



Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Artes Audiovisuales
“Trabajo de Grado”

**Análisis del cortometraje *La Jetée* (1962) de Chris Marker a partir del
concepto imagen-movimiento de Gilles Deleuze**

Tesista:
Leticia Berrizbeitia Añez

Tutor:
José Luis Da Silva

Caracas, septiembre de 2008

AGRADECIMIENTOS

A mamá, por creer en mi hasta el punto de convencerme.

A papá, por heredarme su vocación académica y su amor por las cosas.

A mi tutor, por poseer todas las virtudes (y muchas más) para ayudar a una tesista perdida, y a la vez excederlas al hacerme grato el camino de lectura.

A Gian Piero, por querer estar conmigo a pesar de todas las tesis rebuscadas que él sabe me seguiré inventando.

A Lelela, por acompañarme cuando nadie más lo hizo.

A Elisa y Momoti, por el interés y el apoyo; y a Ale y Vicente, por los ratos divertidos que lo hacen todo más liviano.

A Tía Virginia, a su vocación de estar para los demás (en particular para su ahijada) y a Tía Mimi, que siempre se mantiene cerca de su sobrina.

A Susanna, por su generosidad de alma que nos llevó a compartir gustos, cortos, tutores...

A Vane, por una amistad que no reconoce barreras; a Ondina, por la infancia común que aún nos habita y a Carla Fabiola, por hablar el idioma de mi mente.

A Irene, a la magia de la correspondencia de un alma distinta a la propia. A los ratos de verdadera compañía sin los que no hubiese completado el camino.

A Jessi... a veces cuesta entender cómo de la nada surge una amistad como la tuya, uno se pregunta por qué merece tanto. Aún sin respuesta, lo que deseo es corresponderte: siempre contarás conmigo.

Mención especial a Vicente y a Jessi, por la transcripción del *decoupage*; a Ale y Gian Piero, por nutrir mi biblioteca deleuziana y a Ire, quien sin saberlo me regaló el inicio de una nueva pasión.

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos.....	2
Introducción.....	5
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO.....	9
1. El Movimiento.....	9
1.1. Se consuma el anhelo realista.....	9
1.2. La imagen dogmática del pensamiento.....	13
1.3. Las tres tesis de Bergson (lectura deleuziana).....	16
1.4. Cine ¿un nombre nuevo para la más vieja ilusión?.....	22
2. La Imagen.....	25
2.1. El ojo está en las cosas.....	25
2.2. El plano de inmanencia.....	27
3. La imagen-movimiento.....	31
3.1. La conciencia es algo.....	31
3.2. Alianza objetiva entre Bergson y el cine.....	36
3.3. Cuadro, fuera de campo, plano y montaje.....	38
4. Más allá del movimiento: el tiempo.....	43
4.1. La posguerra.....	43
4.2. La imagen directa del tiempo.....	46
CAPÍTULO II: MÉTODO.....	50
1. Objetivos.....	50
1.1. General.....	50
1.2. Específicos.....	50
2. Justificación.....	50
3. Delimitación.....	55
4. Propuesta metodológica.....	56
4.1 Segmentación.....	56
4.1.1. Consideraciones metodológicas para el <i>decoupage</i> ..	56

4.1.2 <i>Decoupage</i>	58
4.1.3 Descripción del <i>decoupage</i>	67
4.1.4 Texto del narrador de <i>La Jetée</i>	69
4.2. Método.....	73
CAPÍTULO III: ANÁLISIS	78
1. La imagen-movimiento en <i>La Jetée</i>	78
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFÍA	89
Anexo A: DVD del cortometraje <i>La Jetée</i> de Chris Marker (adjunto en la contraportada)	

INTRODUCCIÓN

Estudiar lo escrito por Gilles Deleuze presenta su grado de dificultad para los no especialistas. Se carece de la base fundamental para poder abordar su propuesta teórica de forma exhaustiva, ya que se trata de filosofía —por una parte—, de una que requiere que se remonte el camino desde Nietzsche —al menos— para entender su más amplio aspecto como *filosofía de la inmanencia* y además de un autor que para el abordaje de cada uno de sus libros supone la lectura de los precedentes —esto lo explica Rodowick (2003) en la introducción de su libro *La máquina del tiempo de Gilles Deleuze* (traducción propia). Y para afrontar el hecho propone una estrategia particular de abordaje a sus textos.

No obstante hay un hecho que impide desistir a un no especialista de su ansia de leer Deleuze: el autor escribió sobre cine. Y las primeras preguntas del presente estudio giran en torno a esa simple constatación: ¿desde el entorno cinematográfico, se puede leer Deleuze? Y, siempre que la primera sea afirmativa, ¿la lectura de *La imagen-tiempo* y *La imagen-movimiento* supone un interés para los cinéfilos desde el punto de vista de lo que puede aportar a su mundo? Son cuestiones que proyectan el presente estudio hacia el tema macro de si el cine y la filosofía pueden dialogar, o incluso, si pueden establecer una relación de mutuo enriquecimiento.

Esta investigación apuesta inicialmente por darles a las preguntas anteriores una respuesta afirmativa. Es posible leer Deleuze con un fundamento, por carecer del filosófico, audiovisual, ya que el autor pone a nuestra disposición ejemplos de notables piezas y realizadores. Y a la vez reviste de un interés particular porque es en el cine que el autor consigue argumento para solicitar una revisión de concepciones importantes para la filosofía (y la ciencia). Entre ellas movimiento, imagen, subjetividad y tiempo. Esto quiere decir que el cine tiene mucho que decir a la disciplina del pensamiento, que en él puede haber antes de imágenes que relatan historias, imágenes que nos hablan de la manera

contemporánea de concebir el mundo. Eso constituye una útil herramienta a la filosofía y adjudica un peso muy particular a los realizadores de cine como creadores de pensamiento, importancia no tan frecuentemente concedida.

La filosofía de Deleuze pretende desmontar parámetros ya arraigados en el pensamiento occidental en muchos aspectos, incluso cuestiona lo que se entiende por el pensamiento mismo y su naturaleza. Pero no con ánimos de destruir concepciones tradicionales, sino de aportar un nuevo cariz que las transforma. El mismo horizonte se tiene respecto a la teoría cinematográfica: se cree que la visión de Deleuze puede constituirse como aporte fundamental a la hora de contar con herramientas para abordar películas. Estudiar desde Deleuze representa, ciertamente, un viraje fundamental respecto a las propuestas de estudios cinematográficos tradicionales. Si bien no hay un modelo único para la teoría del cine, sí hay una estructura y conceptualización esperada —el cuadro, la secuencia, el plano, etc. pese a pequeñas diferencias entre autores y diversos grados de importancia atribuidos, son conceptos generales aceptados como tales por un común denominador de realizadores y estudiosos— que el autor que nos ocupa también desmonta, o más bien reconstruye desde una óptica diferente que engrana los conceptos dentro de su entendimiento filosófico del cine.

