

**Intersticios del pensamiento y de la estética:
Expresión e inmanencia del cine en Gilles Deleuze**
**Interstices of the Thought and the Aesthetics: The Expression and
Immanence of Cinema in Gilles Deleuze**

Esteban Dipaola*

Fecha de Recepción: 2/03/2016

Fecha de Aceptación: 2/04/2016

Resumen: *La filosofía de Gilles Deleuze se ha caracterizado por un proyecto de crítica a la Representación y por la composición de una inmanencia de la expresión que es, además, una ontología del Acontecimiento. Esto vincula su materia filosófica con su pensamiento sobre el cine y las imágenes-movimiento. El objetivo y centro del análisis en el artículo es desarrollar los pliegues filosóficos del vínculo entre filosofía y estética y, singularmente, entre filosofía y cine en Deleuze, para exponer, por un lado, las particularidades de una composición expresiva y una ontología del acontecimiento, que se hacen presentes en los análisis que Deleuze realiza sobre el cine y sobre las imágenes. Por otro lado, entender cómo se concreta el pensamiento de un cine que se desprende de fundamentos representativos y compone ideas y reflexiones acerca de imágenes y narrativas asumidas en su carácter de expresión. Esto último implica, a su vez, articular en el pensamiento de Deleuze una crítica a la estética realista como precondition ontológico-fenomenológica de las imágenes.*

Palabras clave:

Deleuze, cine, expresión, movimiento, imagen.

Abstract:

Gilles Deleuze's philosophy has been characterized by a project critical to the representation and the composition of an immanence of expression is also an ontology of the Event. This links his philosophy with his thoughts on cinema and movement-images. The purpose and focus of the analysis in the paper is to develop the philosophical folds of the link between philosophy and aesthetics and, in particular, between philosophy and cinema, to expose, the one hand, the particulars of an expressive composition and an ontology of the event, which they are

* Doctor en Ciencias sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor de grado y de posgrado en la UBA. Investigador de CONICET y Director de proyecto PICT en AGENCIA-FONCYT. Correo electrónico: estebanmdipaola@gmail.com

present in Deleuze analyzes realized on cinema and images. On the other hand, understand how a thinking about cinema without representative fundamentals is done and that it reflects on images and narratives of expression. This implies, in turn, articulated in Deleuze's thought a critique of the realist aesthetic and ontological-phenomenological precondition of images.

Keywords: Deleuze, cinema, expression, movement, image.

Introducción: Formas de la expresión en la cinematografía

La expresión en un medio como el cine, que se narra a partir de imágenes, debe vincularse con la circulación y el devenir. En el cine moderno está la aparición de nuevos signos que destituyen los encadenamientos de imágenes del cine clásico, que Deleuze denominó *opsignos* y *sonsignos*, vale decir, imágenes ópticas y sonoras puras.¹ Deleuze propone pensar una “imagen-mental”: la conformación de un “cine del pensamiento”, un “cine de vidente”. Esto significa, además, que las propias cosas son imágenes y que el tiempo y el movimiento también.

Así, Deleuze se distingue de la concepción fenomenológica del pensamiento sobre cine que consistía en establecer una relación distanciada de percepción entre la visión, la imagen y el objeto; para el filósofo francés las imágenes existen, pero “las cosas mismas son imágenes”. Producir una imagen es un acto del pensamiento, pero no como algo que está más allá del objeto, sino en relación inherente al objeto, que genera otra sensibilidad, una inmanencia entre pensamiento y objeto:

Existen imágenes, las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la cabeza, en el cerebro. Al contrario, el cerebro es otra imagen más entre las imágenes. Las imágenes no dejan de actuar y de reaccionar las unas sobre las otras, de producir y de consumir. No existe ninguna

¹ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós, 2005.

diferencia entre las imágenes, las cosas y el movimiento.²

Considerando a las imágenes como una sensibilidad en condición de inmanencia respecto al pensamiento y a los objetos sobre los que se inscribe, puede entenderse que la *expresión* implica un circuito y un traspaso entre las imágenes, una circulación y un devenir. Si no hay representación en esta concepción de las imágenes es porque éstas se entrelazan mediante su expresividad en lo otro. La imagen, en el circuito de la expresión, es siempre diferente a lo que es: trasfigura en el proceso a la cosa y se trasfigura por lo que la cosa despliega. Esto es la “imagen-tiempo” por contraposición a la “imagen-movimiento” clásica: la *imagen-tiempo* adviene bajo la expresividad de un tiempo a-lógico que es puro devenir, repetición de lo diferente.³

