, existe un tipo de imágenes cuya acción no deriva inmediatamente en reacción, sino que hay un *intervalo* entre la acción sufrida y la reacción ejecutada. Deleuze las nombra “imágenes especiales” y su definición es temporal, dado que ese intervalo representa un retardo en el tiempo. Contrario a las anteriores, ellas “sufren” la acción de otras imágenes en una o algunas de sus partes y reaccionan sobre otras imágenes del mismo modo. ¿Qué son, en definitiva, las imágenes especiales? Son nosotros mismos, los seres humanos, que focalizamos nuestra atención en algunos aspectos de la cosa. Esto quiere decir que contamos con la capacidad de aislar y seleccionar las acciones sufridas (aquellas que nos interesan; somos indiferentes a las demás), dividir esas acciones seleccionadas y elegir la reacción a ejecutar. Esta percepción es subjetiva y parcial, ya que al retener unos pocos aspectos, “deja pasar mucho de la acción real de las cosas sobre nosotros”²⁵. Deleuze afirma que este tipo de imagen funciona como un “centro de indeterminación”, porque no es posible prever con exactitud cuál será la reacción ejecutada. Ésta es la definición deleuziana de *sujeto*, quien básicamente introduce una brecha temporal entre movimientos.

¿De qué manera repercuten las capacidades de estas imágenes especiales? Si se retoma la idea de imagen como figura de luz, resulta interesante señalar una aclaración de Deleuze en la que manifiesta que “unas imágenes muy especiales habrán detenido o reflejado la luz y proporcionado la ‘pantalla negra’ que faltaba en la placa”²⁶. Parece ser que, cuando seleccionamos algunos aspectos de la cosa, imponemos una suerte de freno que detiene o inmoviliza aquello que captamos²⁷. Al recordar el primer apartado, se puede

25 C1, p. 167

26 IM, p. 94

27 “Todas las imágenes-movimiento están en comunicación entre sí (...) No son buenas condiciones para percibir (...) La mesa no percibe: no hay brecha entre las acciones que sufre y la reacción; no puede haber selección, no percibe. ¿Qué hace falta para percibir? (...) Hace falta que le impida comunicar con las otras cosas (...) Como dice Bergson: ‘Es preciso que la aisle’”. C1, 163

ver claramente una relación entre esta circunstancia y el problema del espacio, entendido por Deleuze como “inmóvil”. ¿Es posible asumir que la imagen espacial ejerce una forma de inmovilización en la captación de la luz en las cosas porque concibe al mundo desde una perspectiva espacial?

Claire Colebrook afirma que “una imagen-movimiento no es una materia que luego se mueve, sino materia como distintos estilos de movimiento”²⁸. Esta frase permite introducir la idea de que existen diferentes maneras de percibir la distancia entre una acción y su reacción. Nuevamente recuperando la teoría bergsoniana, Deleuze nombra tres clases de imágenes que cumplen esa función: la *imagen-percepción*, la *imagen-afección* y la *imagen-acción*. En este punto se produce otro pasaje abrupto entre Bergson y Deleuze, ya que el segundo se propone encontrar cada una de aquellas imágenes en el contenido visual del cine, algo inconcebible para Bergson. De allí la originalidad de su planteo: Deleuze cree posible rastrear estas imágenes en el cine de una determinada época, concretamente el cine “clásico” (primera mitad de siglo XX). La estructura general que sostiene a este cine y al pensamiento de la época es expresada por Deleuze como el *esquema sensoriomotor*, aquel conecta el entendimiento del mundo a través de la percepción sensorial de los movimientos.

¿De qué forma se entrelazan estas tres imágenes en el cine con las nociones de espacio y de tiempo? El vínculo se encuentra en el despliegue interno de cada imagen, ya que ellas operan el espacio de diferentes maneras para expresar una imagen indirecta del tiempo. Así, el programa investigativo de Deleuze comprende el desarrollo de un estatuto conceptual para estas imágenes que ya tienen una consistencia técnica establecida por el cine. Cada imagen contiene dentro de sí la clave para una mirada del mundo y el germen de su propia implosión. Esto implica que cuando las introduce, Deleuze no se detiene a definir detalladamente las imágenes pues en su misma descripción ya están contenidos los elementos teóricos y cinematográficos que provocan la superación de las mismas y la puerta de salida hacia una nueva imagen.

1.2.1 Imagen-percepción

28 Colebrook, p. 70. Traducción propia

Esta imagen es clave para Deleuze por dos razones. Por un lado, es la imagen que atraviesa a las demás, porque su componente fundamental (la selección de una parte del mundo) se halla presente en las restantes formas sensoriomotoras. Por otro, Deleuze considera que el eje de comprensión empleado para el análisis de la imagen-percepción aporta dos herramientas que guían el estudio de las siguientes imágenes: la primera, pensar la imagen desde un planteo bipolar que luego deriva en el encuentro de ambos polos y la segunda, rastrear un elemento genético que componga a la imagen como tal, llevándola a su propio quiebre.

La explicación de la imagen-percepción en el cine parte de dos polos: uno subjetivo (percepción parcial) y uno objetivo (percepción total). En su búsqueda de un estatuto conceptual para la imagen, Deleuze comienza por pensar la conjunción subjetivo/objetivo desde la forma técnica de *campo/contracampo*. En la escena seleccionada de LCT (Fig.II), se presenta un plano de la protagonista observando algo (campo, imagen subjetiva) y otro con aquello que ella observa (contracampo, imagen objetiva) como enfrentados en el ambiente donde se encuentran. En este sentido, la imagen-percepción produce una distancia entre quien observa y lo observado, a la vez que delimita el espacio donde ocurre esa distancia.

Esta división, sin embargo, no es categórica dado que las imágenes continuamente mutan de un polo a otro hasta el punto en que se torna dificultoso discernirlas. Por este motivo, Deleuze recurre al director Pier Paolo Pasolini quien propone el concepto de “imagen subjetiva indirecta libre”, una suerte de imagen-frontera que se transforma del par subjetivo/objetivo a un nexo entre la percepción de los personajes y la cámara que se vuelve conciencia crítica del cine. Deleuze indica que de esta manera, el cine logra “hacer sentir la cámara”, porque además de ofrecer la visión del personaje, aporta su propia mirada a partir de la cual la primera se transforma. Es aquí donde comienza el quiebre interno de la imagen-percepción.

Ante este cambio de mirada, Deleuze considera necesario pensar las diferentes maneras en las que la imagen-percepción muestra los espacios de un film. Mientras el western percibe el espacio de forma *sólida* por ligar la mirada de sus personajes a la tierra desértica donde transcurre la historia y el cine francés de entreguerra percibe de manera *líquida* por el contacto de los personajes con los cursos del agua, es a partir del cineasta

Dziga Vertov que comienza a visibilizarse el elemento genético de la imagen, el cual introduce una percepción *gaseosa*. En *El hombre de la cámara* (1929), Vertov impulsa una evolución del arte al formular un *cine-ojo* que pone el acto de la percepción no en el ojo humano sino en el de las *cosas*, como si los mismos objetos pudieran percibir su interacción universal. Tal como indica Edgardo Gutierrez, éste sería el primer intento de la materia en filmarse a sí misma, mostrando “cada porción de la materia desde cada porción de la materia”²⁹. Al percibir el espacio desde cualquier punto del espacio, se desarrolla una perspectiva molecular que rompe con la distancia entre lo observado y el observador³⁰.

El instrumento técnico introducido por Vertov para este cambio de percepción es el *intervalo* entre movimientos, algo de lo cual según Deleuze la filosofía y la cinematografía se desentendieron durante mucho tiempo. La inserción del intervalo por Vertov le permite a Deleuze indicar el componente genético de la imagen-percepción: el *fotograma*. Por ejemplo, al congelar una imagen en la pantalla, el fotograma se hace evidente por estar inserto entre movimientos. El fotograma como el en-sí de la imagen-percepción concreta la ruptura interna de la imagen, pues es justamente ese elemento genético congelante el que denuncia una necesidad de repensar, entre otros aspectos, la manera en que el espacio es percibido. Así nace una imagen que busca romper con el carácter antropocéntrico de la percepción y experimentar el espacio desde la materia misma.

Inicialmente, la imagen-percepción presenta al *espacio* como marcado por una inmovilidad ejercida en el aislamiento de una fracción del mundo. La superación del par subjetivo/objetivo lleva a comprender que aquel espacio percibido por el ojo humano no es suficiente para la cámara cinematográfica. El cine demanda que el espacio se perciba a sí mismo, desde todos los puntos que lo componen. Por su parte, el *tiempo* comienza a ganar terreno al hacerse patente en dicha imagen como un *intervalo* entre movimientos. Aquí se comienza a entrever la demanda del arte cinematográfico de expresar el tiempo y el espacio desde otra mirada.

29 Gutierrez, E. (2010) *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires, Las Cuarenta, p. 32

30 “... la percepción gaseosa nos permite ver que los objetos están conectados, como también nos muestra esas conexiones a nivel molecular (...) cuando la cámara pasa gaseosamente a través de esos objetos tan fácilmente como lo hace a través de espacio ‘vacío’, esto nos acerca (...) a la percepción gaseosa deleuziana, dado que vemos no sólo como los objetos están conectados, sino las conexiones mismas”. Brown, W. (2013) *Supercinema: Film-Philosophy for the digital age*. Londres, Berghann Books, p. 46. Traducción propia

1.2.2 Imagen-afección

La imagen-afección es definida por Deleuze de manera explícita: para el cine, “no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no es otra cosa que el rostro”³¹. Esto no implica que todo lo que pueda presentar el primer plano es el rostro de un ser viviente, sino más bien que esta imagen puede en cierta forma “rostrificar” un objeto. Tal rostrificación implica una composición bipolar: por un lado, el polo intensivo (serie de micromovimientos en un rostro que siente) y por otro, el polo reflexivo (la unidad cualitativa reflejante y reflejada, es decir, el contorno del rostro que piensa en algo).

A través de la unión de ambos polos, esta imagen expresa *la cualidad y la potencia de los afectos*. Deleuze recupera una frase de Bergson que define el afecto como “una tendencia motriz sobre un nervio sensible (...) una serie de micromovimientos sobre una placa inmovilizada”³². El rostro ha sufrido una especie de inmovilización para contener órganos receptivos de acciones (ojos, boca, oídos) que sólo pueden ejecutar movimientos comparativamente pequeños³³. La afección es una resistencia a esa inmovilización, “una protesta de las partes inmovilizadas (...) para reencontrar el movimiento”³⁴. De esa manera, la imagen deja de lado el movimiento de traslación para volverse un *movimiento de expresión*, que penetra en el cuerpo de quien ya no sólo percibe, sino *siente*.

El primer plano se halla completamente despojado del espacio-tiempo definido, aquel que estipula dónde y cuándo se realiza una acción, a la vez que anula por completo la triple función del rostro (ser individuante, socializante y comunicante) para mostrarlo al desnudo. En una escena de LCT, se ve claramente la tensión de ambos polos y la erosión de toda coordenada posible en la toma del rostro de la protagonista (Fig. III).