Es importante mencionar que en este proyecto de explorar el cine desde una perspectiva poco común —que es la filosofía— Deleuze se apoya fundamentalmente en su lectura de Henri Bergson, hasta el punto de desprender de su “bergsonismo” una alianza objetiva con el cine. El presente trabajo se limitará a estudiar esta lectura que se hace de Bergson, es decir, no se acudirá a este autor como fuente primaria por considerar que rebasa los objetivos que se plantean.

Por lo tanto, para los fines de entender la reformulación conceptual deleuziana que se argumenta con el cine ¿de qué mejor manera que encontrando sus evidencias en una película?

Hay varias razones que determinaron la escogencia de la pieza a estudiar: *La Jetée* cortometraje dirigido por Chris Marker, que suele ser enmarcada dentro del cine de la Rivera Izquierda. En primer lugar se escogió este film por la particular época a la que pertenece. El año de 1962 se inserta dentro de un período de muchos cambios en la discursividad cinematográfica por tratarse del período de la posguerra, en momentos en los que ya se habían visto algunas de las grandes obras que el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa aportaron a la historia del cine. Es un momento, además, de transición entre formas de disponer las imágenes así como entre formas de pensamiento, al que el filósofo que nos ocupa le asigna una importancia muy especial en el trascurso de sus estudios de cine. Por otra parte, analizar *La Jetée* desde la perspectiva que se propone —a saber, desde uno de los conceptos de Deleuze, la imagen-movimiento— reviste un reto curioso, porque el cortometraje no posee movimiento objetivo en sus planos. Parece extraño querer abordar desde el movimiento una película que dispone de los móviles, pero se cree que precisamente esa omisión fungirá como guía o constatación respecto de la manera en que los conceptos filosóficos están presentes en el film.

Se comenta lo que motivó a decidirse por *La Jetée* sólo para dar pistas al lector interesado de las características más generales del film. Sin embargo la intención no es ahondar en estas consideraciones y el análisis que se plantea es estrictamente filosófico, o inclusive, estrictamente Deleuziano. Es decir, no se hablará de la pieza más que para evidenciar las coincidencias y distancias con la filosofía estudiada, dispensando de otras formas analíticas de abordaje más típicamente utilizadas por los estudios cinematográficos. Siempre habrá necesidad de utilizar instrumentos analíticos conocidos —como la segmentación en planos— pero no será esta la preocupación fundamental ni el abordaje del análisis que se plantea para el cortometraje.

Lo que se ofrece aquí es una lectura, un entendimiento de un pequeño aspecto de la filosofía del cine deleuziana con la pretensión de hacerlo más

fácilmente digerible al público del gremio cinematográfico. En específico se trabajará cómo el autor determina la presencia de una imagen-movimiento en el cine, con el ánimo de encontrar evidencias de este concepto a partir de *La Jetée*.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1. El Movimiento

*De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.
Acaso el manantial está en mi.
Acaso de mi sombra
Surgen, fatales e ilusorios, los días.
Jorge Luis Borges, Heráclito*

1.1. Se consume el anhelo realista

El nacimiento del cine como arte trajo consigo cantidad de problemas teóricos. Aunque los Lumiere no dudaron al afirmar que su descubrimiento era una “curiosidad científica” (Kracauer, 1996), desde temprano hubo quienes abogaron a favor de las potencialidades artísticas del nuevo medio, aunque nunca dejando de lado la estrecha relación que tenía con el desarrollo tecnológico que estaba aún en fase embrionaria. En este período el interés artístico por el cine tendió a concentrarse en torno a sus capacidades miméticas:

Entre todos los problemas de la teoría del film uno de los más importantes es el de la *impresión de realidad* [cursiva en el original] que el espectador experimenta ante el film (...) nos proporciona el sentimiento de asistir directamente a un espectáculo casi real (...) (Metz, 1972, p.18).

Con esta afirmación, Metz —un teórico fundamental que se dedicó al estudio semiológico del cine— habla del film como una pieza con la facultad de transmitir una sensación de realidad particular, que antes no se había visto. La define como impresión. Es decir, no es algo directamente real, sino por lo contrario, es ilusoriamente real. Pero es esa capacidad la que determina al cine como un espectáculo. Además considera responsable por esta fuerte identificación

de un arte con la experiencia sensible al hecho de que una película contiene el movimiento como dato directo. Metz continúa el argumento al decir (1972):

Podemos preguntarnos por qué la impresión de realidad es tanto más fuerte ante un film que ante una fotografía, como lo han señalado tantos autores. (...) De entrada se impone una respuesta: se trata del *movimiento* [cursiva en el original] (p.22).

En esta visión del movimiento como elemento esencial que introduce el cine, acompañan a Metz muy reputados teóricos del siglo pasado. A la creación de la técnica cinematográfica se le atribuye el haber consumado el antiguo anhelo artístico de lograr plasmar el movimiento en toda su extensión y complejidad. Este era un anhelo realista, es decir, el de representar de la forma más fiel posible la realidad visible. René Clair ratifica la importancia de esta característica de forma categórica al decir: “si existe una estética del cine (...) puede sintetizársela en una sola palabra: ‘movimiento’” (Clair cp. Kracauer, p.58, 1996). Kracauer (1996) también coincide, según explica en su texto *Teoría del cine*:

En los comienzos, se presumía que el cine pondría fin a la evolución de la fotografía, al satisfacer por fin el antiguo anhelo de representar las cosas en movimiento. Este anhelo había originado los principales avances dentro del medio fotográfico mismo (p.49).

La fotografía había introducido la posibilidad de captar el instante, la de plasmar un pedazo del devenir paralizado. Fue una conquista más en este camino de representar con fidelidad lo real, porque la impresión que se produce es química y mecánica: la foto toma la luz que estaba presente en la escena quedando eternamente vinculada con su referente; el cual, según Roland Barthes (1989), será incluso más visible que la fotografía en sí. Según el autor “la fotografía reproduce al infinito lo que ha tenido lugar una sola vez: (...) repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (p.31). La imagen única de un momento temporalmente irrepitible la “momifica”, según palabras de Bazin, una fotografía y permite la repetición mecánica para la posteridad de una existencia ya ida.