Es un método del “entre”, según Deleuze lo entiende a partir del cine de Jean-Luc Godard. En el método intersticial aparece la figura de la frontera pero sin omitir una comprensión del “Todo”: en la cinematografía la idea del Todo sigue apareciendo, aunque ella no es la que hacía del Todo el sostén de la Representación. En el cine clásico, argumenta Deleuze, el Todo era lo abierto, es decir, una concepción de asociación automática y lineal entre las imágenes. Pero en el cine moderno, el Todo será “el afuera”, el “intersticio”, esa concepción expresiva *entre* las imágenes:

lo que cuenta es el “intersticio” entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamiento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él. [...] en el método de Godard no se trata de asociación. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación.⁴

² Deleuze, Gilles “A propósito de, sobre y bajo la comunicación”. *Teoría y crítica del cine*. Comp. Antoine de Baeque. Buenos Aires: Paidós, 2005. 78.

³ Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo*. *op. cit.*

⁴ *Ibid.* 239-240.

La imagen como expresividad se constituye en el “entre”, que no es ni una ni la otra, sino expresión y devenir entre ambas. Cualquier representación es expresada como multiplicidad que se congrega en el “Y”. “El Y es la diversidad, la multiplicidad, la destrucción de las identidades”:

El Y, no es ni el uno ni el otro, está siempre entre los dos, es la frontera, una línea de huida o de flujo, lo único es que no la vemos, porque es lo menos perceptible posible. Y sin embargo, es en esta línea de huida donde ocurren las cosas, el devenir se forma, las revoluciones se esbozan.⁵

Una estética del cine sustentada en la idea de expresión y configurada como “frontera” y desplazamiento. Todo es móvil y cualquier identidad se borra. Eso que Deleuze definió como el *Acontecimiento* y que significa el instante en que la Idea se vuelve sensible y la estética immanente.

De la representación orgánica al régimen cristalino: dos tipos de imagen

Imagen-movimiento o realismo

Gilles Deleuze distingue entre “cine clásico” y “cine moderno”, explicando que el primero corresponde a los filmes realizados durante el período de preguerra, mientras que el segundo es de la época signada por la segunda posguerra en Europa. Más allá de la periodización, esta diferenciación del cine se relaciona con una mutación en la imagen, es decir, traspaso del cine de la “imagen-movimiento” a otro de la “imagen-tiempo”. En el primero, la continuidad de lo narrado está articulada en el montaje, mientras que en el segundo tipo de imagen la preponderancia narrativa corresponde a los planos. En la imagen-movimiento sucede que el tiempo está dado indirectamente, mediante el *raccord*, en el montaje, mientras que en la imagen-tiempo los planos no dependen del curso de las acciones. En definitiva, es un cambio desde una “imagen-acción” propia del “realismo” del cine clásico, hacia una “imagen-mental”

⁵ Deleuze, Gilles “A propósito de, sobre y bajo la comunicación”. *op. cit.* 81.

característica del cine moderno.

Según Deleuze, el cine no añade movimiento a las imágenes, sino que inmediatamente ofrece una imagen-movimiento, así el movimiento es el “dato inmediato” de la imagen. En ese sentido, el cine tiene una originalidad esencial que es el montaje y eso mismo emancipa al plano de la proyección: “el plano deja de ser una categoría espacial, para volverse temporal”.⁶ De esta manera, el movimiento que es definido como una traslación en el espacio, hace posible una determinada composición del todo, pero el todo es siempre una Relación:

Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos. Por obra del movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cambian de posiciones respectivas. Pero, por obra de las relaciones, el todo se transforma o cambia de cualidad. De la duración misma o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones [...] El todo se crea, y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente, como el puro devenir sin interrupción que pasa por esos estados (Ibid: 24-25).⁷

El movimiento siempre se articula en dos frentes: de un lado, acontece entre objetos o partes, de otro, también expresa la duración o el todo. En el cine de la imagen-movimiento el “todo es lo abierto” y es el montaje –mediante *raccords*, cortes y falsos *raccords*– el que determina el Todo. Por eso en el arco de la imagen-movimiento tenemos una dimensión indirecta del tiempo: si hay algo que cambia, son las relaciones involucradas en el todo y ello se produce por la continuidad en el montaje, que al operar sobre las imágenes representa en el todo una imagen *del* tiempo. Se trata, como afirma Deleuze, de una: “imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las

⁶ Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 2005. 16.