31 IM, p. 131

32 IM, p. 132

33 “La ventaja era que gracias a esos órganos de los sentidos estaba permitido percibir a distancia, no esperar el contacto (...) El inconveniente es que desde entonces inmovilizan ciertas regiones a las que delegan la recepción de las excitaciones. Inmovilizar regiones orgánicas, a menos que seamos una planta, es terrible para un viviente”. C1, p. 263

“Hemos quedado librados a peligros. A saber, todas las acciones que no llegamos a aislar, que nos agreden y van a penetrarnos (...) Y todo eso producirá afectos. ¿Y de qué estará hecho el afecto? De una tendencia desesperada.” C2, p. 99

34 C1, p. 171

Ahora bien, Deleuze observa que hay una transición en el cine de expresar un afecto por medio de un rostro o equivalente a otra instancia en la que se muestra una afección sin rostro alguno. Aquí se germina el quiebre de la imagen-afección. Esta nueva forma permite acceder a las cualidades-potencia puras y se despliega en el espacio, más específicamente en el *espacio cualquiera*: un espacio no homogéneo, indeterminado, singular, sin coordenada temporo-espacial alguna, que actúa como puro lugar de lo posible. De acuerdo a Brown, “el espacio cualquiera no puede ser medido en términos de extensión (...) en realidad, se vuelve un espacio de pura intensidad”.³⁵

En el espacio-cualquiera, todo puede suceder y es en él donde el afecto se amplifica. Por este motivo, Deleuze lo reconoce como el elemento genético de la imagen-afección: es un espacio “sin empalme” que, no obstante, está unido a otros espacios por una “multiplicidad de relaciones posibles” no determinadas. Según la manera en que sea presentado en la pantalla, puede ser un espacio desconectado (fragmentado) o vacío (la desaparición del cuerpo humano permite la aparición de una imagen pura). Se lo expresa en locaciones como depósitos, departamentos abandonados, baldíos, ciudades destrozadas, etc. Debido a que LCT no cuenta con una imagen de este tipo, he recurrido a una escena del film *El lector* (2008) que muestra el recorrido del protagonista por un campo de concentración, años después de la guerra, donde el espacio vacío de un pasillo no puede ser otra cosa más que la pura potencia del horror (Fig. III).

Tanto el tiempo como el espacio son abordados inicialmente por esta imagen desde una desintegración del espacio-tiempo específico; sólo interesan la intensidad de los movimientos en el rostro y lo que su contorno refleja. Pero luego aparece otra idea del espacio que será fundamental en la transición a una nueva imagen “más allá del movimiento”: el espacio cualquiera, donde es posible ver el afecto en estado puro.

1.2.3 Imagen-acción

La imagen-acción es aquella que presenta las cualidades-potencias actualizadas en un espacio-tiempo determinado. Está enmarcada por coordenadas temporo-espaciales (históricas, geográficas, sociales) y se compone de la relación entre los medios (ambientes)

³⁵ Brown, p. 32. Traducción propia.

y los comportamientos (acciones). Es la que hace avanzar la historia y remite al todo del film (la idea detrás de la trama), por lo que es la imagen predilecta del cine clásico.

Nuevamente, Deleuze recurre a una concepción bipolar para plantear esta imagen. En primer lugar, presenta la imagen-acción “gran forma” que consiste en la fórmula SAS’: se da una *situación* ante la cual el personaje *reacciona* y el resultado de dicha acción es una *situación modificada*. Esta imagen consiste en una síntesis global de las cualidades-potencias, lo cual implica que el medio genera la necesidad de una reacción, obligando al personaje a reelaborar su “manera de ser (habitus)” o alcanzar las “exigencias del medio”. Deleuze habla de una representación orgánica de la gran forma como *respiración*, en la que se observa una suerte de movimiento de diástole y sístole, porque la acción parece dilatarse del lado del medio y contraerse del lado de la acción³⁶. En este sentido, el espacio es *espacio-ambiente* o *espacio-respiración* y Deleuze lo grafica con la figura geométrica de una *espiral*, que se estrecha desde la situación a la acción y luego se expande hacia la nueva situación. En la LCT (Fig. IV), hay una escena que muestra claramente este puente entre una acción y su desenlace: la protagonista se encuentra ensayando con su grupo de tango en un camarín (situación), se les informa que tienen que empezar la función (acción) y todos se desplazan para tocar sobre el escenario (nueva situación). El tiempo, en este caso, involucra el pasaje de la primera situación a la nueva.

El aspecto genético de la “gran forma” emerge de lo que sucede internamente en el personaje, esa tensión entre lo que el medio ejerce sobre él y la reacción que él ejecuta. Deleuze nombra este elemento la *huella* o par *emoción-objeto*, que implica un “nexo interior, pero visible, entre la situación impregnante y la acción explosiva”. Esto representa una ruptura con el esquema vigente, porque remite a la interioridad del sujeto como el punto donde aún no hay acción.

En segundo lugar, Deleuze plantea una “pequeña forma”, cuya fórmula ASA’ se distancia de la primera en cuanto que parte de una *acción* y la *situación* sólo se vuelve tal cuando la acción misma la muestra de a poco. En este caso, “la acción avanza a ciegas y la situación (...) surgirá poco a poco, variará, se aclarará por fin o conservará su misterio”³⁷.

36 “...la situación pasa a interior, es interiorizada en el personaje por impregnación. Y una vez que se ha impregnado de la situación, la acción va a explotar (...)”. C2, p. 267

37 IM, p. 227

Aquí Deleuze propone la figura geométrica de la *elipse*, interpretada desde dos sentidos: como falta (acción que revela una situación no dada) y como equivocidad (pequeña diferencia en la acción que induce una enorme distancia entre dos situaciones). Esta fórmula mantiene una síntesis de tipo local que se actualiza en *acontecimientos singulares*, no en un planteo englobante. Por esta razón habla de un *espacio-esqueleto*, formado por un trazo quebrado de una línea del universo; es una fragmentación vectorial que une trozos del espacio que sólo podrán unirse a medida que se sucedan instantes singulares. En una escena de LCT (Fig. IV), se observa este gradual proceso de descubrimiento de la situación a partir del hecho que la protagonista no logra continuar con el ensayo de un tango. Aún no lo sabe, pero el motivo de su inacción se vincula con la letra misma de la canción, que habla de un fuerte rencor producto de una separación. Será preciso que ella atraviese distintas situaciones angustiantes para que se percate que no puede conciliar su pasión por el tango con la pérdida del amor, ya que uno remite necesariamente a lo otro.

Aquella línea quebrada es el elemento genético de la imagen, señalado por Deleuze como el *vector* que une imprevisiblemente las partes o “instantes heterogéneos entre sí –A, A', A”-, con la posibilidad de que en cada momento la situación dé un vuelco”³⁸. Aquí también se produce un sismo con la idea original de la “pequeña forma”, puesto que señala la relevancia del acontecimiento como un elemento formativo de la situación que más tarde será entendido como *singularidad*.

En suma, el espacio en la imagen-acción consiste primeramente en la especificación del lugar donde transcurren los movimientos. Posteriormente, ambas formas de la imagen alcanzan un punto de inflexión: en la “gran forma”, es la huella la que insta un vacío entre la acción y la reacción; en la “pequeña forma”, el vector visibiliza la fragmentación de la situación. Estas expresiones puntualizan la injerencia del *tiempo* en las disposiciones del espacio, dado que según las características de la imagen, se puede producir una pausa entre acciones o visualizar la ausencia de conexiones reales en una situación. De esta manera, la imagen-acción ofrece un acceso indirecto a la duración como concepto de tiempo, pero cuando empuja hacia sus propios límites, se enfrenta con la necesidad de elaborar nuevos planteos.

38 C2, p. 290

Existen dos aspectos significativos a recuperar de las imágenes-movimiento desarrolladas. En primer lugar, el hecho común a cada imagen: *ellas ejercen algún tipo de inmovilización de lo que perciben*. Ya sea que la percepción aisle una porción del mundo o que la acción encasille un determinado espacio, ocurre una suerte de freno en la mostración de lo verdadero, el *tiempo*. La única excepción a la regla pareciera ser la imagen-afección, que moviliza aquello que permanece estancado, pero tal revolución de los sentidos no resulta suficiente para adentrarse en la nueva imagen.

En segundo lugar, es necesario regresar al origen de ese freno. Cuando indico que hay una inmovilización ejercida por parte de las imágenes, hablo de la percepción sensoriomotriz que recibe toda estimulación a una cierta distancia y opera esa quietud al concebirse desde un *punto de vista privilegiado*. El motivo de la detención del movimiento de los objetos reside en un interés de la imagen especial por comprenderlos; desde ese anclaje centralizado, retiene unos pocos detalles de la cosa misma y los estudia, una vez desprovistos de su movilidad inmanente. Sin embargo, el proceso de inmovilización no es completo, porque la imagen-movimiento no cesa nunca de cambiar y es esa naturaleza cambiante la que la llevará indefectiblemente a desbordar hacia otra imagen.

La discusión sobre el objetivo central del presente trabajo queda estipulada por estas condiciones. Deleuze entiende que el concepto de tiempo al que el cine clásico aspira es el de *duración*, pero en el caso del concepto de espacio, aunque lo emplea ampliamente en esta obra, no recibe el mismo tratamiento. Para poder definirlo sin ser desleal a la propuesta teórica deleuziana, es preciso encontrar un término que contemple el recorrido de los tres niveles de la imagen-movimiento. Teniendo en cuenta esta necesidad, estimo apropiado explicitar el concepto de espacio en IM como *detención*. La razón detrás de este ensayo de definición se vincula a lo desarrollado anteriormente: la imagen-movimiento especial es la que identifica el espacio con lo inmóvil, a partir de su afán de seleccionar, aislar y comprender. El camino que sigue invita a descubrir de qué manera puede esa imagen pensar el tiempo (y quizás el espacio) desde un acto de percepción diferente.

1.3 Nivel de la crisis de la imagen-movimiento

El quiebre interno detectado en el seno de las imágenes-movimiento representa el síntoma de una ruptura mayor en el pensamiento filosófico-cinematográfico. Más bien, lo

que sucede a partir de la etapa de posguerra (aproximadamente década de 1960 en adelante) implica un quiebre con el *esquema sensoriomotor*. La imagen-movimiento no deja de existir como contenido visual del cine, pero habrá una alternativa que responda a las nuevas exigencias reflexivas.

Deleuze se pregunta en el último capítulo de IM si esta crisis es algo inaudito en la historia del cine. Esto no pareciera ser así ya que la crisis es un “estado constante del cine”; por ejemplo, en la época de preguerra fueron muchas las películas que lograron expresar algunas ideas por fuera del marco establecido. Sin embargo, esto sólo sucedía en unas pocas escenas del todo de un film planteado como una conjunción de acciones. Desde el punto de vista cinematográfico, lo que provocó un sismo en el sistema fueron los cuestionamientos a las dos formas de la imagen-acción: en el caso de la “gran forma”, se dudó del carácter globalizante atribuido a la situación, mientras que en la “pequeña forma”, se criticó la idea del acontecimiento como algo que pertenece a una historia preformada. En definitiva, ya no puede haber en la narrativa audiovisual una acción principal que condiciona al resto o un encadenamiento de sucesos según una determinada línea.

Los motivos internos al cine no fueron los únicos en desencadenar la búsqueda de un nuevo tipo de imagen. La época en que sucede este replanteamiento estuvo marcada por grandes reformas e incertidumbres a nivel político, social, económico y cultural. Entre los múltiples causantes que Deleuze cita se encuentran el final del sueño dorado de Hollywood, el sacudón al sueño americano (elevación de la conciencia de las minorías), la evolución técnica dentro y fuera del cine y la evolución simultánea de otras artes como la teoría literaria. Este último aspecto tiene especial relevancia para Deleuze, no solamente porque señala una transformación radical común a las diferentes esferas del pensamiento, sino porque aporta algunos de los lineamientos teóricos para la próxima etapa.

En C1, Deleuze recurre al novelista John Dos Passos quien desarrolló la desaparición de nociones como trama e historia a partir de desplegar una realidad dispersiva, crear múltiples personajes que pueden ser principales en un momento y secundarios luego, provocar la falta de pertenencia de los acontecimientos que les acaecen a los personajes e incluir clichés que anticipan aquella falta. A su vez, menciona a Alain Robbe-Grillet, guionista y crítico literario, que sumó otros elementos a la nueva novela: el carácter óptico de la imagen (permite “ver” más allá de los movimientos; observa “los

recuerdos, las asociaciones de ideas, las metáforas, las significaciones”), el carácter descriptivo de la imagen (se reemplaza al objeto por su descripción), la subjetividad total de la imagen (al ser la imagen pura descripción, se vuelve puramente subjetiva) y el no compromiso social-político de la imagen (es el arte por el arte mismo). Estas características influirán enormemente la conformación de la nueva imagen fílmica.