Aún con el hallazgo de la fotografía, la búsqueda del realismo no se detuvo ahí: ese anhelo de representar el movimiento —del cual habla Kracauer— llevó a desarrollar la fotografía instantánea, y a partir de ella desarrollar la técnica de registro cinematográfico. Ahora, el problema del cine terminará siendo distinto al que Barthes esboza respecto a la fotografía. Los estudios cinematográficos tenderán a acercarse más a un problema creativo. Tal como dice Aumont (1985), el cine narrativo se impuso rápidamente, lo que llevó a los análisis de películas a trabajar las condiciones para que esa narratividad sea posible, las semejanzas del cine con y el lenguaje, entre otras cosas, la misma técnica de filmación, producción y actuación de lo que se quiere narrar. Entonces, no se trata ya de cuales son las semejanzas y diferencias del cine respecto al referente filmado. Esto pasa a ser una característica, una facultad específica de un mecanismo, mientras sus problemas creativos giran en torno a su necesidad de organizar discursivamente unas imágenes.

Por su parte, Bazin (2000) argumenta que fue la fotografía la que realmente libró a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza: “porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo” (p.26). Sin embargo, el autor observa el gran avance del cine no en la mimesis del movimiento sino en su posibilidad de plasmar el tiempo:

Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia. (...) En esta perspectiva, el cine se nos muestra como *la realización del tiempo de la objetividad fotográfica* [cursiva añadida] (...) Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio (pp. 27, 28, 29).

Siguiendo esta tendencia, Aumont (1985) ofrece argumentos en los cuales el realismo que muestra el cine no es fruto del movimiento representado sino de la manifestación de este movimiento en tanto cambio:

Si a menudo se ha insistido en la restitución cinematográfica del movimiento para subrayar su realismo, en general, se ha prestado menos atención a la cuestión de que la imagen en movimiento es una imagen en perpetua transformación, que trasluce el paso de un estado de lo representado a otro estado, y necesita un tiempo para el movimiento. Lo representado en el cine lo es en devenir (p.90).

Entonces, ya no sólo se trata de la medida en que el cine se aleja de la fotografía vía avances tecnológicos, ni del movimiento como atribución diferenciadora ante otras expresiones artísticas; sino que el tiempo se instala frente a la mimesis —expresión que engloba realidad e imagen— manifestando un tipo inusual de experiencia. Es un tiempo que debe ser definido, caracterizado, ya que produce una vivencia distinta de la realidad, sea esta cotidiana o artística (plástica, teatral, literaria, fotográfica...).

Es desde aquí se retomarán algunos de los conceptos expresados en la filosofía de Deleuze. El pensador francés adelanta una reflexión específicamente relacionada con el cine en cuanto fenómeno que la filosofía no puede eludir, preguntándose qué tipo de experiencia es la que produce, que implicaciones tiene y qué tipo de pensamiento expresa. Por lo tanto, no enfoca el problema del cine desde su facultad de *representar* el tiempo y el movimiento —lo que como se ha visto es un lugar común para la teoría especializada en el género. Deleuze no se referirá a la impresión de realidad como un atributo del cine, ni a la restitución o ilusión de movimiento, porque esos términos implican una distancia respecto al objeto referente, es decir, indican que mecanismo o técnica es artificioso. Por el contrario, sitúa al movimiento y al tiempo en el centro de la discusión al señalar que tienen carácter propio, que no necesitan de otro elemento para ser. Y encuentra la prueba de ello en el cine.

Será en gran parte nuestra tarea explicar cómo prescinde de este enfoque *representacional* para abordar de forma directa lo que el cine hace a partir de estos dos conceptos y sus implicaciones. La estrategia de abordaje deleuziana consiste en acercarse al séptimo arte con herramientas filosóficas, y comparar

ambas disciplinas entendiendo que tienen el mismo potencial: la creación del conocimiento, aunque una lo haga con imágenes y otra con conceptos.

1.2. La imagen dogmática del pensamiento

El interés que tiene Deleuze por el cine no se fundamenta en la capacidad que tiene este medio de hacer una copia más fiel a la realidad. Por el contrario, el autor deja a un lado el postulado de tradicional que veía en la *representación* como base para entender las expresiones artísticas. Considera el conocimiento como una imagen que no tiene la facultad de autogenerarse, sino que se produce a partir de un campo de posibilidades que denomina la *imagen del pensamiento*, las cuales varían dependiendo de las épocas e incluso las filosofías (Álvarez Asiáin, 2007).

Deleuze encuentra una imagen que ha sido determinante en el discurso occidental desde Platón hasta la actualidad, y a esa la llama *imagen dogmática del pensamiento*. Dicho precepto se alimenta del dogma de creer en la verdad como absoluto, siendo aquello a lo que debe aspirar todo conocimiento. La verdad se convierte en referente del pensamiento, y en su última consecuencia si se aspira a un mínimo de inteligibilidad positivista. “La imagen dogmática dominante está compuesta por aquellas fuerzas que nos constriñen a pensar de un determinado modo, según un estilo, de acuerdo con un régimen de producción que imposibilita el pensamiento” (Álvarez Asiáin, 2007). Es decir, la imagen dogmática supone un problema para todo el que ansíe un pensamiento *creador*, porque el régimen de producción se impone de antemano, siempre habrá que referirse a la idea de verdad para medir, comparar y confirmar lo visto o lo pensado. Lo que se describe aquí es la principal objeción de la ciencia para con las artes: para la primera, las segundas son un tipo de producción intelectual que no se filtra por medio de métodos cuantitativos que la *verifican*. Para la ciencia, las artes no producen conocimiento, sino percepciones o sensaciones cuya validación es estética y no epistémica.

La imagen dogmática es un modelo de entendimiento tradicional, que hace del pensamiento una facultad natural, espontáneamente relacionada con un tipo de verdad. El hecho de entender todo acto de conocimiento como uno de reconocimiento fomenta este acuerdo entre el pensamiento y la verdad (Marrati, 2003). La mencionada verdad es vista como idea abstracta e invariante, y por ende se constituye como un precedente al que el pensamiento que se guía por la imagen dogmática siempre debe remitirse, porque de lo contrario no es válido. Entonces ¿el acto intelectual de pensar es realmente creativo, o es una representación de una verdad que ya era fundamento?