⁷ Ibid. 24-25.

imágenes-movimiento y sus relaciones. Pero no por ello el montaje viene después. Es preciso inclusive que el todo sea de alguna manera primero, que esté presupuesto”.⁸

En el cine clásico el montaje adquiriría dos formas fundamentales que Deleuze hace corresponder a dos figuras emblemáticas. En el cine de Griffith se asiste al “montaje alternado”, mientras que en el de Eisenstein al “montaje dialéctico”. En ambos casos se conforma una “representación orgánica”.⁹

Mediante estos procedimientos surgen tres variedades de la imagen-movimiento: “imagen-percepción”, “imagen-acción” e “imagen-afección”. Tales imágenes –y en esto Deleuze sigue el procedimiento de análisis del Bergson de *Materia y memoria*– se hallan sobre un plano de inmanencia o plano de materia, conformándose como “serie de bloques de espacio-tiempo” (Ibid: 94).¹⁰ A su vez, a esa variedad de imágenes se les asignan tres especificidades de planos, correspondiendo el plano de conjunto a la imagen-percepción, el plano medio a la imagen-acción y el primer plano a la imagen-afección; así, los planos se constituyen “en una ‘lectura’ de todo el filme”. Así, “el montaje es la disposición de las imágenes-movimiento y, por lo tanto, la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-afección, imágenes-acción”.¹¹

La disposición relacional de las imágenes-movimiento confluye en una Idea amplia de *imagen-acción* que da sentido al cine clásico. Para Deleuze el realismo es

⁸ Ibid. 51.

⁹ El montaje alternado consiste en la alternación de manera paralela de planos que tienen un desenlace común en el curso de la acción, por ejemplo, el héroe que se acerca a rescatar a la heroína que en la alternación del montaje es mostrada como prisionera del villano. Por su parte, el montaje dialéctico, provoca un salto cualitativo en las acciones, se trata de una transformación concreta del acontecimiento expresado. Es la composición en el montaje de los opuestos para obtener mediante ese ímpetu dialéctico una cualidad nueva. “Es el Uno que se vuelve dos para alcanzar una nueva unidad” (Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. op. cit.* 62).

¹⁰ Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. op. cit.* 94.

¹¹ Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. op. cit.* 107. También sugiere Deleuze que puede producirse entre la imagen-acción y la imagen-afección, otro tipo de imagen que se halla vinculada a aquellas dos, pero que no llega a ser ni una ni la otra, es lo que denomina la “imagen-pulsión” y que la relaciona con la producción de “mundos originarios”, llevada a su máxima expresión en el cine de Luis Buñuel.

propio del cine clásico, en tanto se rige por relaciones causales que componen un proyecto de conducta. Los afectos y las pulsiones se encarnan en comportamientos, bajo la forma de emociones o pasiones y eso es el realismo:

Así pues, el realismo se define por su nivel específico. En este nivel no excluye en absoluto la ficción y hasta el sueño; admite lo fantástico, lo extraordinario, lo heroico y sobre todo el melodrama; puede comprender un exceso y una desmesura, pero que le son propios. El realismo está constituido simplemente por esto: medios y comportamientos, medios que actualizan y comportamientos que encarnan.¹²

El realismo no se define por el registro de la realidad, sino por una forma de articulación de los procedimientos estéticos y de las imágenes que establecen representaciones. Es un procedimiento en la conformación del espacio-tiempo, es decir, una manera de adecuar el mundo a las imágenes. Así se concibe la “Gran Forma”¹³: la “representación orgánica”. La fórmula sigue la lógica: S–A–S’ (traspaso de una situación a otra situación diferente por intermedio de una acción). La trama se establece a partir de “relaciones conductistas” sostenidas en las conexiones entre medios y comportamientos: “La imagen-acción inspira un cine de comportamiento (conductismo) pues el comportamiento es una acción que pasa de una situación a otra, que responde a una situación para intentar modificarla o instaurar una situación diferente”.¹⁴

Es un cine de vínculos con una estructura “sensoriomotora”, y las acciones en un medio configuran la narrativa. Un cine de tales características sólo puede ser

¹² Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. op. cit.* 203.

¹³ “Gran Forma” es un término que Deleuze retoma de las teorías del cine propias de Noël Burch, *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 2004; que lo había empleado para el análisis de *M o el vampiro de Dusseldorf*, filme de Fritz Lang; pero que aquí la utiliza para especificar, describir y nominar el procedimiento narrativo del realismo clásico.