En este contexto, el tiempo y el espacio también se ven afectados. Deleuze adelanta que si el cine pretende inaugurar otra forma de pensamiento, deberá desprenderse por completo de las *caracterizaciones espaciales*. Citando al director Nick Cassavetes, Deleuze manifiesta que el cine tendrá que “deshacer el espacio no menos que la historia, la intriga o la acción”³⁹. Con esta afirmación, podría interpretarse que la intención deleuziana es eliminar enteramente el concepto de espacio del campo filosófico-cinematográfico para poder dirigirse de manera plena al tiempo, sin obstrucciones ni intermediarios. Pero una vez abordado el siguiente texto, *Imagen-tiempo...*, es posible ver que esa propuesta se relaciona con la desintegración de *cierto tipo* de espacio.

En cuanto a la noción de tiempo, Deleuze no aporta mayores datos sobre cómo será concebida la siguiente imagen, pero resulta claro que se vincula con lo más profundo de la experiencia vital. De esta manera, Deleuze inaugura el desprendimiento del esquema sensoriomotor como sostén de la imagen cinematográfica y abre la puerta a un nuevo universo de pensamiento audiovisual. Previo a introducir la siguiente sección, resulta fundamental recuperar una de las frases finales de IM, puesto que aporta una pista hacia las consideraciones finales que elaboraré sobre las nociones de espacio y tiempo en las obras seleccionadas. Deleuze afirma que la nueva imagen no es “una consumación del cine, sino una *mutación*”⁴⁰.

39 IM, p. 289

40 IM, p. 298. Cursiva propia.

2. Sección II: niveles de *Imagen-tiempo: estudios sobre cine II*

IT es la última obra escrita por Deleuze sobre el vínculo entre el cine y la filosofía. Del mismo modo que en el primer texto, IT invita a continuar múltiples vías de investigación donde las ejemplificaciones son numerosas y extensas, los desarrollos conceptuales son variados y las referencias externas abundan. Sin embargo, es posible que el valor más rotundo de este escrito resida en el hecho de que es aquí donde finalmente Deleuze, bajo la inspiración de la teoría bergsoniana, puede expresar su propia tesis sobre el tiempo.

A medida que se recorre el texto, resulta palpable una suerte de simbiosis entre la escritura deleuziana y la deconstrucción del contenido teórico. Mientras que en IM se evidencia una escritura de tipo procedimental que esquematiza las temáticas con un propósito de introducción al problema, en IT la escritura se vuelve más errática, desestructurada y fragmentaria, tal como sucede con las características de la nueva imagen. Por este motivo, se torna arduo el seguimiento de ciertos rastros que permitirían la agrupación de temas en niveles. De allí, la genuina dificultad para delinear un esbozo de clasificación similar al de la primera sección. En este sentido, puede hablarse de una crisis interna en la estrategia de lectura propuesta para la presente investigación, que remite de algún modo a la crisis filosófica entablada entre los dos volúmenes aquí analizados. Pero esta circunstancia no anula el acceso al universo conceptual deleuziano; todo lo contrario, la crisis invita a ser pensada como un puente que permite el pasaje a un nuevo estadio de comprensión.

La manera de organizar la siguiente sección se inspira en la direccionalidad de las distintas puntas de pensamiento relevadas a lo largo del texto. En IM, la preocupación por el tiempo se relaciona con la percepción humana, que recorta unos pocos aspectos del mundo para entenderlo, dejando de lado múltiples variables. En IT, tras la implosión de la imagen anterior, se recupera todo aquello que “sobró” del corte ejercido por la percepción y su abordaje puede iniciar desde cualquier punto. En cierta forma, podría pensarse que IT es un escrito marcado por el efecto explosivo de la filosofía deleuziana; los restos

conceptuales se esparcen producto de la onda expansiva, pero aún no se logra vislumbrar dónde cae cada trozo de la imagen. Sólo puede observarse la trayectoria de esos fragmentos mientras aún se hallan sujetos a un movimiento azaroso cuya parábola dispersiva definirá el núcleo de la nueva imagen. Los niveles que conforman la próxima sección implican una conjunción de distintos aspectos de la imagen-tiempo según una lógica aleatoria, que responde al objetivo de continuar la búsqueda del concepto de espacio previamente mencionada.

¿En qué consiste la imagen-tiempo? Conceptualmente, es una mostración directa de tiempo que implica la unión de la imagen con lo más intolerable y aberrante de la vida. En su interior se muestra el tiempo, que puede desdoblarse en un pasado que dura o en un presente que pasa. En términos de la temática cinematográfica, esta imagen se caracteriza principalmente por la inhabilidad de los personajes para reaccionar frente a una situación, la presencia de los espacios-cualquiera y la indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual. Los componentes fílmicos que previamente eran subordinados al eje narrativo del film (el montaje) cobran ahora un estatus de autonomía: el cine comienza a preguntarse por la imagen visual y la imagen sonora en sí mismas.

Teniendo en cuenta este contexto, ¿cuál es el lugar que ocupa la noción de espacio? Al ser IT un texto expresamente dedicado al estudio de un concepto puro de tiempo, se creería que el espacio no tiene cabida en su desarrollo. Efectivamente, durante la primera mitad de la obra, prácticamente no se detectan referencias a la noción de espacio salvo para reafirmar su subordinación al tiempo. No obstante, la idea de espacio cobra especial importancia a partir de la segunda mitad del escrito, donde Deleuze no solamente elabora un esquema comparativo de los cines clásico y moderno señalando al espacio como un elemento fuerte en la diferenciación, sino que también aporta las definiciones del concepto de espacio correspondientes a la imagen-movimiento y a la imagen-tiempo. Tal como se verá a continuación, estas conceptualizaciones largamente esperadas por el lector resultarán insuficientes para reunir dentro de sí las características aportadas por el mismo Deleuze sobre cómo el espacio se despliega en cada imagen.

2.1 Nivel de la reinención de la imagen: características del cine moderno

Tras el estallido de la imagen-acción, se plantea la necesidad de (re)crear un nuevo tipo de imagen. Los elementos que contribuyeron a la crisis (contexto sociopolítico, quiebre del esquema sensoriomotor, demanda de un cine más reflexivo, etc.) representan una etapa preliminar en el surgimiento de la imagen-tiempo. Para poder propiciar su construcción, es preciso identificar cuáles son los problemas que aquejan a la imagen anterior.

Por un lado, desde el punto de vista temático, el tiempo se ve sometido a las disposiciones del espacio. A su vez, el único tiempo mostrado por la imagen-movimiento es el presente: según Pasolini, durante el film el presente se hace pasado por obra del montaje, pero no contiene en sí marca alguna del pasado⁴¹. Por otro lado, en términos técnicos, la imagen-movimiento se ve sometida a la organización impuesta por el montaje, que encadena las imágenes según un orden racional. Estas dificultades son el punto de partida para la composición de la nueva imagen, pues se necesita pensar de qué otra manera puede el cine expresar las múltiples relaciones de tiempo.

En IT, Deleuze comienza por aportar las características generales del cine moderno y luego desenvuelve su sostén metafísico. El primer elemento a tener en cuenta es la nueva estructura que encuadra al cine: ya no es más el esquema sensoriomotor, sino que se instala la *situación óptica-sonora pura*. El término “óptico” implica algo más elaborado que lo visual de la imagen: lo óptico es lo que permite ver más allá de lo dispuesto en el espacio; se observan recuerdos, ideas, alteraciones de la percepción, trastornos de la memoria, etc. Estas perversiones de lo visual se conectan con la captación de lo intolerable en tanto “excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello”⁴². Lo auditivo también se ve alterado, pues lo que se oye en el film no necesariamente corresponde a una situación real, sino que pueden oírse pensamientos, sentimientos, ruidos que evocan un recuerdo, etc. ¿Qué significan estas modificaciones en el seno de la situación óptica-sonora pura? Que la materia cinematográfica libera a los

41 Cfr. IT, p. 57

42IT, p. 33

sentidos de culminar una percepción con una acción, pues lo que genera es un vínculo directo con la mayor condensación posible de tiempo y de pensamiento.

Este marco provoca un cambio radical en el cine. Los personajes no pueden o no quieren reaccionar ante una acción, dado que se ven desbordados por algo que no sienten que les pertenece y que no pueden resolver. Se vuelven *espectadores* de sus vidas, capaces sólo de registrar lo que ocurre mientras erran como vagabundos entre *espacios-cualesquiera* (usualmente urbanos) sin marca o coordenada alguna. Se transforman en *visionarios* o *videntes*, puesto que al no lograr reconocer “las cosas y los seres siempre que estén en su lugar asignado”⁴³, se ven enfrentados a lo aberrante de la vida, la verdad del tiempo. Esta condición de “videncia”, que reemplaza la visión del objeto por su propia *descripción*, es compartida por los personajes de la trama con el público espectador que observa la película. El hecho que puedan mirar lo intolerable lleva a entender lo que Deleuze describe como *función háptica de la imagen*, que indica la habilidad de la nueva imagen en hacer táctiles a la mirada del (doble) espectador los bordes más punzantes del pensamiento y del tiempo. En esta clase de cine, lo *banal de lo cotidiano* da muestras de esa sensibilización de lo temporal, puesto que es en la simpleza de las cosas diarias donde se emancipa la percepción subjetiva a favor de un nexo directo con la potencia del exceso.

Tales particularidades no podrían darse sin un *principio de indiscernibilidad*, uno de los elementos más significativos para la elaboración de la imagen-tiempo. En la situación óptica-sonora pura, ya no es posible determinar qué es imaginario o real, actual o virtual, mental o físico, “no porque se los confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo”⁴⁴. Los elementos de cada par se vuelven el revés de su supuesto contrario, de esta manera impidiendo determinar cuál es cuál. Esa erosión de la frontera entre componentes hace de la nueva imagen algo indefinible, que obliga un esfuerzo reflexivo adicional de la mirada.

En la nueva imagen, la mostración directa del tiempo fluye a través de las imágenes y del montaje, desbordándolos. Ése fue desde siempre el carácter inmanente de la imagen fílmica: un movimiento aberrante y a-centrado que despega al tiempo de su subordinación al espacio. El problema del cine clásico es que la imagen-movimiento omitió la naturaleza

43 Marrati P., p. 66

44 IT, p. 19

disruptiva del movimiento y lo normalizó, al transformar el *intersticio* entre movimientos en un centro que armoniza la desproporción entre la percepción y la acción. Que el cine moderno retome desde lo conceptual y lo técnico la relevancia del intervalo implica restablecer el desequilibrio propio del movimiento anormal. En definitiva, para Deleuze, la imagen-tiempo es “el fantasma que siempre acosó al cine”⁴⁵, pero fue necesaria la aparición del cine moderno para revalorizar su existencia y materializarla en la pantalla grande. La única manera de que el tiempo se presente de forma pura es si la imagen se solidariza con ese movimiento aberrante⁴⁶, haciendo que dicha aberración valga por sí misma.

En base a este espectro de características, Deleuze enumera los lineamientos de una “nueva analítica de la imagen” que implica una triple subordinación. La imagen-tiempo invierte el sometimiento del *movimiento al tiempo*, resignifica las imágenes visuales y sonoras al brindarles *autonomía* y subordina las imágenes del *espacio* a funciones del *pensamiento*. Con estos ítems en mente, Deleuze se propone elaborar el cimiento conceptual de la imagen-tiempo y para ello, debe recuperar una vez más la teoría de Henri Bergson.