Aparte de considerar “insignificante” (Marrati, 2003, p.92) todo saber que se produce de un proceso de reconocimiento, el peligro que advierte Deleuze frente a este proceder de la tradición filosófica es que fuera de la voluntad del poder de turno, ninguna otra verdad tiene lugar. Álvarez Asiáin (2007) explica que, tal y como la entiende Deleuze: “la verdad no es, acontece como resultado de un cruzamiento de fuerzas, y es ante todo producción de sentido y de valor” (recuperado de: <http://www.observacionesfilosoficas.net/laimagendelpensamiento.html>). El autor se acerca así al pensamiento de Nietzsche cuando establece para el estudio del poder y de la verdad el método genealógico.

Por supuesto, esta desconfianza por el conocimiento representativo lo aplica a los estudios que realiza tanto en el terreno de las artes como de la filosofía, y acerca estas dos formas de conocimiento al considerar que ambas deben orientarse a la creación de lo nuevo. Estos pensamientos son una resistencia antes que una posibilidad natural. “Tienen en común resistir, resistir a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente” (Deleuze cp. Marrati, 2003, p.93). Se resisten a ser sometidos a la verdad presupuesta por el poder de turno, por la sociedad, por un modelo teórico. Es decir, se resisten a todo aquello que pueda ser representado, equiparado, formalizado para su comunicación. Y, tal y como afirma Álvarez Asiáin (2007), esta crítica tiene directamente que ver con el cine:

Después de todo, el cine es la demostración de que una imagen puede ir más allá de la imagen, porque es la creación de una imagen no representativa, una imagen que, por sí misma, constituye una crítica de la representación (párrafo 26, <http://www.observacionesfilosoficas.net/laimagendelpensamiento.html>).

Las razones que argumentan esa afirmación tienen que ver con la manera en que Deleuze entiende la presencia del movimiento y el tiempo en el cine, tema que debe ser trabajado por partes. Por lo pronto, debemos entender, con el esbozo esta visión filosófica tan particular, que Deleuze desconfíe ante el camino de estudiar al cine como representación y se haya dado a la tarea de especificar y catalogar lo que como arte le es propio: las imágenes. Pero unas imágenes particulares, que hasta la creación del cine no podían verse directamente, y que se diferencian unas de otras por la manera en que conciben el tiempo. Esta labor que asume en sus textos sobre cine, también se separa de la no tan larga tradición de estudios teóricos en torno al séptimo arte. Marrati (2003) lo señala al comentar:

(...) se comprende entonces otra de las razones que hacen que Deleuze, a pesar de su admiración —y de su deuda— respecto de Bazin, nunca haya retomado por su cuenta el tema de la vocación realista del cine. La apuesta del cine —y de nuestra condición moderna— no es la “realidad”. No dudamos de la realidad exterior o de la existencia del mundo: nuestro escepticismo no es cognitivo (p.95).

Se entiende entonces la distancia que guarda el pensamiento de Deleuze respecto a estos aspectos de la tradición filosófica —lo que lo inscribe en la filosofía de la inmanencia— así como su diálogo con la teoría especializada en aras de determinar lo que al cine le es propio. Como este arte es equiparable al pensamiento libre de una imagen dogmática, Deleuze ve en él la facultad de crear imágenes-movimiento e imágenes-tiempo, entiéndase: imágenes que presentan el tiempo de forma indirecta o de forma directa. Para entender su planteamiento hay que abordarlo desde su lectura de Henry Bergson, filósofo dedicado a estudiar el movimiento, su naturaleza y especificidades entre otras cotas conceptuales.

1.3. Las tres tesis de Bergson (lectura deleuziana)

De la lectura que hace de Bergson, Deleuze desprende tres tesis que explican el movimiento desde un punto de vista filosófico. Tanto la primera como la segunda tesis procuran alejar al lector de lo que tradicionalmente se ha concebido como tal, y por este motivo son negativas. Hablan de lo que el movimiento no es. La tercera tesis está estrechamente relacionada con los vínculos entre el movimiento y el tiempo, y con la comentada labor creativa de la filosofía. Es una razón positiva: lo que el movimiento expresa.

A Deleuze se le debe la articulación de estos argumentos con el cine. Bergson afirma en *La evolución creadora*, texto de 1907, que el mecanismo cinematográfico es equiparable al pensamiento humano porque es una estatización más de lo móvil. Un mecanismo que hace desfilar instantes, o instantáneas, las cuales reciben un movimiento que le es externo a través de un proyector, no podía más que generar movimiento ilusorio. Esta afirmación de Bergson contraría el pensamiento de Deleuze. Pero el autor no deja de encontrar correspondencias entre el bergsonismo y el cine, hasta el punto en que llega a convertirse en un apoyo primordial en el camino de determinar una clasificación de imágenes propiamente cinematográficas. Deleuze lee en el Bergson de *Materia y memoria* una visión profética de lo que será la esencia del cine, y se permite conformar partir de ahí una teoría que atribuye al séptimo arte la creación de imágenes *del* tiempo (así como imágenes-tiempo) que solo gracias a él son concebibles.

El primer tipo de imágenes que Deleuze determina, describen el tiempo de una forma inseparable del movimiento, por lo que es necesario abordarlo desde las tres tesis que Deleuze extrae del pensamiento de Bergson. La primera de ellas dice:

El movimiento no se confunde con el espacio recorrido [cursiva en el original].
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 (Deleuze, 1984, p.13).

Es la raíz misma de lo que impide pensar el movimiento, el hecho de concebirlo como algo reductible a la yuxtaposición de puntos que recorre en el espacio. Como el movimiento es indivisible, a diferencia del espacio, no puede fragmentarse sin cambiar de naturaleza.

La implicación fundamental de esta tesis es la de entender el devenir captado por la percepción natural como una ilusión. Bergson considera que el aparato perceptual humano opera así: deteniendo el movimiento de la vida para poder entender y obrar en función de la información que obtiene. Se considera al movimiento divisible al entender que está unido al espacio, tal como en la Paradoja de Zenón de Elea. Pero esa aglomeración de detenciones no es movimiento real, sino una ilusión autogenerada. Los humanos sólo son capaces de percibir el devenir general una vez que lo paralizan y que lo explican según sus preferencias e intereses, para ponerlo en relación con otros eventos. “Y tienen razón en hacerlo: deben vivir, y para vivir, actuar; la acción tiene necesidad de una percepción restringida que selecciona, de lo real, lo que tiene un interés” (Marrati, 2003, pp. 16-17). Esta forma de estatizar el devenir no afecta solo al movimiento, sino también al tiempo:

Se reduce el movimiento al espacio al hacerlo coincidir con una yuxtaposición de puntos, y se reduce el tiempo a una sucesión de instantes que no hacen otra cosa que reproducir la yuxtaposición espacial, mientras que el movimiento real, indivisible y heterogéneo, se hace en un tiempo cualitativo, en la duración (Marrati, 2003, p.19).