¹⁴ Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. op. cit.* 221.

representativo, porque organiza y estructura en una dimensión trascendente todos sus presupuestos narrativos, que son siempre causales. El esquema sensoriomotor domina la *representación orgánica* que fundamenta el realismo del cine.¹⁵

Deleuze también analiza otra estructura denominada “forma pequeña” que se representa de manera inversa a la anterior, esto es, parte de la acción hasta la situación para arribar a una nueva acción: A–S–A’. En esta lógica ocurre que la situación se revela en el curso de la acción, aunque sigue conformándose bajo el atributo de la representación orgánica pero en un esquema sensoriomotor invertido, donde la narrativa no se establece a nivel estructural sino por acontecimientos. Se menciona esta pequeña forma como “comédica”, porque aporta una estructura de comedia donde las situaciones aparecen mediante acciones, sin embargo no responde únicamente a filmes de comedia y puede inscribirse en narrativas dramáticas.

La imagen-acción encuentra su crisis con la posguerra, primeramente con el “neorrealismo” italiano y luego con los filmes de la *nouvelle vague*. Surge la “imagen-mental” que es expresión del pensamiento. Si bien la imagen-afección incluía lo mental, era al nivel de la pura conciencia. A su vez, en la imagen-acción lo mental aparecía en el fin de la acción (concepción), en la elección de los medios (juicio) y en el conjunto de implicaciones (razonamiento). “Pero hacer de lo mental el objeto propio de una imagen, una imagen específica, explícita, con sus figuras propias, es completamente distinto”:

Cuando hablamos de imagen mental queremos decir otra cosa: es una imagen que toma por objetos de pensamiento, objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento, como los objetos de percepción tienen una existencia propia fuera de la percepción. Es *una imagen que*

¹⁵ Asegura Paola Marrati *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. 61-62: “Alrededor del esquema sensoriomotor, de la centralidad de la imagen-acción y del realismo que es solidario con ella se ha constituido el ‘triumfo universal’ del cine americano, con la contribución de numerosos cineastas extranjeros”.

*toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales.*¹⁶

La narración no es una representación del mundo mediante los vínculos sensoriomotores, está sustraída entre los acontecimientos que se expresan en el filme. Es una mutación del cine, donde la representación deja de ser el elemento fundante que coordina las situaciones y las acciones y, por el contrario, la circulación, la dispersión y el azar expresan el devenir de los acontecimientos.¹⁷ Los personajes dejan de ser centrales, pudiendo ser principales y secundarios durante un mismo filme.

Entonces, ¿qué significa esa crisis de la imagen-acción? En primera medida, que la fórmula fundante S–A–S' es destituida (al igual que la estructura A–S–A'), dando cuenta de la crisis de la representación orgánica que sustentaba al cine clásico. A partir de esto, no hay situaciones globalizantes, no hay una historia fundante de la trama, sino que todo se vuelve dispersivo. Análogamente, ya no es posible hallar ninguna acción preformada que nos indique consecuencias sobre la situación. El cine ya no describe acontecimientos, los produce.

El disfuncionamiento del esquema sensoriomotor para las imágenes del cine moderno, indica cambios en la estructuración social y cultural de las relaciones mismas y sus efectos en la producción de los acontecimientos en el ámbito de la vida: “ya no creemos que una situación global pueda dar lugar a una acción capaz de modificarla”.¹⁸ Lo que se ha roto es la ilusión de un tipo de relación entre el hombre y el mundo, que se sostenía en la percepción de la unidad entre causa y consecuencia. Los vínculos

¹⁶ Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. op. cit.* 277. –cursiva en original–

¹⁷ Por ello Deleuze vislumbraba en Hitchcock una intermediación entre el cine clásico y el cine moderno, pues si bien este cineasta no encaja plenamente en la concepción de la modernidad cinematográfica, fue, sin embargo, un precursor, como también lo fue Mizoguchi, en la puesta en crisis de la imagen-acción. Dice Deleuze: “Lo que cuenta no es el autor de la acción, eso que Hitchcock denomina, con cierto menosprecio, el *whodunit* (‘¿quién lo hizo?’), pero tampoco la acción en sí: lo que cuenta es el conjunto de relaciones en las que han entrado tanto la acción como el autor” (Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. op. cit.* 279).

¹⁸ Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. op. cit.* 287.

sensoriomotores que producían la imagen-acción se disuelven y aparecen nuevos signos que implican otras relaciones con las imágenes.