2.2 Nivel de las formas puras del tiempo: últimos conceptos bergsonianos y nuevas imágenes deleuzianas

Continuando con su comentario de la obra bergsoniana, Deleuze señala la noción de *reconocimiento atento* como un puntapié para introducirse en el recorrido teórico de la imagen-tiempo. El reconocimiento atento es aquel que percibe movimientos en tanto “reorman” al objeto y se vuelven sobre el mismo “para subrayar ciertos contornos y extraer ‘algunos rasgos característicos’”⁴⁷ (descripción del objeto). De acuerdo a Deleuze, este tipo de reconocimiento se realiza primeramente en la *imagen-recuerdo*⁴⁸, que actualiza un elemento virtual del pasado en el presente. En este caso, la conciencia recorre un circuito psicológico que implica traer al presente un aspecto específico del pasado general.

45 IT, p. 64

46 Marrati P., p. 74

47 IT, p. 67

48 Nuevamente, es un término acuñado por Deleuze sobre la base de la teoría bergsoniana.

Deleuze indica que hay un pasado que “tiene regiones (...) y se conserva”⁴⁹; ése es el *pasado puro*. Cuando interviene una imagen-recuerdo, el sujeto realiza una suerte de “salto” en aquel pasado general, puramente virtual, y trae consigo una pequeña porción de esa virtualidad para actualizarla en la imagen. De esta manera, se establece un movimiento de creación y borramiento de circuitos que constituyen las capas de una sola realidad física y los niveles de una única realidad mental. Tales recorridos son graficados por Bergson en un esquema de *Materia y Memoria* (Fig. V): se inicia por los circuitos más contraídos, donde el recuerdo es prácticamente inmediato a la percepción, y se continúa hacia los circuitos más extensos, que marcan gradualmente la diferenciación de la imagen actual con la virtual, del mundo real con el imaginario.

En el cine, la imagen-recuerdo es expresada por el *flashback*, un procedimiento técnico muy frecuente donde se muestran escenas que van del presente al pasado, y de nuevo al presente. Aquí comienzan los problemas para Deleuze. Si bien la imagen-recuerdo bergsoniana responde a las características de una situación óptica-sonora, hay una doble *insuficiencia* del flashback respecto a la imagen-recuerdo y de la imagen-recuerdo respecto al pasado. Lo que el flashback hace evidente es que el pasado presentado en la imagen no es intrínseco a ella. Este inconveniente significa que la imagen obtiene su marca del pasado externamente, al recuperar un recuerdo puro sólo para actualizarlo y reinsertarlo en el esquema sensoriomotor. Esto impide una verdadera indiscernibilidad entre lo pasado y lo presente, por lo que aún no reúne las condiciones necesarias para ser una imagen-tiempo.

Algo similar ocurre con otras dos imágenes planteadas por Bergson, la *imagen-sueño*, que consiste en actualizaciones consecutivas de una imagen virtual en otra, y la *imagen-mundo*⁵⁰, referida a movimientos virtuales del medio que reemplazan a los del personaje y se actualizan al expandirse. Las dificultades que Deleuze detecta en ellas se relacionan con la anterior, ya que distinguen (aunque débilmente) lo actual de lo virtual.

¿Por qué motivo Deleuze retoma estas imágenes? Ellas representan los primeros bocetos filosóficos de un entrecruzamiento de dimensiones temporales y circuitos del pensamiento. Asimismo, estas imágenes le permiten a Deleuze determinar qué rescata de la

49 C2, p. 161

50 La comedia musical es el mejor ejemplo, dado que la introducción del baile permite el pasaje de un mundo a otro.

teoría bergsoniana para establecer sus propias imágenes. De Bergson, recupera múltiples propuestas como la idea de una coexistencia del pasado con el presente, la conservación de un pasado puro (no cronológico), el desdoblamiento del tiempo a cada instante y la interioridad de los seres humanos al tiempo y a la memoria. Pero es la indiscernibilidad de lo actual y lo virtual lo que brinda el mayor aporte a la conformación de la nueva imagen. Según Bergson, lo actual se define por el tiempo presente, aunque el planteo no es tan sencillo: para que un instante sea presente, otro debe pasar volviéndose “pasado cuando un nuevo presente lo reemplaza”⁵¹. El presente, en realidad, no es sucesivo del pasado sino que es coalescente; el pasado y el presente coexisten. Por su parte, lo virtual se vincula con un pasado puro, es decir un pasado en función a un presente que él fue. Del mismo modo que existe una coalescencia de lo actual con lo virtual, también lo hay en lo temporal: una imagen presente tiene su doble en un pasado puro⁵². La indiscernibilidad radica en el rasgo reversible de estos pares, pues una cara se vuelve la otra en un continuo intercambio.

Según Rodowick, el par actual-virtual también puede ser interpretado desde el punto de vista del espacio: lo actual es lo dispuesto en el espacio y definido por la percepción, lo virtual es “subjetivo (...) y buscado en el tiempo a través de la memoria”⁵³. ¿Cómo podría gestarse una indiscernibilidad entre el espacio y el tiempo según los criterios mencionados? Al final de la primera mitad de esta sección, será posible entrever una respuesta. Por lo pronto, se continúa con el interés fundamental de Deleuze: rastrear imágenes que contraigan en su punto máximo una imagen actual con su doble virtual inmediato. Ciertamente, la imagen que puede reunir estas condiciones es la imagen-tiempo o imagen-cristal.

2.2.1 Delineamiento de la imagen-cristal

Si bien está inspirada en la teoría de Bergson, se puede decir que la *imagen-cristal* es una auténtica idea deleuziana. Remitiendo al apartado anterior, esta imagen es aquella que tiene dos caras, una actual y otra virtual, que coexisten. Específicamente “la imagen óptica

51 Marrati, P, p. 81.

52 Cfr. Marrati P., p. 82

53 Rodowick D. (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*. Estados Unidos, Duke University Press, p. 92. Traducción propia

actual cristaliza con ‘su propia’ imagen virtual”⁵⁴, creando así el circuito más condensado de facetas temporales que sostiene a todos los demás. Dicha contracción es la que permite experimentar el tiempo de forma pura.

Deleuze no aporta un origen específico del término *cristal* para designar a la imagen. No obstante, es posible recuperar la metáfora del cristal en tanto objeto plurifacético compuesto de múltiples superficies refractarias que, desde sus distintas posiciones, permiten observar al interior mismo del objeto, un interior quebrantado⁵⁵. Si de acuerdo a Deleuze el cristal permite un acceso directo a la mostración del tiempo, ¿qué es lo que encuentra en su interior? Según Rodowick, la imagen-cristal hace visible “la incesante fracturación y separación del tiempo no cronológico (...)”⁵⁶: el cristal no es el tiempo mismo, sino que lo muestra como quebrado en su interior. Esta cristalización del tiempo “es organizada por figuras de la indiscernibilidad”⁵⁷ o, como Deleuze las llama, tres figuras del cristal: el *espejo*, el par *opaco-límpido* y el par *germen-medio*. Su dinámica no es consecutiva ni acumulativa, pues una figura se diluye en la otra borrando todo rastro de especificidad.

El espejo implica un intercambio de caras actuales y virtuales. Un personaje ve su cara actual en un espejo y ese reflejo constituye una imagen virtual del personaje actual. Al mismo tiempo, aquella imagen virtual se vuelve actual cuando la cámara hace una toma cercana al espejo, dejando al personaje actual fuera de campo y transformándolo en una imagen virtual. Siguiendo con el par opaco-límpido, Deleuze indica que cuando la imagen virtual se hace actual es más visible o límpida (enfocada), pero cuando la imagen actual se torna virtual, esa imagen doble se vuelve opaca e invisible (desenfocada). Este estado deriva en el par germen-medio, que refiere a una disposición interna de la imagen, siendo el germen la imagen virtual que se actualiza en un medio amorfo y el medio el que cuenta con elementos virtuales que hacen del germen una imagen actual. Este último par tiene especial relevancia por lo que implica para la narrativa cinematográfica, pues instaura la idea de un

54 IT, p. 98

55 Cfr. Vitale C. (2011) “Guide To Reading Deleuze’s Cinema II: The Time Image, Part I: Towards A Direct Imaging of Time to Crystal Images” (<https://networkologies.wordpress.com/2011/04/29/tips-for-reading-deleuzes-cinema-ii-the-time-image-towards-a-direct-imaging-of-time/>), consulta: 5/12/15). Traducción propia

56 Rodowick D., p. 92. Traducción propia.

57 Rodowick D, Op Cit. Traducción propia.

film que se toma a sí mismo como objeto de visión. El cine se auto-referencia, al crear que una obra que continuamente está en el proceso de hacerse o destruirse. “De pronto”, escribe Deleuze, “es el film el que se refleja (...) dentro de un film”⁵⁸. Un ejemplo es la película *Close up* (2000) de Abbas Kiarostami que retrata un procedimiento judicial real que tiene como acusado a un indigente, quien se hizo pasar por un famoso director de cine ante una familia admiradora y permaneció en su casa durante un tiempo. A lo largo del film, se hace continua referencia al arte cinematográfico y al rol del director hasta el punto en que se oye a Kiarostami haciendo comentarios detrás de cámara.

Este recorrido puede graficarse con una escena fundamental de LCT, que precisa un breve relato previo de la trama para ser mejor comprendida. Helena es una exitosa cantante de tango que se desempeña en alguna ciudad argentina (posiblemente, Buenos Aires), hasta que Conrado, su pareja, la abandona por otra mujer. Aún perdidamente enamorada de él, sufre por su ausencia y encuentra cada vez más difícil conciliar su profesión con aquella pérdida. Ya no canta con la misma pasión de antes y sólo puede vagabundear sin dirección por las calles que alguna vez albergaron su historia de amor. Cuando siente que ya no puede vivir más de esa forma, Helena decide huir a Francia abandonando su profesión, su familia y su pasión por el tango, para permanecer en un pueblo pequeño al lado del mar donde intenta por todos los medios olvidar(se). La escena seleccionada (Fig. VI) es una de las dos imágenes-tiempo que he detectado en el film y en ella se puede observar aquel pasaje de una figura del cristal a las otras. Primeramente, se ve a la protagonista enfrentada a su propio reflejo en un espejo; luego, se nota una oscuridad creciente en su reflejo (opacidad) hasta que finalmente su rostro se desvanece por completo de la superficie espejada. Una instancia de *borramiento* que hace directa referencia a la historia del film (germen-medio). Este análisis será recuperado más adelante cuando elabore el aspecto conceptual del espacio en la imagen-tiempo.

Tales son los estados por los que atraviesa una imagen cinematográfica al dar cuenta de la presencia del tiempo. Pero, ¿de qué modo puede la filosofía deleuziana mostrarnos conceptualmente la imagen pura del tiempo? De nuevo, ¿qué se ve en el interior de la imagen-cristal? La respuesta que aporta Deleuze es la siguiente: se ve “el fundamento oculto del tiempo” como *desdoblamiento* en dos direcciones, una hacia el presente en tanto

58 IT, p. 107

acontecimiento y otra hacia el pasado que dura (Fig. VII). El tiempo disruptivo, no cronológico, se ve al *interior* del cristal; de allí que “el visionario, el vidente, es aquel que ve en el cristal (...) el brotar del tiempo (...) como escisión”⁵⁹. Cada dirección temporal inaugura su propia imagen-tiempo, ya sea orientada hacia el pasado o hacia el presente. A continuación, indicaré en qué consisten estas dos imágenes-tiempo.

2.2.1.a Imagen-cristal orientada hacia el pasado

Esta imagen se sustenta en el fundamento del pasado puro como aquel que se conserva a sí mismo, que está en perpetua duración. Es el aspecto más puramente virtual del tiempo, al cual “saltamos” para recuperar un recuerdo que luego será actualizado. El acceso a este pasado general produce imágenes diferentes: por un lado, la imagen-recuerdo retiene una pequeña injerencia de aquella virtualidad que no le es inmanente, puesto que en ella el pasado está en función del presente del cual es pasado. En cambio, la imagen-cristal habita en el pasado puro al coexistir con el presente que él ha sido. En otras palabras, es un pasado que se define “en función al presente que fue”.