Este es el mismo artificio del cinematógrafo, tal y como lo entendió Bergson. Acusa al cine de reproducir falso movimiento por tratar de recrearlo a partir de cortes, instantáneas de un devenir que por presentarse fragmentado cambia de naturaleza. Como el film se construye a partir de estas detenciones, el movimiento ocurre realmente en el aparato, que hace a las imágenes desfilarse reproduciendo el mecanismo de la más antigua de las ilusiones.

Esto nos lleva a la segunda tesis, acerca de las maneras erradas de querer recomponer el movimiento:

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 (...) será, pues, el paso regulado de una forma a otra, es decir, un orden de las *poses* o de los *instantes privilegiados* (Deleuze, 1984, Pp.16-17).

No se puede reconstruir el movimiento a partir de estatizaciones, tal como lo explica la primera tesis, pero a lo largo de la historia del pensamiento occidental se ha hecho de dos maneras muy distintas, y en esto consiste la segunda tesis. La metafísica y las *thekne* griegas pierden el movimiento porque no retienen de él más que el hecho de ser un paso entre *instantes privilegiados* en los que la forma se actualiza (Deleuze, 1984). Es por eso que se convierte en un orden de *poses*, consideradas los únicos momentos singulares del proceso. El cambio es aquí una degradación de la eternidad de esa pose. Mientras que:

La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, *ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)* [cursiva en el original]. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de este (Deleuze, 1984, p.17).

Se opone así el *instante privilegiado* de la antigüedad a los *instantes cualquiera* que gracias a la ciencia moderna son concebibles, y lo son porque: “La ciencia moderna debe definirse sobre todo por su aspiración a considerar el tiempo como una variable independiente” (Bergson cp. Deleuze, 1985, p.17). Esta consideración posibilita sus hallazgos, ya que el tiempo como variable independiente es parte de las ecuaciones utilizadas por Kepler, Galileo, Descartes, Newton y Leibniz, fundadores de la astronomía, física, la geometría y el cálculo moderno.

En la modernidad la sucesión de instantes cualquiera elabora el movimiento artificial, uno calcado en la trayectoria de un planeta sobre su órbita,

o de un objeto que se cae atraído por la gravedad hacia la tierra. Se falsifica el movimiento, entonces, de la misma manera que lo hace el cine al considerarlo lo que une dos instantáneas paralizadas equidistantes (es el caso de los fotogramas). Son dos principios muy distintos, el antiguo y el moderno, pero que para Bergson llegan al mismo resultado:

En esta reducción del tiempo a un modelo espacial, la metafísica antigua y la física moderna se unen, según Bergson. Y esta es la razón por la que ambas se sitúan bajo el signo del “mecanismo cinematográfico del pensamiento” (Marrati, 2003, p.22).

Considera entonces que la diferencia entre los antiguos y los modernos es de grado mas no de naturaleza en este respecto. Pero para Bergson, a juicio de Deleuze, la concepción antigua tiene una filosofía que le corresponde a la perfección, mientras que eso es precisamente lo que le falta a la ciencia moderna. Establecer esa *otra filosofía* que la modernidad reclama, esa metafísica que se corresponda con la nueva ciencia fue lo que se propuso Bergson: una filosofía que piense el movimiento como valor imposible de desvincular de la imagen y que entienda una dimensión del tiempo como creación. Es decir, no quería hacer una epistemología de esa ciencia, sino un cuerpo de conceptos independientes que describieran una nueva concepción de mundo y se correspondieran con los símbolos de dicha ciencia (Deleuze, 1984).

El universo que Bergson describe para cumplir con esta aspiración será explicado más adelante, por ahora es necesario entender que Deleuze (1984) se atreve a ir más allá: propone que las artes deberían corresponder a la conversión que ha encabezado la ciencia moderna (p.21). Según el autor, el cine es la clave, el llamado a llevar a cabo la labor de dotar a la modernidad de un arte capaz de establecer sus propios conceptos y formas de pensamiento.

La última tesis consiste en afirmar:

Además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo. Lo cual implica que el movimiento expresa algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo (Deleuze, 1984, p. 22).

Es la solución que presenta Deleuze para el problema del movimiento reconstruido con cortes inmóviles a partir de su lectura: esa reconstrucción conformada de instantes es solo una de las caras del movimiento, hay otra cara que lo define —a ese movimiento único e irrepetible— como corte *móvil*, es decir, un corte del tiempo, lo que significa que el movimiento pone de manifiesto que el todo que lo integra cambia incesantemente, lo que es lo mismo que decir que el movimiento *dura*.

Esta tesis tiene al menos tres consecuencias. En primer lugar apunta que el movimiento es indisociable del tiempo en el sentido que implica cambio. Es parte de lo que introduce Deleuze en su lectura de Bergson, ya que según Marrati (2003) esa “articulación” nunca está explícitamente enunciada en *La Evolución creadora*. Explica además que dicha relación se sitúa en la base de todo el desarrollo filosófico de Deleuze sobre el cine, porque son las imágenes que produce este arte las únicas capaces de mostrar de forma directa ese cambio en la duración.

La segunda consecuencia es lo que permite la existencia de la primera: dicha articulación es posible solo si se entiende que *todo no está dado*. Es decir, que la duración, en tanto totalidad, se define como lo abierto:

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

La totalidad no es un conjunto cerrado, es una relación exterior a sus objetos, es lo que siempre va a permitir que un conjunto se engrane con otros conjuntos, con todos los otros conjuntos. El movimiento determina que los objetos cambien de posición, pero ese cambio a la vez *expresa* una transformación de cualidad del Todo.