El cine moderno hace presentes una serie de características distintivas de las nuevas imágenes. Deleuze menciona cinco: primero, la imagen es pensada como dispersiva y ya no como globalizante o sintética. “Los personajes son múltiples, con interferencias débiles, y se tornan principales o vuelven a ser secundarios”.¹⁹ Además, se ha roto la continuidad de ligazón entre acontecimientos en el espacio, por lo cual la realidad misma se torna dispersiva y los vínculos deliberadamente débiles: “el azar pasa a ser el único hilo conductor”. También aparece la figura del “vagabundeo”, pues ya no hay acción o situación sensoriomotriz, sino “el ir y venir continuo”.²⁰ La cuarta característica tiene que ver con lo que queda de un mundo en el que ya no hay enlace ni totalidad y sólo quedan tópicos. Se trata de “imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior”.²¹ Son tópicos físicos, ópticos, sonoros y psíquicos que recíprocamente confluyen. Finalmente, la denuncia de la monumental figura del complot propia del cine clásico, mediante una proliferación de complots mínimos que se confunden con los acontecimientos.

Si esta nueva manera de proceder de la imagen en el cine aparece primeramente en el neorrealismo, es porque en directores como Visconti, De Sica, Rossellini o Fellini entre otros, lo que toma preeminencia son las ruinas de lo urbano.²² Un mundo de

¹⁹ Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. op. cit.* 288.

²⁰ *Ibid.* 289.

²¹ *Ibid.* 290.

²² Para Deleuze, los cambios en la cinematografía se dan primero en Italia por cuestiones históricas y coyunturales y por situaciones relativas al cine: Italia venía de una dictadura fascista por lo cual no podía reclamar un lugar político entre los “vencedores” de la Segunda Guerra, y podía invocar, al tiempo, una vida popular ya desprovista de ilusiones. En lo específico del cine, poseía una institución cinematográfica que había logrado desligarse de la estructura política del fascismo. De esa manera, había que captar un mundo de lo que había quedado, y eso significaba un nuevo tipo de relato, “capaz de comprender lo elíptico y lo inorganizado”, hacer que el cine vuelva a partir de cero.

posguerra donde los vínculos entre los hombres han quebrado su ilusión. Por eso todo se torna dispersivo y ese cine se construye bajo la forma del “vagabundeo”: un vagabundeo que se realiza en un “espacio cualquiera”, porque la ciudad aparece entre las ruinas y ya no hay acción que se desenvuelva en un espacio-tiempo, sólo queda acontecimiento y azar. Con el neorrealismo no hay conductismo ni “realidad pura”, sino una duplicación de lo real:

En la ciudad en demolición o en reconstrucción, el neorrealismo hace proliferar los espacios cualesquiera [...] que contrastan con los espacios determinados del viejo realismo. [...] Lo que va a imponerse [...] no es siquiera la realidad cruda, sino su doble, el reino de los tópicos, en el interior tanto como en el exterior, en la cabeza y en el corazón de las gentes tanto como en el espacio entero.²³

La nueva imagen no es la consumación del cine sino “su más profunda mutación”, por ello –retorna cierto spinozismo en Deleuze–, se trata de “una nueva sustancia”, la nueva imagen mental es una sustancia “verdaderamente pensada y pensante”.²⁴ Todas las imágenes se vuelven tópicos, dando lugar a una “potencia de lo falso”.²⁵ Si hay acción es falsa porque se vuelve una realidad entre los acontecimientos y no lo primordial en el curso de una situación: el signo de la realidad ya no es el realismo sino la circulación y la producción de los acontecimientos.²⁶

Devenir, expresión y cristal: la imagen-tiempo

Dice Deleuze: “Si el cine tenía que resucitar después de la guerra, tenía que

²³ Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. op. cit.* 295.

²⁴ Ibid. 298.

²⁵ Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo. op. cit.*

²⁶ Gilles Deleuze da cuenta que en *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet insistió sobre la importancia del detalle que “falsea”, viendo en él un signo de la realidad por oposición al realismo, o de la realidad por oposición al verismo.

hacerlo necesariamente sobre una nueva base, apoyado en una nueva función de la imagen y en una nueva ‘política’, en una nueva finalidad del arte”.²⁷

Según Deleuze, André Bazin percibió bien que el cine emergente con las ruinas del mundo inventaba un nuevo tipo de imagen que ya no reproducía lo real, sino que pretendía descifrarlo, apuntando a él y entendiéndolo como siempre ambiguo.²⁸ Para Bazin había principios formales y estéticos en los filmes neorrealistas, sin embargo todavía pensaba que se trataba de una “representación de lo real”, cuando ese nuevo tipo de imagen transformaba la problemática, es decir, ya no debía plantearse el nivel de la realidad y su representación, sino pensar con “nuevos signos”, en un “cine del pensamiento”.