Deleuze asigna a esta imagen las “capas de pasado sobre un plano horizontal”. El plano horizontal es aquel plano de inmanencia al que Deleuze se refiere cuando habla de las imágenes-movimiento; es un único nivel que contiene todos los desplazamientos dentro de sí. La diferencia que aporta la imagen-tiempo a dicho plano es que le provee volumen y profundidad. Así Deleuze recupera el *esquema del cono invertido* de Bergson (Fig. VIII): sobre el plano horizontal se ubica un punto S, que es presente (actual) y ya comprende todo su pasado (virtual). Dicho punto representa al visionario, sujeto que está en condiciones de percibir el tiempo en su máxima intensidad. De él emergen distintos circuitos virtuales o regiones (A'B', A''B'', etc.) que contienen todo el pasado en sí; a medida que los circuitos se expanden, la diferencia entre lo actual y lo virtual se hace más notable. El vértice del cono, el punto S, es el circuito más contraído sobre el cual se basan los demás, pues es allí donde el pasado se contrae de tal manera que se lo vive como un presente (indiscernibilidad). Este ingreso a las regiones del pasado mantiene un fuerte vínculo con

59 IT, p. 114

las realidades del ser y del pensamiento. De acuerdo a Deleuze, el pensar, según este planteo, significa “instalarse en una de esas regiones”⁶⁰.

En LCT, hay una escena que sirve para explicar esta indiscernibilidad de las capas temporales (Fig. IX). Helena y Conrado caminan juntos por la ciudad y en un momento aparece sobre el fondo de la imagen una pareja de ancianos en sentido contrario al de ellos. Helena los mira atentamente y sonrío a su amante. Esta escena aparece en la película poco después de la separación; en ese contexto, pareciera ser un recuerdo de su época más feliz al que Helena no siente como lejano, sino que lo vivencia con la misma intensidad que cuando ocurrió. La pareja de ancianos vuelve a aparecer en otras escenas posteriores, lo que cual genera la impresión de ser un recurso de la trama para señalar la vida que Helena anhelaba tener junto a Conrado y no pudo ser. Sin embargo, en el último tramo del film, se descubre que la pareja de ancianos existe en la realidad: ellos viven en Francia y Helena siempre los observa caminando en una explanada frente al mar. Su intromisión en aquella escena temprana ostenta una indiscernibilidad de dimensiones temporales, pues resulta evidente que es un tipo de recuerdo, pero no queda en claro hasta muy avanzada la película qué es lo real y lo imaginario. Más aún, la impresión original que se tiene de la escena no invalida el conocimiento posterior de la existencia real de los ancianos, sino todo lo contrario: ambas perspectivas conviven perfectamente en esa imagen. En definitiva, la escena logra entrecruzar dimensiones temporales a la vez distintas y coexistentes.

Un aspecto no menor a destacar de esta escena es que técnicamente se compone de una profundidad de campo (planos en interacción simultánea) y de un travelling (movimiento continuo de la cámara que acompaña a los personajes). Al referirse a los autores de cine que mejor supieron expresar el pasado puro en la imagen (Welles, Resnais), Deleuze menciona estos dos procedimientos como fundamentales para la expresión de una profundidad temporal nivelada. Este detalle cobrará importancia cuando aborde la transformación de los aspectos técnicos en el cine moderno en un apartado siguiente.

2.2.1.b Imagen-tiempo orientada hacia el presente

Si la imagen previa desprende al pasado del recuerdo que lo actualiza, la imagen-tiempo aquí desarrollada busca mostrar un presente que se halla desprendido de su propia

60 C2, p. 670

actualidad. Habitualmente, el tiempo presente es percibido como una fugaz estada entre lo que ocurrió y lo que podrá ocurrir, pero para Deleuze, esto no hace hincapié en lo volumétrico de la nueva imagen.

Lo que sucede con la imagen-tiempo del presente es que extiende una invitación a instalarse en el interior de un *acontecimiento*, singularidad temporal que se coimplica en un entramado de las llamadas “puntas del presente”. Deleuze toma esta idea de San Agustín, quien postula “un presente del futuro, un presente del presente, un presente del pasado”⁶¹. ¿Qué implica crear una imagen que percibe la profundidad del tiempo desde el presente? De acuerdo a Deleuze, “es la posibilidad de tratar al mundo, la vida, o simplemente una vida, un episodio como un solo y mismo acontecimiento, que funda la implicación de los presentes”⁶². El presente, en este caso, se ve desbordado por el acontecimiento, que tiene la condición de real pero no actual, pues aquellas puntas del presente contienen rasgos de virtualidad.

Para una mejor comprensión de lo que significa la profundidad de esta imagen, Deleuze recurre a dos fuentes: por un lado, recupera un esquema de Bergson (Fig. X) y por otro, se sirve de los desarrollos conceptuales del ensayista Charles Péguy. El esquema bergsoniano diferencia entre la perspectiva espacial del tiempo que “pasa a lo largo del acontecimiento” (Historia) y la perspectiva temporal que “se hunde en el acontecimiento” (Memoria). En este sentido, Péguy entiende que el carácter de la historia es longitudinal, mientras que el de la memoria es vertical pues se inserta en el acontecimiento y busca movilizarlo desde su interior. Para Deleuze, en su análisis sobre el interior del acontecimiento, Péguy produce uno de los conceptos más bellos de la filosofía: lo *internal*, un entrecruzamiento entre vivir en el interior del tiempo y entender la eternidad. “Sólo existe lo internal”, escribe Deleuze, “que es la duración misma. Y lo internal es la presencia de lo eterno en el tiempo”⁶³.

Volviendo al film seleccionado para este trabajo, creo oportuno remontar esta idea a la escena del espejo mencionada anteriormente. Mientras Helena se ve a sí misma desvanecer, se comprende el evento singular que ella vive precisamente en ese instante: no

61 IT, p. 138

62 IT, op.cit.

63 C2, p. 653

queda nada de aquella Helena, enamorada y esperanzada por su futuro. Algo finalmente se aclara en su mundo, pues hay un decantamiento de la mujer que supo ser y de su propio borramiento. En ese punto, se condensan el pasado tan intenso que no existe pero aún vive en ella, el presente de la angustia y la incertidumbre, y el futuro de una nueva Helena que debe aprender a despojarse de su existencia para reinventarse. Allí detecto las tres puntas del presente indicadas por Deleuze y lo profundo de la intensidad que implica un acontecimiento.

Así concluye Deleuze la presentación de un estatuto conceptual para las imágenes-tiempo. Lo cierto es que ambas imágenes no se distancian ni diferencian entre sí; del mismo modo en que lo actual y lo virtual confluyen, las imágenes-tiempo expuestas no cesan de interferirse. Por supuesto, para Deleuze la pantalla grande es la que logra aunar estas transformaciones del pensamiento cuyas las principales características “ya no son el espacio y el movimiento, sino la topología y el tiempo”⁶⁴.

En la introducción de la presente sección, puntualizo un aparente desentendimiento del espacio y del movimiento en la nueva imagen. Sin embargo, es preciso ahondar en la naturaleza de la terminología empleada por Deleuze. En el caso de “tiempo”, resulta evidente que recuperará el desarrollo anterior buscando detectar estas imágenes elusivas en la materia fílmica. Pero respecto a “topología”, pareciera mantener algún nexo con la noción de espacio presuntamente descartada. La topología es comúnmente conocida como una disciplina matemática abocada al *estudio de las superficies*. ¿Qué puede significar su presencia en las condiciones de la imagen-tiempo? Tal vez, la metáfora del cristal en la imagen-tiempo sea útil para realizar una interpretación al respecto: la imagen no es en sí misma *el* tiempo, pero permite un acceso directo a éste por medio de las múltiples superficies fragmentarias que componen el cristal de la videncia. Es posible que la imagen-tiempo no se deshaga plenamente del espacio sino que se vea forzada a reelaborar su mirada. Cabe preguntarse si la indiscernibilidad que atraviesa a la imagen puede también asociarse a las imágenes “distintas pero inconmensurables (...) del espacio y del tiempo”⁶⁵.

64 IT, p. 170

65 Rodowick D., p. 45. Traducción propia.

2.3 Nivel comparativo del cine clásico y el cine moderno

Tras el entramado metafísico de la imagen-tiempo, Deleuze prosigue la segunda parte de su obra contrastando las características principales de los dos tipos de cine. Este cuadro comparativo denota un esfuerzo explicativo por parte de Deleuze que, en este punto de la investigación, traza los distintos regímenes de la imagen y explicita la definición del concepto de espacio según el caso.

Los elementos estudiados en este ejercicio de comparación no adscriben a un orden clasificatorio específico del autor. Sin embargo, considero posible estipular una sistematización de los contenidos a partir de dos ejes: el primero, un *eje temático*, que comprende las diferencias narrativas y generales de las dos imágenes; el segundo, un *eje técnico*, que elabora las discrepancias en el uso de los recursos visuales y auditivos en el cine.

2.3.1 Divergencias temáticas

Desde una perspectiva narrativa, Deleuze indica que la narración del cine clásico es orgánica porque se sostiene en el esquema sensoriomotor, que permite a los personajes reaccionar frente a las situaciones o actuar de modo que éstas se revelen. Ahora bien, las acciones y reacciones de los sujetos se dan en contacto con el ambiente que ellos perciben. Aquí Deleuze finalmente encuentra el momento propicio para introducir el concepto de espacio correspondiente a la imagen clásica: “el esquema sensoriomotor se despliega concretamente en un *espacio hodológico*”⁶⁶. El espacio hodológico consiste en un campo de fuerzas que se oponen y resuelven entre ellas. Para graficarlo mejor, Deleuze recurre a la disciplina matemática y remite aquella noción a la de *espacio euclideo*, que muestra al espacio como homogéneo, constante y de “configuraciones equilibradas”. En relación a esto, Colebrook afirma que “la geometría euclidea es un simple ejemplo de espacio extendido; un plano puede dividirse en varias secciones, pero la división de una sección no altera el carácter de la otra”⁶⁷. Es decir, los múltiples movimientos en el espacio no modifican los centros de fuerzas que distribuyen esas tensiones y la noción de tiempo se extrapola de ellas.

66 IT, p. 173. Cursiva propia

67 Colebrook, p. 39. Traducción propia.

Por el contrario, la imagen-tiempo implica un *espacio pre-hodológico* donde no existen determinaciones ni conexiones lógicas entre las partes. Deleuze lo vincula al espacio geométrico *riemanniano* en el que “la alteración de un punto cambia la cualidad del todo”⁶⁸. Más aún, afirma que es un espacio desconectado, puramente óptico y sonoro, anterior a la acción, cuyas relaciones no pueden ser localizadas porque, en realidad, funciona como la presentación directa del tiempo. Precisamente por ser la superficie que contiene los movimientos anormales y trastornos de la conciencia, se produce una dislocación en los rasgos propiamente espaciales haciendo que emerja un tiempo no-cronológico, que potencia la discontinuidad.

¿Cuál es el problema que detecto en estas dos acepciones del espacio? Si bien se aproximan a reunir la idea general de cada esquema, considero que son insuficientes porque no permiten resaltar el hecho clave de la percepción humana, la inmovilización del espacio. Sólo refiere a las condiciones de los elementos dados en el espacio, pero no señalan el único carácter que Deleuze le atribuye como propio. Esto lleva indefectiblemente a puntualizar otro inconveniente que refiere al trasfondo filosófico de estas obras, a saber, que el espacio no es autónomo. Deleuze lo presenta como un concepto defectuoso, o muestra incorrectamente el tiempo o se subordina a éste, actuando como mera plataforma para la visualización de lo real. En síntesis, el espacio no logra sostenerse por sí mismo, ya que no retiene verdad alguna que le sea propia.