De ahí la tercera consecuencia: en la duración tiempo y movimiento se encuentran. La frase “cambio en la duración” puede definirlos a ambos. Porque el movimiento es cambio, y *el tiempo es creación*. “Y es ese tiempo que coincide con la producción de lo nuevo precisamente el que la ciencia moderna ignora” (Marrati, 2003, p.21). Para la ciencia moderna de Copérnico y Newton, el tiempo es número del movimiento. Permite calcular las posiciones de los objetos en el espacio (que varían por acción de movimiento) en la medida en que es tiempo absoluto. Eso quiere decir que el tiempo de la tierra es el mismo en cualquier otra parte del universo. Einstein desmonta esa creencia a través de comprobaciones matemáticas, y hablará de un tiempo que varía según condiciones espaciales y gravitatorias.

Aunque la física no es necesariamente el camino para hablar Bergson, esta limitadísima explicación permite entender mejor lo que representaba el tiempo en el alma moderna: un dato invariante, absoluto para todo tipo de experiencia, y utilizable para calcular las posiciones de un móvil, como el planeta tierra. Mientras que el tiempo que Bergson propone aquí es uno interior, espiritual. Nada vive fuera del tiempo y se desarrolla sin él, por lo que él debe entenderse como función de la creación. El movimiento dura, esto quiere decir, ocurre en el tiempo. Pero el tiempo no será su medida (no se trata de medir cuánto tardó en ocurrir ese movimiento) sino su condición de existencia. Es un tiempo interior, inmanente, y no añadido a un móvil como si de calcular con un cronómetro que nosotros accionamos se tratara. Es el tiempo directo el que concibe la vida. Y este tiempo está expresado en el movimiento, porque dura y porque es cambio. Ese es el elemento que le confiere al movimiento su realidad, lo que lo distancia de una

ilusión reproducible a través del desfile de instantáneas: el tiempo como creación, implicado en la apertura del todo, implicado en la duración.

Esta propuesta filosófica que procura descalzar el movimiento del carácter espacial del que lo han dotado la filosofía y la ciencia, y que permite vincularlo en tanto cambio cualitativo al tiempo son los fundamentos sobre los cuales Deleuze articulará su filosofía del cine.

1.4. Cine ¿un nombre nuevo para la más vieja ilusión?

Cabe entonces preguntarse: ¿el cine produce un movimiento ilusorio tan antiguo como la paradoja de Zenón de Elea, o es capaz de crear imágenes que lo contengan de forma directa? Hay varios argumentos con los que Deleuze procura responder por qué el cine es producción de movimiento y no su reconstrucción. Y la respuesta más contundente que ofrece es su concepción del tiempo o, más específicamente, el tiempo como creación.

Por una lado se tiene un mecanismo de reproducción que subyace a la imagen presentada por el cine, es decir, que le agrega un movimiento externo a ella; y por otro, un mecanismo cognitivo que parece corregir o allanar la “superficie” del film (superficie visual) fragmentada por unos instantes que, luego de analizados por el objetivo de la cámara y por la película fotosensible de la cinta, se reconstruyen por completo en función de una trama (de acuerdo con Rodowick (2003), a pesar de los vastos estudios respecto a estos mecanismos cognitivos nada resulta aún determinante). Tanto la tecnología fotomecánica como la fisiológica parecen atentar contra lo que se acaba de especificar que es el movimiento.

¿Pero sería una imagen de cine verdaderamente posible —a pesar de toda la mecanicidad implicada— si en el intervalo de esos fragmentos no se generara algo más? Al menos, en ese espacio de relación —ese centro de

indeterminación—, surge la *apertura*. Una que puede ser tanto la posibilidad de engranar un sistema con otro, y por ende con el Todo; como el espacio en que futuras relaciones impredecibles son concebidas.

Dependiendo del valor que cobre ese intervalo, se estará hablando de una forma de hacer cine o de otra. Dicho valor lo asigna el tipo de montaje que se esté utilizando, lo que da como resultado un principio de principio de ordenación con el que se pretende generar el film. Si el montaje es *orgánico*, se está hablando del intervalo en tanto división racional de los conjuntos, lo que significa que marca el fin de una imagen y el comienzo de la siguiente, permite que la línea de imágenes continúe y que se integre con el todo. A partir del intervalo las imágenes se asocian incesantemente. Los planos al relacionarse de esta manera transforman el todo que los engrana, lo que genera al final del proceso la imagen indirecta del tiempo: “una totalidad en la que imagen, mundo y espectador se identifican a través de una gran imagen de verdad” (Rodowick, 2003, p.12, traducción propia). Mientras que, si el montaje es probabilístico, el intervalo, antes de ser un espacio que implica la imagen siguiente, es una división irreductible entre los planos. Porque el ordenamiento procede de forma irracional —lo que de ninguna manera quiere decir que es azaroso o en menor medida calculado. “En y entre las relaciones de imagen y sonido, el intervalo divide y reagrupa pero nunca de una forma medible y decisiva” (Rodowick, 2003, p.15, traducción propia). El intervalo abre la posibilidad de que la imagen que se presente ante nuestros ojos sea cualquier imagen, lo que es lo mismo que decir que no hay verdad previa a lo que está por aparecer. La totalidad no es concebible para esta forma de montaje. Y por lo tanto presenta una imagen directa del tiempo.

Deleuze identifica la primera forma de montaje, que presenta la imagen indirecta del tiempo, con la imagen-movimiento; y la segunda, que lo inscribe directamente, con la imagen-tiempo. Y entiende, a la vez, que el cine de la imagen-movimiento es el clásico (el que se hizo desde los primeros films hasta la segunda guerra mundial) así como el de la imagen-tiempo es el moderno (el que

se hizo a partir de la posguerra). Es una determinación en parte cronológica, pero no es esto lo que de ella debe destacarse: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo son dos tipos de cine que no están unidos por un vínculo evolutivo de ninguna manera, es decir, la imagen directa del tiempo no es producto de una perfección de la técnica mediante la cual se filmó la imagen indirecta. Por lo contrario, ambas provienen de específicas condiciones de aparición que determinaron sus particularidades. De esta manera, el cine de la imagen-movimiento aparece como digno hijo de la modernidad, tanto científica como humanística, por engranar una visión de totalidad y por construirse a partir de vínculos racionales. Por su parte, el cine de la imagen-tiempo parece corresponder más con la física contemporánea: con la demostración matemática de Einstein de que el tiempo no es absoluto y con la teoría cuántica, que contempla un universo probabilístico en el que cada posibilidad es un mundo que se concibe.

Esto quiere decir que el montaje, y por ende la imagen directa o indirecta del tiempo como su producto, refleja la imagen del pensamiento que domina el contexto que lo concibe. Así lo recuerda Rodowick cuando cita: “La forma del montaje es una restauración de las leyes del proceso del pensamiento” (Deleuze, 1986; cp. Rodowick, 2003, traducción propia).