Cesare Zavattini –guionista fundamental del neorrealismo– definía el neorrealismo como “un arte del encuentro”: encuentros fragmentarios, efímeros, entrecortados, malogrados. Para Deleuze, en todo ello no hay una estructura de encadenamientos de acciones y situaciones, no hay posibilidad de reacción: es una “situación óptica pura”, donde aprendimos a ver, y eso es un “cine de vidente”. Deleuze describe una secuencia de *Humberto D*, película de Vittorio De Sica:

la joven criada entra por la mañana en la cocina, realiza una serie de gestos maquinales y cansados, limpia un poco, espanta a las hormigas con un chorro de agua, coge el molinillo de café, cierra la puerta con la punta del pie. Y cuando sus ojos atraviesan su vientre de mujer encinta, es como si estuviera engendrando toda la miseria del mundo.²⁹

Todo ocurre en un nivel que no es el de la realidad, sino el del pensamiento:

No hay ninguna necesidad de invocar una trascendencia. En la trivialidad

²⁷ Deleuze, Gilles *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos, 1996: 100.

²⁸ André Bazin en *¿Qué es el cine?* Madrid: Raial, 1999, refería a una “imagen-hecho”.

²⁹ Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo. op. cit.* 12.

cotidiana, la imagen-acción e incluso la imagen-movimiento tienden a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero éstas descubren vínculos de un tipo nuevo que ya no son sensoriomotores y que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento. Es el singular efecto del *opsigno*: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros.³⁰

A partir del neorrealismo y posteriormente con la *nouvelle vague* aparecen estos nuevos signos: unos personajes que ya no reaccionan a situaciones porque “han aprendido a ver”. En fin, *opsignos* y *sonsignos* (signos ópticos y sonoros):

Lo que constituye a la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse. [...] Por tanto, de la crisis de la imagen-acción a la imagen óptica-sonora pura hay un paso necesario. Unas veces se pasa de un aspecto al otro por virtud de una evolución: se comienza por filmes de vagabundeo, con nexos sensoriomotores debilitados, y luego se alcanzan situaciones puramente ópticas y sonoras. Otras, ambos aspectos coexisten en el mismo film como dos niveles de los que el primero sirve únicamente como línea melódica al otro.³¹

Deleuze argumenta que en el neorrealismo todo sigue siendo real, pero ya no hay un prolongamiento motor entre la realidad y la acción, sino una “relación onírica”, en donde los sentidos aparecen emancipados de sus órganos.

Si aludíamos anteriormente que en el cine clásico el montaje cumplía una función primordial, ya sea en su variante “paralela” (Griffith) o en su concepción “dialéctica” (Eisenstein), con el cine moderno aparece el uso del “plano-secuencia” y una nueva

³⁰ Ibid. 32.

³¹ Ibid. 14.

modalidad del montaje definido por sus cortes: el “montaje-cut” produce el efecto de hacer desaparecer la acción y la intriga: los personajes se encuentran en un mundo, entre las ruinas y las banalidades cotidianas y ya no deben representar ese mundo, porque se expresan conjuntamente con él. El personaje ve, no hay una determinación física y moral que lo obligue a hacer algo, sino que simplemente ve y habla como cualquiera.

La imagen se enlaza directamente con el tiempo. Los signos de la imagen no se conciben como oposiciones, sino como indiscernibles.³² Esto no dice que el movimiento desaparezca de la cinematografía, al contrario, cambia su condición de “normalidad”: lo que hay ahora es un movimiento acentrado, que en tanto tal es anormal, más precisamente, un movimiento “aberrante” que pone en cuestión la representación indirecta del tiempo. De ese modo, se asiste a una modalidad expresiva del tiempo presentado directamente, lo que “no implica la detención del movimiento sino más bien la promoción del movimiento aberrante”.³³

Con el “movimiento aberrante” y la presentación directa del tiempo el esquema sensoriomotor se quiebra y los personajes, atrapados en situaciones ópticas y sonoras puras, no reaccionan sino que están abandonados a lo cotidiano. Están precipitados en las situaciones sobre el índice de una imagen-tiempo directa. No depende el tiempo del movimiento, pero el movimiento aberrante depende del tiempo, y por ello “los opsignos y sonsignos son presentaciones directas del tiempo”.³⁴

La imagen-tiempo implica un nuevo estatuto de la narración: Deleuze argumenta

³² “el montaje casi siempre subsiste como acto cinematográfico fundamental. Pero cambia de sentido: en lugar de componer las imágenes movimiento de tal manera que de ellas salga una imagen indirecta del tiempo, descompone las relaciones en una imagen-tiempo directa de tal manera que de ella salen todos los movimientos posibles” (Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo. op. cit.* 176). En el mismo sentido, añade Godard: “El montaje, en consecuencia, al mismo tiempo que la niega, anuncia y prepara la puesta en escena” (Godard, Jean-Luc, “El montaje, mi hermosa inquietud”. *Teoría y crítica del cine, op. cit.* 35).