Además de orgánica, la narración del cine clásico es *verídica*, puesto que se sostiene en un ideal de la verdad como unificante, que tiende a la identificación del personaje (“Yo=Yo”). En cambio, el cine moderno constituye una narración *falsificante*, en el que la potencia de lo falso reemplaza a lo verdadero y el personaje, en lugar de ser él mismo, se vuelve un “falsario” afectando la totalidad del film e instaurando la multiplicidad como referencia. El yo del cine moderno es “otro”. María del Carmen Rodríguez afirma que “si la potencia de lo falso es una ‘fuente de inspiración’ es porque puede dar lugar a (...) infinitas creaciones y variantes liberadas de las cadenas de lo ‘verídico’ y del verosímil realista”⁶⁹.

68 Colebrook, Op. Cit. Traducción propia.

69 Rodríguez, M.C. “Imágenes del tiempo en el cine (versión deleuziana)” en Yoel, G. (compilador) (2004) *PENSAR EL CINE I. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires, Manantial, p. 120

De allí que, para Deleuze, sólo un artista puede llevar adelante esta potencia a un punto de creación afirmativa.

Asimismo, el cine clásico desarrolla una relación sujeto-objeto, distinguiendo lo objetivo como lo que la cámara ve y lo subjetivo como lo que el personaje ve. Por su parte, el cine moderno disuelve el vínculo sujeto-objeto al darse una contaminación entre ambas imágenes. Deleuze indica que el relato aquí pasa a ser un pseudorelato, “un relato que simula (...) en beneficio de un nuevo circuito”⁷⁰. En este sentido, los personajes y el cineasta se vuelven otro, marcando una erosión de la frontera entre ellos. Resulta importante destacar este elemento porque permite ver hasta qué punto llega la ruptura iniciada por la *imagen-percepción*, que fue la primera en instaurar un principio de indiscernibilidad entre imágenes subjetivas y objetivas.

Respecto a las divergencias de conjunto, el cine clásico postula la idea del Todo como lo abierto en el que se entabla un doble proceso de interiorización y exteriorización de las imágenes (cada una de las partes, con su movimiento relativo, remite al Todo y el Todo, en su movimiento absoluto, refiere a las partes). Deleuze lo vincula con el montaje, que ejerce una asociación entre las imágenes desde una perspectiva racional y continua. Por el contrario, el cine moderno piensa al Todo como el afuera, que realiza una operación de *diferenciación o desaparición*, puesto que al darse dos imágenes, entre ellas se produce algo nuevo: lo indiscernible, la frontera. Aquí cobra real importancia el *intersticio*, al hacer que el montaje señale dicho espaciamiento entre las imágenes. El Todo como el afuera establece vínculos no tradicionales entre el mundo, el yo y el azar, dado que pone lo *impensado* en el pensamiento, destruyendo toda interioridad en él y cavando en su lugar un afuera. De esta manera, el Todo traspasa cualquier límite por lo que el nuevo carácter del pensamiento está fuera del saber, fuera de la acción y fuera de sí mismo. Deleuze escribe que ese vacío de la imagen provoca una confusión del afuera con “el vértigo del espaciamiento”, que en definitiva, “es el cuestionamiento radical de la imagen”⁷¹. Otra referencia a la visión de lo intolerable de tiempo en la imagen-cine moderna.

La última diferencia a tratar implica una distinción deleuziana entre *cine del cuerpo* y *cine del cerebro*. En la primera corriente cinematográfica, se entiende al cuerpo no como

70 IT, p. 200

71 IT, p. 241

separado del pensamiento, sino como aquello en lo que el pensamiento se hunde para ver lo impensado; es decir, “[el cuerpo] fuerza a pensar (...) lo que escapa al pensamiento, la vida misma”⁷². El acceso a lo impensado remueve de los órganos sensoriales su inmovilidad relativa y los deja completamente expuestos a la vibración, al horror y a la belleza de la vida. En el caso del cine clásico, el cuerpo se desenvuelve en un *espacio hodológico* puesto que se organiza en función al ambiente y a la situación imperante; en cambio, el cine moderno involucra un *espacio pre-hodológico* que remite a la indecibilidad del cuerpo (no-elección del cuerpo como lo impensado).

En cuanto a la segunda corriente, del mismo modo en que el cuerpo alberga pensamiento, el cerebro también puede detentar violencia. En este caso, se identifica la imagen cinematográfica con la complejidad de los procesos neuronales. El cine clásico remite a las concepciones tradicionales de la neurociencia, que contemplan al cerebro como un sistema que integra y diferencia, a la vez que asocia imágenes por contigüidad o similitud. El quiebre con esta concepción se produce gracias a la afirmación bergsoniana del cerebro como un vacío entre acciones y a los avances científicos de momento, que llevan a entender el cerebro como un sistema a-centrado compuesto de dos clases de espacio: un *espacio cerebral topológico* (donde el afuera y el adentro absolutos conviven) y el *espacio cerebral probabilístico* (cuyos cortes y microrajadoras funcionan como mecanismos aleatorios entre una acción y otra). Escribe Deleuze, “lo que define a la nueva imagen cerebral es una estructura topológica del afuera y del adentro, y un carácter fortuito en cada estadio de los encadenamientos o mediaciones”⁷³

Aquí es importante retomar la idea del *espacio-cualquiera*, un espacio indefinible, ilocalizable, atravesado por el azar, que lleva al límite las condiciones de lo pre-hodológico, lo topológico y lo probabilístico del espacio en la imagen-tiempo. Su origen se remonta a la *imagen-afección*, aquella primera en señalar el adormecimiento de los órganos sensoriales y la necesidad de despojarlos de su movilidad relativa para que la imagen especial perciba la vibración de lo vital.

2.3.2 Divergencias técnicas

72 IT, p. 251

73 IT, p. 281

Respecto a los componentes visuales del cine, el montaje es el que presenta las alteraciones más evidentes. El cine clásico emplea una técnica de montaje que consiste en asociar imágenes por medio de cortes racionales, y es a partir de esas asociaciones que se representa una imagen indirecta del tiempo. De allí que el montaje se asocie al Todo del film, tal como fue explicado en la primera sección. No obstante, el montaje del cine moderno responde a un quiebre en el encadenamiento lógico de las imágenes que establece relaciones no-cronológicas entre ellas. De esta manera, el montaje adquiere un nuevo sentido, ya que su pregunta ahora es por lo que la imagen misma muestra. Christopher Vitale aclara al respecto que “las imágenes-cristal ponen el montaje dentro de la imagen. Son pura diferencia dentro de la imagen”⁷⁴.

La profundidad de campo es otro elemento visual que presenta divergencias. Para el cine clásico, implica una yuxtaposición de planos independientes que entran en contacto y establecen una profundidad dentro de la imagen, pero no “de” la imagen. En este caso, la imagen representa una forma indirecta del tiempo, porque está subordinada al espacio y al movimiento. Por el contrario, el cine moderno resignifica la técnica al despojarla de su impronta espacial: la profundidad de campo “forma una región de tiempo, una región de pasado que se define por los aspectos o elementos ‘ópticos’ tomados de los diferentes planos de interacción”⁷⁵. De esta forma, establece una continuidad de duración que muestra al tiempo en estado puro, invirtiendo la subordinación. Deleuze explica que la profundidad de campo puede vislumbrarse como una “función de memoración, de temporalización: no exactamente un recuerdo, sino una ‘invitación a recordar’”⁷⁶. Estimo fundamental regresar a la imagen-tiempo del pasado en LCT para completar esta idea. Precisamente en la escena de los ancianos, hay una profundidad de campo que implica una densidad temporal: a la vez que se sabe que forma parte de los recuerdos de Helena, es claro el carácter óptico de la situación dado que sólo ella puede observarlos porque no están allí en realidad, son una incursión del futuro en una región del pasado.

Finalmente, el travelling también se ve modificado. En el cine clásico, esta técnica es la que visibiliza la movilidad inmanente de la imagen y la que permite la aparición del

74 Vitale, C. Op. cit. Traducción propia.

75 IT, p. 148

76 IT, p. 149

plano móvil temporal. De igual forma que la profundidad de campo, en el cine moderno el travelling opera una “temporalización de la imagen”, provocando la visualización de las capas de pasado como un continuo que se volverá una fragmentación y que tiene un nexo directo con la topología.

En cuanto al sonido en el cine, Deleuze ahonda sobre su inclusión en ambos momentos de este arte. Durante el cine clásico, el sonido actuaba como complemento del contenido visual, al “hacer ver” en la imagen las interacciones humanas. De allí que los actos de habla “llenan el espacio”, porque ocupan un lugar en el ambiente que se corresponde con lo mostrado. Un componente sonoro específico del cine, el fuera de campo, completa el espacio no visto en la imagen con una presencia específica: la voz en off. Sin embargo, en el cine moderno se produce el surgimiento de un uso muy particular del sonido y de la voz, que Deleuze llama “estilo indirecto libre”. Nuevamente recupero la importancia temprana de la *imagen-percepción* en la constitución de nuevos conceptos, puesto que es la primera en introducir una “imagen subjetiva indirecta libre” como alternativa a la relación sujeto-objeto en la pantalla. En este caso, el sonido obtiene un estatus propio al independizarse de lo visual: se produce un encuadre propiamente sonoro que puede no coincidir con el de la imagen. En este punto, Deleuze vislumbra el nacimiento de un cine verdaderamente audiovisual, que comprende un encuadre para lo visual y otro para lo sonoro, ambos autónomos pero que mantienen un lazo heterogéneo que los liga entre sí.

En suma, el nuevo encuadre visual implica mostrar un “espacio puro, un *espacio cualquiera*”, mientras que el encuadre sonoro presenta “un acto de habla puro” que se repliega sobre sí mismo y llama la atención sobre su propia condición. ¿De qué manera se relacionan ambos componentes, en tanto autónomos? La clave, según Deleuze, reside en sus límites: para la imagen visual es lo invisible y que no puede sino ser visto, y para la imagen sonora, es lo indecible y que sin embargo no puede ser sino hablado. El fuera de campo y la voz en off desaparecen, porque la diferencia entre lo que se ve y lo que se oye se vuelve constitutiva de la imagen. Esto finalmente permite alcanzar otra capa más de indiscernibilidad en la imagen cinematográfica, puesto que el cine se transforma en un “ir y venir entre la palabra y la imagen”⁷⁷.

77 IT, p. 326

2.4 El impensamiento

El cine, según Deleuze, despierta en nosotros al pensador. Durante el predominio del esquema sensoriomotor, se sostiene la creencia de un lazo entre el hombre y el mundo. Ante la ruptura de dicho esquema, surge la imagen-cine moderna que potencia la creación de nuevas ideas. ¿Cuál es la creencia en la época de la imagen-tiempo? ¿En qué piensa el pensamiento moderno?

De acuerdo a Deleuze, Antonin Artaud es quien puede brindar una posible respuesta a este interrogante, ya que lo considera un precursor de la teoría cinematográfica. Artaud manifiesta que cuando el sujeto se ve confrontado con el quiebre de su sistema de creencias, se sucede un *impoder del pensamiento*, una suerte de “petrificación” que hace que el pensamiento no pueda pensar otra cosa más que el “‘hecho de que no pensamos todavía’, [es] la impotencia para pensar el todo como para pensarse a sí mismo”⁷⁸. Más aún, Deleuze encuentra una relación estrecha entre lo que Maurice Blanchot denuncia como suceso en la literatura y lo que ocurre en el cine moderno: “por un lado, la presencia de un impensable en el pensamiento (...) como su fuente y su barrera; por el otro, la presencia al infinito de otro pensador en el pensador, que quiebra todo monólogo del yo pensante”⁷⁹.

Ahora bien, esta impotencia no significa la muerte del pensamiento, puesto que tal como sucede en la figura del *vidente*, cuando no se puede reaccionar o pensar, se ve “tanto mejor y más lejos”. El pensamiento así se vuelve libre, sin ataduras, prejuicios ni determinaciones previas y por supuesto que el cine, al pertenecer al orden de lo metafísico, promueve este nuevo sentir del pensamiento.