La respuesta a la pregunta de si el movimiento es inmanente al cine halla entonces su respuesta: sí, porque esas imágenes que podrían ser fragmentadas encuentran su unidad en la perpetua transformación de la totalidad temporal que conforman (la conforman sumando cortes inmóviles —instantes— para formar movimientos, y sumando cortes móviles —movimientos— para integrar una duración). Una apertura que brinda la univocidad necesaria para que los fragmentos sean considerados movimiento real. El resultado es la imagen indirecta del tiempo que el montaje moldea. Hay, sin duda, otro tipo de apertura que ya no hablará de movimiento, sino de tiempo, la que se ha mencionado al hablar del tipo de montaje probabilístico. Luego tocará ahondar en este tema para entender las fronteras de la imagen-movimiento que se está trabajando.

Pero por ahora ayuda a entender que, si puede haber una conclusión luego de las tres tesis, es que más allá de las posturas que mantienen una estrecha relación entre el movimiento y el espacio, Deleuze postula una relación entre el movimiento y el tiempo. Y es en ella que el movimiento haya su autenticidad.

Lo que vincula al movimiento con la exposición de estas relaciones temporales, con su visualización, es ante todo el concepto de imagen.

2. La Imagen

*Sea lo que alcance el tiempo que nos dieron
los dioses o el azar, sea lo que quede
de lumbre en nuestra lámpara indecisa,
mi deseo está aquí, no en otro mundo, (...)
aunque no dure nada este relámpago
y la tierra veloz nos borre el sueño.*
Eugenio Montejo, Papiros Amorosos

2.1. El ojo está en las cosas

Para explicar como el movimiento se articula con el concepto de imagen, hasta el punto en que no se puede entender un concepto sin el otro, Deleuze introduce un segundo comentario sobre Bergson, en el que trabaja la correspondencia entre *materia* y *luz*. Para entender las implicaciones de sus planteamientos, Rodowick (2003) empieza exponiendo:

Desde el siglo XVIII, se considera que la imagen es una representación de la materia: una interpretación o sustituto interno y secundario de lo que existe fuera de nuestra conciencia. La percepción está también atada al conocimiento aquí de una forma especial. Para ambos realismo e idealismo, ver es conocer (...) En ambos casos, el interés especulativo por el conocimiento puro requiere el divorcio de la mente tanto de la materia como del tiempo (p.28, traducción propia).

Hay una conciencia que percibe el mundo en forma de imagen, y en este sentido la conciencia se distingue de ese mundo. El entendimiento humano es una luz sobre las cosas materiales (Deleuze, 1984), luz que nos permite volver los

objetos imagen y en tanto imágenes aprehenderlos. Este concepto de imagen como interpretación conciente de un referente en el mundo objetual —distinto al mundo espiritual o de la conciencia— es bastante anterior al siglo XVIII, porque el primero en asomarlo fue Santo Tomás de Aquino (1225-1274) influenciado por la lectura de Aristóteles. Es, entonces, de muy antigua raigambre la concepción de la imagen como producto de la contemplación humana en el pensamiento occidental.

“Uno de los objetivos de el método de Bergson es restablecer la continuidad entre conciencia, materia y tiempo” (Rodowick, 2003, p.28, traducción propia). Bergson no comparte la visión de una conciencia iluminadora, ya que observa una equivalencia absoluta entre materia y luz —que se sustenta en parte gracias a la demostración de Einstein de la materia como una forma de energía— y por lo tanto entre materia e imagen. A estas últimas las vincula la luz como componente constitutivo. “La materia es ya una aparición fundamental” explica Rodowick (2003), y en ese sentido la materia posee una luminiscencia que le es propia, que no debe ser asignada por ninguna conciencia.

Para Marrati (2003) esto implica una paradoja, si a la tradición filosófica nos atenemos, que es la de *una imagen si mirada*. Si la materia es energía, y si es en tanto luz que el hombre puede dar cuenta de ella, entonces la materia es, antes que alguien la perciba, imagen. Tal como lo expone Deleuze (1984) “el ojo está en las cosas, en las imágenes luminosas mismas” (p.93). De igual manera lo expresa una cita célebre de Bergson: “La fotografía, si es que hay fotografía, está tomada ya, sacada ya, en el interior mismo de las cosas y para todos los puntos del espacio (...)” (Bergson, 1896; cp Deleuze 1984, p.93). La frase es un juego de palabras, más aún: es un juego con las concepciones tradicionales que se sabe que el lector tiene de la fotografía. Con lo dicho se pretende hacer chocar a una mente habituada a entender que la imagen queda sólo bajo la potestad del sujeto contra la afirmación de que ese postulado es un aprendizaje. Si la fotografía existe ya está tomada por el objeto mismo. Si la imagen existe, esta es inmanente al referente, es

igual a él. Se está hablando de una imagen que no ha sido aún subjetivizada, y que a pesar de ello puede ser verificada como algo que existe. Lo que se dice en esa frase es que el sujeto no tiene la potestad única de autentificar la cosa.

Esta es una posición filosófica que rechaza el hacer de la experiencia humana el punto de partida y de llegada de la existencia —que es lo que sostiene la fenomenología— para generar una continuidad entre la materia y esa percepción humana. Se allana, entonces, esa tradicional distancia entre objetividad y subjetividad. Es el paso de la fenomenología a la inmanencia. Rodowick (2003) es cuidadoso al señalar que esa continuidad entre materia y percepción no implica que sean iguales. Afirma que Bergson admite la subjetividad de la percepción. Pero de todas maneras, las implicaciones de estos postulados para la subjetividad son importantísimas, porque la diferencia entre el sujeto y la materia “de grado mas no de naturaleza” (p.28, traducción propia). Tanto percepción como objeto son Imagen (naturaleza). La diferencia está en cómo se relaciona el ser vivo. De hecho, Deleuze llama a la subjetividad imagen-viva para hacer esta distinción.

(...) el cuerpo es, en la metáfora de Bergson, solo un intercambio telefónico de acciones y reacciones ante la propagación de energía, materia y movimiento. Una imagen es entonces nada más que esta propagación donde el cuerpo sirve tanto de filtro como de interruptor. (Rodowick, 2003, p.28, traducción propia)

La imagen-viva (el cuerpo, la mente, la conciencia, la subjetividad) procede seleccionando —percibiendo— de su relación con otras imágenes sólo aquello que le interesa. Bloquea lo que no desea filtrar, y el resto lo depura mediante un procedimiento y un contexto que se procede a explicar, pero no sin antes decir lo siguiente: la imagen, en Bergson, debe entenderse como cualidad de existencia.