³³ Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo. op. cit.* 58. Además, el autor añade: “Si el movimiento normal subordina al tiempo, del que nos da una representación indirecta, el movimiento aberrante da fe de una anterioridad del tiempo que él nos presenta directamente, desde el fondo de la desproporción de las escalas, de la disipación de los centros, del falso-raccord de las propias imágenes” (Ibid. 59).

³⁴ Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo. op. cit.* 64.

que los opsignos y sonsignos son imágenes actuales pero indiscernibles de una imagen virtual que les es coalescente, es decir, una imagen óptica actual *crystaliza* con su imagen virtual,³⁵ y esto configura la “imagen-cristal” y la “descripción cristalina”. Esa imagen-cristal está siempre compuesta de dos caras que no se confunden, pero que son absolutamente indiscernibles, y lo actual y lo virtual no cesan de intercambiarse.³⁶

La relación entre lo virtual y lo actual en la imagen-cristal da cuenta de la condición de esa nueva imagen-tiempo: no se trata de la realidad de un momento presente, sino de los desplazamientos en el tiempo, donde el futuro y el pasado son los puros desplazamientos de un presente siempre en devenir y, por ello, no se trata de un tiempo cronológico sino del acontecimiento, donde el presente se vuelve ilocalizable en tanto está siempre diseminado:

Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar

³⁵ La relación entre lo actual y lo virtual Deleuze la retoma de Henri Bergson, y a partir de ello establece que hay siempre un circuito de intercambio y desplazamiento entre lo virtual y lo actual (Deleuze, Gilles *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1986).

³⁶ El ejemplo más característico de una imagen cristal es el espejo, puesto que “la imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo” (Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo. op. cit.* 99-100). En base a esto, Deleuze considera la imagen-cristal por excelencia la que aparece al final de la película *The Lady from Shanghai* de Orson Welles: “imagen-cristal perfecta en que los espejos multiplicados han cobrado la actualidad de los dos personajes, que sólo podrán reconquistarla quebrándolos todos, reapareciendo uno junto al otro y matándose el uno al otro” (Ibid. 100).

todo el presente y otro que conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se “ve en el cristal”. La imagen-cristal no era el tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos.³⁷

La imagen-cristal como desplazamiento del tiempo cambia la relación con lo real: ya no es posible dar a lo real una entidad separada, sino que “es el cristal lo que crea a lo real”. Lo real es creado porque ya no es ni puede ser representado, se ha vuelto él mismo expresión, o también: “el cristal es expresión”.³⁸

Es una nueva producción ontológica: aquello que denominamos lo real no es algo que trasciende al mundo, sino el devenir del mundo entre sus acontecimientos y sus objetos. Un único plano de inmanencia que el cine no reproduce ni refleja sino que expresa y es expresado en él. Por eso la imagen-cristal se compone en el punto de indiscernibilidad: el tiempo escindido se expresa como puro devenir en el cristal. “Lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y su diferenciación”.³⁹ La narración se compone de esas capas de presente. La relación entre el cine moderno y lo cotidiano surge de esto: si los personajes no reaccionan frente a situaciones como sucedía en el cine clásico, es porque todo es devenir y se producen acontecimientos que lejos de confundirse con una efectuación espacio-temporal, condensan vivencias, singularidades, momentos mínimos que hacen que los personajes no intervengan mediante sus sentidos en el mundo, sino que los sentidos – emancipados– floten sobre ellos.

Entonces, con la imagen-tiempo asistimos a un régimen denominado “cristalino” que da lugar a una nueva modalidad de narración:

³⁷ Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo. op. cit.* 113-114.

³⁸ *Ibid.* 105.