De esta manera, el arte filmico engendra nuevas relaciones del pensar que implican un borramiento del todo como lo Abierto a favor de un Afuera que se inserta en las imágenes, un borramiento del monólogo interior del film para la aparición de un discurso indirecto libre, y un borramiento del vínculo entre el hombre y el mundo en provecho de una ruptura que ya no deja más que una creencia en el mundo. Por consiguiente, Deleuze pregunta de qué manera puede el cine devolvernos la creencia. Sencillamente, la salida de

78 IT, p. 224

79 IT, P. 225

este triple *borramiento* es volver a creer en la unión del hombre y el mundo, en el amor, en la vida misma pero como lo *imposible* que sin embargo “no puede sino ser pensado”. Allí reside la verdadera potencia de la reflexión, que fortalece la idea de lo impensable como entrelazado con lo bello e intolerable de la vida. “Lo que el cine tiene que filmar”, indica Deleuze, “no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo”⁸⁰.

Pensar el mundo involucra un cierto corrimiento de la cotidianeidad. Para Deleuze, la práctica del pensamiento suscita la creación de *conceptos* (en la filosofía) o de *imágenes* (en el cine), que desarticulan esa mirada habitual. A lo largo del presente trabajo, he tomado la propuesta teórica de Gilles Deleuze como base para reflexionar sobre las dos nociones que radicalizan todo elucubrar del universo, a saber, el *espacio* y el *tiempo*.

Hacia finales de la primera sección, pude indicar una conclusión temprana en cuanto al objetivo central de la investigación: que el concepto de espacio de la imagen-movimiento es el *espacio de detención*. Luego, al adentrarme en el segundo volumen, identifiqué los conceptos propuestos por Deleuze correspondientes a la imagen-movimiento y a la imagen-tiempo: en el primer caso, el *espacio hodológico*, y en el segundo caso, el *espacio prehodológico* o *topológico*. He especificado los motivos por los cuales esta terminología no me resulta convincente, en cuanto a que evade una referencia directa a la operación espacial en esas circunstancias. Por consiguiente, estimo apropiado dirigirme ahora a mi propia interpretación del concepto de espacio en la imagen-tiempo.

Del mismo modo que ocurre una erosión de los encadenamientos racionales, del punto de vista privilegiado, de la relación sujeto-objeto, de las distintas dimensiones temporales, observo que existe un borramiento del espacio tal como era conocido en la imagen-movimiento. Al desvanecerse la posición privilegiada que sostenía ese espacio homogéneo y determinado de la imagen clásica, éste se vuelve “omnidireccional” e “indefinido”, permitiendo vivenciar la fragmentación como una mostración directa del tiempo. Por estos motivos, considero que el concepto de espacio atribuible a la imagen-tiempo es el *espacio de borramiento*. En este contexto, los espacios-cualesquiera sirven para manifestar la aparición de dicho concepto.

80 IT, p. 229.

A modo de síntesis, Deleuze propone que en la imagen-movimiento, el tiempo *dura* y el espacio *detiene*; mientras que en la imagen-tiempo, el tiempo *se desdobra* y el espacio *se borra*. ¿Cuál es la dificultad que encuentro en esta concepción? Cuando Deleuze plantea el quebrantamiento del esquema sensoriomotor y postula la situación óptica-sonora pura, introduce un fenómeno de mutación conceptual que parte de la reformulación de la imagen del tiempo y que arrastra múltiples transformaciones en los demás componentes teóricos y filmicos. El espacio claramente se ve afectado por este cambio, al pasar de ser un elemento obstaculizante en la presentación directa del tiempo a una superficie cuya visualización de lo verdadero está subordinada al tiempo. Sin embargo, esa alteración no conmueve el núcleo del concepto de espacio, ya que permanece como *dependiente del concepto de tiempo*.

Deleuze aclara que “el espacio nace del tiempo”⁸¹, quitándole la posibilidad de atribuirse una cualidad diferente como propia. Si bien Deleuze propone en IT la autonomía de las partes al deshacerse de sus nexos localizables, esto no pareciera ocurrir con el concepto de espacio. Aún cuando la característica de “inmovilizante” pareciera desaparecer en la nueva imagen, el espacio aún queda removido a un segundo plano porque queda preso de una *jerarquización conceptual* que favorece exclusivamente al tiempo. En definidas cuentas, hubo una inversión de la subordinación original: en lugar de estar el tiempo subordinado al espacio, ahora es el espacio el que se subordina a las disposiciones del tiempo.

A pesar de este panorama general, es mi punto de vista personal que Deleuze inadvertidamente aportó los elementos necesarios para la revalorización del espacio, al igual que hizo con el tiempo. El que introdujera como uno de los aspectos centrales de la nueva imagen el *devenir autónomo* de ciertos componentes, podría inducir a pensar que el carácter de *borramiento* del espacio es la transformación interna que el concepto precisaba para desprenderse de una co-dependencia con el tiempo. Esa posibilidad inclusive podría ser señalada por la misma materia cinematográfica: si se retoma la escena del espejo en la LCT, donde el esfumarse del reflejo de Helena implica una nueva oportunidad en la vida, podría pensarse en el *espacio* como aquella imagen que precisa borrarse para reinventarse.

81 IT, p. 350

Si esto fuese así, ¿no existiría una *interrelación autónoma* del espacio y el tiempo, del mismo modo que existe entre la imagen visual y la sonora para la imagen-tiempo?

Estas reflexiones me incitan a vislumbrar en el concepto de espacio un aspecto adicional, sugerido en el primer apartado del trabajo. De la misma manera en que el azúcar en un vaso de agua se disuelve para volverse otra cosa, estimo que la noción de espacio en la obra deleuziana sobre cine es un *concepto soluble*, ya que aún cuando parece desvanecerse en el cambio, en verdad se adapta a las nuevas circunstancias por ser capaz de despojarse de toda caracterización sin por ello deshacerse.

- **Consideraciones finales**

Este trabajo de investigación pretende ubicarse como un pequeño aporte en las múltiples lecturas de la obra deleuziana sobre cine y filosofía. Mi propuesta es tomar el presente estudio como una alternativa de recorrido al tema, que identifica el *concepto de espacio* en IM e IT como un *problema*. En lugar de vislumbrarlo a modo de complemento en las reflexiones sobre el tiempo, propongo que el espacio sea visto como un elemento transversal a este universo teórico, ya que permite formar un entendimiento de las imágenes y elaborar una crítica respecto a ellas. En este sentido, resulta interesante observar el concepto de espacio como si fuese un *doble agente* en cuanto que, por un lado, sirve a la construcción de una nueva idea de tiempo, y por otro, denuncia un giro en la inversión conceptual que favorece únicamente al tiempo.

Tras el desarrollo argumentativo, estimo necesario recuperar el interrogante guía de la investigación para mostrar de qué maneras se vuelve imposible un desprendimiento del espacio de las imágenes filosófico-cinematográficas. El rastreo exhaustivo de la concepción espacial a lo largo de ambos volúmenes me ha permitido alcanzar algunas conclusiones tempranas, que desenlazan otras de mayor envergadura. Brevemente, debido a su origen en una percepción aislante, el concepto de espacio que detecto en IM es un *espacio de detención*, puesto que inmoviliza el trozo de mundo seleccionado e impone un freno en la presentación del tiempo. En IT, el concepto de espacio retoma el carácter erosivo del nuevo pensar para volverse un *espacio del borramiento*, que abre camino a nuevas mostraciones temporales sin el encasillamiento de un esquema conceptual centralizado.

Semejante alteración del concepto hace evidente los fuertes cambios que marcaron una época, pero en ese pasaje de una forma de pensamiento a otra, Deleuze no plantea una modificación en su apreciación del espacio. Ya fuese en la etapa de la imagen-movimiento, donde el espacio es desestimado como obstructor en la visualización de lo verdadero, ya sea en la imagen-tiempo, donde se lo subsume a las nuevas relaciones temporales, considero que Deleuze ejerce una *subestimación* del concepto de espacio. En cierto modo, lo vislumbra como una plataforma para la problematización y eventual creación de una imagen del tiempo que radicalice la experiencia vital, pero no le otorga una posibilidad para revalorizarse con un sostén teórico que le sea propio.

Tal situación genera la duda del motivo por el cual Deleuze no contempla necesaria la revisión de dicho concepto. Al comienzo de su programa investigativo, Deleuze protesta contra el hecho de que el tiempo haya sido pensado espacialmente, reduciendo su desmesura a una secuenciación de posiciones homogéneas e inmóviles. Pero lo cierto es que, si el tiempo fue concebido bajo esa lógica inmovilizante, es posible que el espacio también haya sido encuadrado por la misma mirada. ¿No ameritaría esta circunstancia un esfuerzo por rever el contenido de ese presupuesto conceptual?

Tal vez, en su afán por brindarle al tiempo una importancia largamente merecida, Deleuze evita preocuparse por las vicisitudes que le acaecen al espacio. Este inconveniente suscita otra problemática: Deleuze no critica el prejuicio de la tradición filosófica que inicia una concepción del espacio como algo inmóvil. Tal situación sólo puede acarrear una percepción subestimante de dicho concepto en el devenir de las obras aquí tratadas. Más aún, es mi parecer que al sostener una prioridad en la valorización del tiempo por sobre el espacio, el autor cae en una trampa propia de esa tradición que consiste en una subordinación de un concepto sobre otro para elaborar una *jerarquización*. De esta manera, una noción se ve afectada por las disposiciones que le impregna otra más favorecida en la escala.

Es relevante aclarar la injerencia de esta perspectiva sobre la labor filosófica deleuziana. Su propuesta de una resignificación del concepto de tiempo es sumamente desestabilizante e innovadora, en tanto potencia nuevas relaciones conceptuales. No obstante, en lo que concierne a los textos sobre cine, no apreció una revisión plena del concepto de espacio, lo cual me lleva a concluir que Deleuze no logra romper con aquella estructura verticalista de la tradición filosófica, que sitúa a un concepto como prioritario del cual los demás se desprenden⁸².

Pese a esta circunstancia, la teoría deleuziana aporta instrumentos que señalan una posible red vinculante entre los conceptos de espacio y de tiempo, sin que por ello deba alguno perder sus características particulares. Si ambos padecen transformaciones epocales, si ambos impactan diferentemente la composición de las imágenes, entonces es factible asumir que lo que sucede en este marco es una *mutación del bloque espacio-tiempo*,

82 Dejo abierta la posibilidad de un abordaje futuro a los demás títulos pertenecientes al corpus deleuziano, para analizar cómo entiende este autor el concepto de espacio en otros contextos teóricos.

mencionado por Deleuze en IM. Esto permitiría pensar que existe una interrelación entre esos componentes metafísicos y el cine, en su capacidad para reflexionar sobre ambos, plasmaría sus vínculos en la pantalla grande.

Sin embargo, esto no elimina la dificultad que representa sustituir una subordinación por otra. Aún cuando se pudiese aceptar que las modificaciones del espacio y del tiempo van de la mano, en verdad el espacio sigue relegado a un segundo plano, porque le debe al tiempo su nuevo despliegue.

En síntesis, considero que el presente estudio suma otra superficie de análisis al universo deleuziano, que tal como un cristal en bruto, ya contiene dentro de sí la irradiación de nuevos puntos de salida. Resta aún descubrir qué interrogante será necesario para dar comienzo a alguna de aquellas vías.