³⁹ *Ibid.* 126.

llamamos “cristalina” a una descripción que vale para su objeto, que lo reemplaza, lo crea y lo borra a la vez [...] y que no cesa de dar paso a otras descripciones que contradicen, desplazan o modifican a las precedentes. Ahora es la propia descripción la que constituye el único objeto descompuesto, multiplicado.⁴⁰

Mientras la narración orgánica siempre aspira a la verdad (aun en la ficción), porque busca desarrollar los esquemas sensoriomotores. En cambio, la narración cristalina rompe con ese esquema e impone las situaciones ópticas y sonoras puras. Entra en crisis la acción, pero también la representación clásica del espacio. Se suprime con la narración cristalina la idea del “espacio hodológico” vivido y comienzan a hacer su aparición los “espacios cualesquiera” definidos por los trayectos, los desplazamientos y ya no por las acciones ejecutadas o ejecutables por alguien. Todo esto confluye en una “potencia de lo falso” y en una “narración falsificante”:

Un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto “cada uno con su verdad”, es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la existencia de pasados no necesariamente verdaderos. [...] El hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba, en provecho de la nueva narración.⁴¹

Si ahora los espacios son paradójicos y móviles, no se los puede representar bajo la lógica de modelos fijos que imponen la universalidad de la verdad y sus criterios de validación, al contrario, deben ser expresados en sus flujos, en sus movimientos y en

⁴⁰ Ibid. 171.

⁴¹ Ibid. 177-178.

sus devenires singularmente a-lógicos. La potencia de lo falso expresa a la narración como multiplicidad, en los deslizamientos de sus personajes y no en la representación de sus acciones, en la diseminación de sus sentidos, en las metamorfosis mutuas. La multiplicidad provoca la metamorfosis de la Identidad y entonces “Yo es otro” reemplaza a “Yo = Yo”. “No hay sino devenir, y el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia”.⁴² El devenir reemplazando a la Historia:

Ya no hay verdad ni apariencia. Ya no hay forma invariable ni punto de vista variable sobre una forma. Hay un punto de vista que pertenece a la cosa hasta tal extremo que la cosa no cesa de transformarse en un devenir que es idéntico al punto de vista. Metamorfosis de lo verdadero. Eso es lo que es el artista, “creador de verdad”, pues la verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada. No hay otra verdad que la creación de Nuevo: la creatividad, la emergencia. [...] Entonces el cine puede llamarse cine-verdad, tanto más cuanto que habrá destruido todo modelo de lo verdadero para hacerse creador, productor de verdad: no será un cine de la verdad sino la verdad del cine.⁴³

Por todo esto, el cine expresa y no representa, crea con la experiencia del mundo no como algo dado, sino como aquello que está siempre produciéndose.

Conclusiones

La estética del cine moderno problematiza la categoría de “realismo”. Aunque se imponga una idea de “realismo no ingenuo”, que no estaría dado por una reproducción de la realidad, sin embargo, la noción de realismo indica condiciones de adecuación entre lo que las imágenes muestran (representan) y lo que la realidad “objetivamente” es. Una restitución mimética del modelo que copia a la realidad y la

⁴² Ibid. 191.

⁴³ Ibid. 197 y 203.

vuelve trascendente. Por lo cual, las cosas reales, los hechos al ser simbolizados en las imágenes son definidos como auténticos, como si en la realidad hubiera propiedades y condiciones anteriores a una mirada y una interpretación. En este sentido, Michel Delahaye dice: “Lo que no es ‘auténtico’ son los hechos, las ideas y las ideas sobre los hechos: su interpretación. Porque el hecho siempre está contaminado por una interpretación al menos latente”.⁴⁴

Deleuze piensa la estética en el cine desde los principios de una ontología expresiva, que proporciona el punto de vista de las imágenes, el pensamiento y la realidad sobre un “único plano de inmanencia”. Así el cine restablece el lazo con el mundo. La *expresión* es ese nuevo lazo, siempre como devenir entre las cosas y las imágenes. Un cine del pensamiento como fuerza de un (otro) pensar *con* el cine.

Bibliografía:

- BAZIN, André *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1999.
- BURCH, Noel *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- DELAHAYE, M. “La regla de Rouch”. *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Comp. Antoine de Baecque. Barcelona: Paidós, 2006.
- DELEUZE, Gilles *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- DELEUZE, Gilles *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- DELEUZE, Gilles “A propósito de, sobre y bajo la comunicación”. *Teoría y crítica del cine*. Comp. Antoine de Baecque. Barcelona: Paidós, 2005.
- DELEUZE, Gilles *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- DELEUZE, Gilles *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1986.
- GODARD, Jean-Luc “El montaje, mi hermosa inquietud”. *Teoría y crítica del cine*. Comp. Antoine de Baecque. A. Barcelona: Paidós, 2005.

⁴⁴ Delahaye, Michel “La regla de Rouch”. *Nuevos cines, nueva crítica*. Comp. Antoine de Baecque, Barcelona: Paidós, 2006. 30.

MARRATI, Paola *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.