▪ Epílogo

El estado irresuelto del concepto de espacio me inspira una duda. Si el problema comienza por una identificación entre el espacio y la inmovilidad, ¿qué fuentes podrían ser consultadas para cuestionarla? Es posible que el mismo Gilles Deleuze ilumine la respuesta. En ambos textos sobre cine, Deleuze lleva a cabo un ejercicio teórico muy singular que consiste en tomar tres desarrollos disciplinares diferentes (por lo general, es una tríada filosófico/literario-artístico-científico) para encontrar en ellos “rasgos conceptualizables que remiten a dominios no científicos (...), sin caer en la aplicación o la metáfora”⁸³. Lo que propongo, en este epílogo, es experimentar con esta práctica para saber si existe una alternativa a la subordinación del espacio al tiempo, como también al nexo entre el espacio y lo inmóvil. Por este motivo, recorro a los siguientes casos: la noción de *cronotopo* en el análisis de la novela realizado por Mijaíl Bajtín, el empleo del *montaje* y del *travelling* en el film LCT y la interpretación del *movimiento en la materia* por la teoría de las cuerdas.

En su escrito *Teoría y estética de la novela*, Bajtín propone la idea del cronotopo como lo que refiere a “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”⁸⁴. Él observa una interacción indisoluble entre ambos elementos, mostrando una condensación del tiempo en su discurrir por el espacio y una intensificación del espacio al adentrarse en el movimiento del tiempo. Si bien Bajtín no avanza con la explicación teórica del cronotopo, puesto que rápidamente se vuelca a observar su funcionamiento en distintas formas novelísticas, creo que esta noción es muy útil para la conceptualización de lo que implica la mutación del bloque espacio-tiempo deleuziano. No habría una dependencia de un elemento a otro, sino más bien un vínculo estrecho entre ambos que no puede ser disociado.

Respecto al campo cinematográfico, Deleuze afirma que los componentes técnicos del montaje y del travelling permiten evidenciar la movilidad inherente a la imagen y visibilizar la irrupción del tiempo en la materia fílmica. Sin embargo, al observar con detenimiento escenas de la película seleccionada, creo que estos mismos elementos pueden

83 IT, p. 176

84 Bajtín, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, p. 237

aportar un cambio en las relaciones del cine con el espacio. Si se presta atención al momento en que Helena persigue a Conrado por las calles de la ciudad sin que él lo advierta (Fig. XI), se puede ver cómo los movimientos envolventes de la cámara le imprimen justamente una *movilidad* al espacio filmado. Más aún, pareciera otorgarle una determinada *velocidad*, haciendo que la percepción del espacio se altere como si él mismo se estuviera moviendo al ritmo estresante de la protagonista. Conuerdo con Deleuze en que la mostración del tiempo cristalino puede darse en el espacio (escena de los ancianos y escena del espejo detalladas en el nivel de la imagen-tiempo), pero sostengo que un movimiento disruptivo de la cámara también es capaz de mostrar al espacio, en tanto se señala a sí mismo.

Finalmente, la ciencia física actual reconoce que el universo entero es dinámico. Esta afirmación puede expandirse desde el plano macrofísico (aún cuando los seres en el planeta perciban el ambiente como quieto, en realidad la Tierra está rotando sobre sí misma, trasladándose alrededor de una estrella, que junto con otros planetas conforma un sistema solar que viaja turbulentamente en una galaxia, compuesta por cientos de miles de sistemas solares, en relación a otras millones de galaxias formando cúmulos galácticos, en un universo de infinitas dimensiones en constante expansión) al plano microfísico (un objeto que parece inmóvil en el espacio en verdad está compuesto por diversos elementos, que se crean gracias a la unión de determinadas moléculas, que a su vez se hallan compuestos de átomos, los cuales contienen partículas subatómicas en constante choque y producción de energía). Según la denominada “teoría de las cuerdas”, la materia del universo se encuentra en vibración, al punto que determinado movimiento puede indicar cuál será la forma que adopte una partícula. En ese sentido, las distintas partículas elementarias serían diferentes “notas” en una cuerda fundamental que se entrelaza con otras dinámicamente. William Brown se expresa al respecto puntualizando que

Aceptar la versión de la materia vibrante propuesta por la teoría de cuerdas podría implicar que la materia es dinámica, pero que aquello en lo ésta se mueve no lo es. Es decir, el espacio en sí mismo, como contenedor del universo material, es estático y no un continuo hacerse. Sin embargo, esta acepción no pareciera sostenerse⁸⁵.

85 Brown, p. 67. Traducción propia.

El motivo radica en que aún no se logra comprender cómo y por qué la materia se mueve. La teoría de las cuerdas plantea que prácticamente el 90% del universo se compone de una materia que no puede visualizarse, es decir, una materia oscura o “antimateria”. Lo único que se sabe de ella es que se mueve de manera similar a la materia visible, ya que ejerce un tipo de gravedad, y es precisamente ese movimiento el que permite detectar su presencia. Considero que este último caso, en toda su complejidad, puede enseñar algo muy sencillo respecto a la pregunta por el prejuicio conceptual de la tradición filosófica: que el espacio se muestra en constante movimiento. Aquí, inclusive, puede residir el comienzo de la búsqueda para un sostén teórico del concepto de espacio.

¿Qué pueden significar estos desarrollos al objetivo central del presente trabajo? Mi intención con ellos es, tal como Deleuze recurre a diversas fuentes para sustentar su idea de que el tiempo real es duración y acontecimiento, que sea posible pensar una salida a las limitaciones impuestas por él al concepto de espacio. Esto ciertamente puede representar una futura línea de investigación, en la que el espacio y el tiempo no se vean rivalizados o fagocitados entre sí, sino que postule un real entrecruzamiento ontológico dando nacimiento a la vida misma.

▪ **Apéndice: fotogramas y gráficos**

Fig. I (p. 18)

Encuadre



Plano



Montaje



Fig. II (p. 22)

Imagen-percepción

Campo



Contracampo

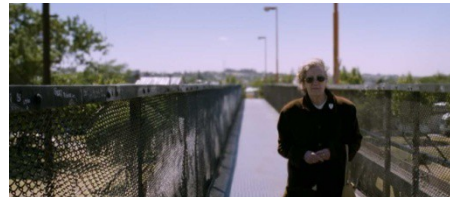


Fig. III (p. 25 y 26)

Imagen-afección



Espacio-cualquiera (vacío)

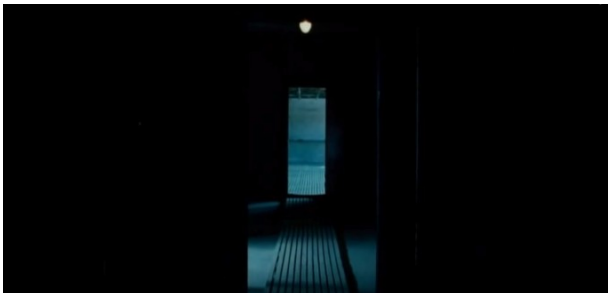


Fig. IV (p. 26 y 27)

Imagen-acción “gran forma”

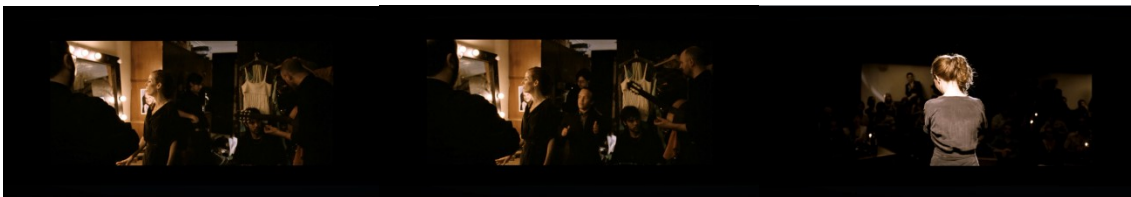


Imagen-acción “pequeña forma”



Fig. V (p. 37)

Imagen-recuerdo

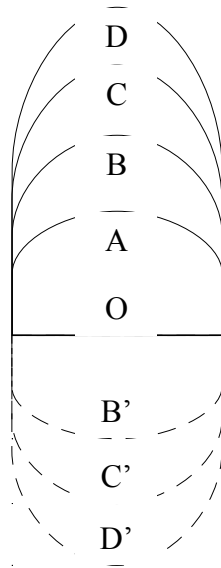


Fig. VI (p. 40)

Imagen-tiempo: Escena del espejo



Fig. VII (p. 40)

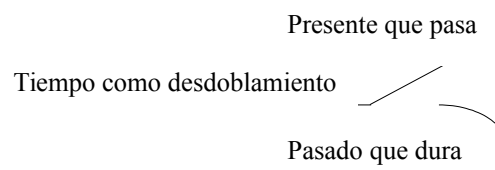


Fig. VIII (p. 41)

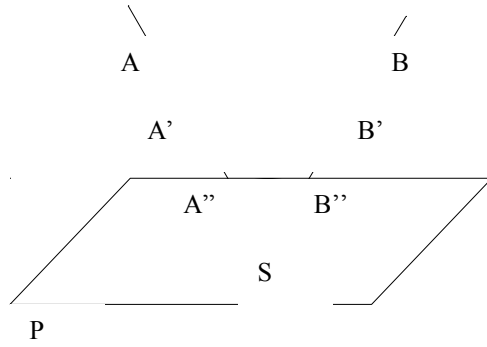


Fig. IX (p. 41)

Imagen-tiempo: Escena de ancianos



Fig. X (p. 43)

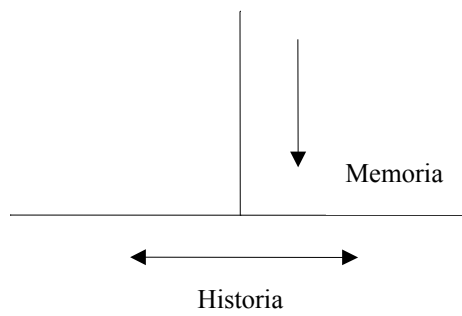


Fig XI (p. 58)



▪ **Bibliografía**

Fuentes principales

- DELEUZE, G. (2009) *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus.
- (2011) *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires, Cactus.
- (1994) *Imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires, Paidós.
- (1996) *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires, Paidós

Bibliografía crítica

- BAJTÍN, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BROWN, W. (2013) *Supercinema: Film-Philosophy for the digital age*. Londres, Berghann Books.
- COLEBROOK, C. (2006) *Deleuze: A guide for the perplexed*. Londres, Continuum Books.
- GUTIERREZ, E. (2010) *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- MARRATI, P. (2004) *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- RODRIGUEZ, M.C. “Imágenes del tiempo en el cine (versión deleuziana)” en YOEL, G. (compilador) (2004) *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires, Manantial.
- RODOWICK, D. (1997) *Gilles Deleuze’s Time Machine*. Estados Unidos, Duke University Press.
- RUSSO, E. (1998) *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Paidós.
- VITALE, C. (2011) “Guide To Reading Deleuze’s Cinema II: The Time Image, Part I: Towards A Direct Imaging of Time to Crystal Images” (Disponible en: <https://networkologies.wordpress.com/2011/04/29/tips-for-reading-deleuzes-cinema-ii-the-time-image-towards-a-direct-imaging-of-time/>, consulta: 5/12/15)

▪ **Filmografía**

DALDRY, S. (2008) *El lector* (The Reader). Estados Unidos y Alemania. The Weinstein Company, Mirage Enterprises, Studio Babelsberg, Filmförderungsanstalt (FFA), Deutsche Filmförderfonds (DFFF), Medienboard Berlin-Brandenburg, Mitteldeutsche Medienförderung (MDM), Filmstiftung Nordrhein-Westfalen

KIAROSTAMI, A. (1990) *Close-up* (Nema-ye Nazdik). Irán. Kanoon, The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults

MARTINEZ VIGNATTI, D. (2009) *La cantante de tango*. Argentina, Bélgica, Holanda y Francia. Trivial Media, De Productie, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Minds Meet, Radio-Télévision Française (RTF), Tarantula.

VERTOV, D. (1929) *El hombre de la cámara* (Chelovek s kino-apparatom). Rusia y Ucrania. VUFKU