2.2. El plano de inmanencia

Las imágenes entonces se relacionan incesantemente unas y otras, y el contexto para estas relaciones es el plano de inmanencia. Deleuze (1984) se

limitará a definirlo como “conjunto infinito de todas las imágenes (...). La imagen existe en sí sobre este plano. Este en-sí de la imagen es la materia” (p.90). Pero Rodowick y Marrati se extienden más en sus propias definiciones:

Comprender Bergson significa entender que toda materia es Imagen, y que en universo se define como todo el agregado de imágenes actuando y reaccionando unas sobre otras en todas sus superficies y todas sus partes. En este panorama holístico, interioridad y exterioridad son solo relaciones entre imágenes. No tiene sentido en la visión bergsoniana decir que las imágenes están dentro o fuera de nosotros, y mucho menos decir que ellas se producen en la conciencia como la reflexión especulativa e interna de percepciones externas (Rodowick, 2003, p.29, traducción propia).

El universo que Bergson describe es un universo de imágenes en sí que descansa sobre una serie de equivalencias (...) la de la imagen y el movimiento, la de la imagen y la materia [y] la de la imagen y la luz (Marrati, 2003, Pp.36-37)

El universo material de Bergson es la totalidad de imágenes en sí (entiéndase por en sí, que no requieren de mirada para ser tales) que existen en tanto son luz y actúan reaccionando unas sobre las otras en tanto son movimiento. No se producen ni fuera ni dentro del ser que percibe, por el contrario *son* en este plano de la misma manera que él *es* —es decir la luz no es puesta por nuestra conciencia sobre la cosa, porque esa “fotografía” ya está tomada en su interior.

Faltan aún dos cosas por aclarar: la primera es de qué manera esa percepción es posible: cómo explica Deleuze, siempre a partir de Bergson, la subjetividad. Y en segundo lugar falta explicar la primera de las equivalencias que señala Marrati: la de la imagen y el movimiento.

Respecto a lo primero, Deleuze (1984) dice:

Las cosas son luminosas por sí mismas, sin que nada las alumbre (...) Pero se trata de una conciencia de derecho, difundida por todas partes y que no se revela; se trata cabalmente una foto ya tomada y sacada en todas las cosas y para todos los puntos pero ‘translucida’ (p.93)

El hecho de que esté compuesta por luz hace que la imagen sea idéntica a la materia, mas no que se haga visible. Es aquí donde la subjetividad toma la

escena y se hace visible en su exposición: “En cuanto a nuestra conciencia de hecho, ella será solamente la opacidad sin la cual la luz, ‘propagándose siempre, nunca se hubiese revelado’” (p. 94). La conciencia no es lo que ilumina la cosa, es lo que permite que se haga visible, en términos de percepción natural, esa luz que ya dentro de ella estaba. “(...) no es que la conciencia sea luz, sino que es el conjunto de las imágenes, o la luz, lo que es conciencia, inmanente en la materia” (p.94). La imagen viva hace visible la conciencia que ya en la materia estaba. La conciencia no es entonces solamente humana, es la vida interior de la cosa, es su duración.

El universo que Bergson describe es un universo acentrado, que no tiene anclajes de ningún tipo: ni gravitatorios ni corpóreos —es lo que permite entre otras cosas que el movimiento se libere. Pero es capaz de generar centros, *centros de indeterminación* los llamó Bergson, y Deleuze los llamó imágenes vivas. En este sentido, son una separación, un intervalo entre las acciones y las reacciones que se generan entre las imágenes del plano de inmanencia. La imagen-viva no es lo mismo que cualquier otra imagen que actúa y reacciona sobre cualquier otra en el universo material de Bergson, es una que especializa sus caras:

Algunas sólo reciben acciones, mientras que otras solo ejecutan reacciones. Pero no es todo: la cara receptiva de las imágenes vivas no retiene sino ciertas excitaciones recibidas y se deja atravesar por todas las otras (...) la percepción nace de esta operación de selección y aislamiento (Marrati, 2003, p.40).

Es una operación regida por el interés de la propia imagen. El intervalo que ocurre entre esta selección del movimiento recibido y el movimiento ejecutado es lo que le permite a la imagen-viva modular el acto: elegir la respuesta. Por este motivo Deleuze identifica tres niveles de la subjetividad: la imagen-percepción, la imagen-acción y la imagen-afección.

El universo de Bergson será en efecto para él [Deleuze] un perfecto metacine, pero sólo cuando habrá dado lugar también a las ‘imágenes vivas’ y a todo lo que nuestra percepción habitual ve y nombra: las acciones [nombradas con verbos], los afectos [nombrados con adjetivos] y los cuerpos [nombrados con sustantivos] (Marrati, 2003, p.39).

La imagen viva dispuso una de sus caras para recibir solo los movimientos que le interesen y con ellos generar su acción. La otra de sus caras ejecuta un movimiento particular a partir de la imagen por la primera desviada. Y finalmente hay una imagen intermedia, en la que los movimientos “que no son transformados ni en objetos de percepción ni en actos, se vuelve (...) movimiento de expresión, pura calidad” (Marrati, 2003, p.41). Este sistema de acciones y reacción se manifestará en las imágenes, en distintos tipos de plano y en su principio de ordenación manifestado por el montaje. Son parte del cine de la imagen-movimiento, un segundo sistema de referencia respecto de una imagen-movimiento pura (universal variación) que le proporcionará un centro. Esta es la operación de la percepción: el modelo acción-reacción, al que Deleuze denomina esquema sensoriomotor, porque la acción implica una respuesta motriz posterior a una percepción sensorial.

Sintetizando, la experiencia subjetiva (que es la percepción en el sentido en que la entendemos habitualmente) no es más que una imagen relacionada con otra que es especial porque selecciona lo que recibe de la primera para efectuar luego una acción a partir de lo recibido. Marrati (2003) además explica que este concepto de subjetividad tiene implicaciones:

Deleuze ve confirmarse una vez más lo que le parece una línea de divergencia absoluta entre Bergson y la fenomenología: allí donde esta última instaura como modelo la experiencia subjetiva y la percepción natural (...), para Bergson en cambio, la experiencia y la percepción naturales no pueden tener ningún privilegio. Las filosofías hacen coincidir erróneamente la experiencia con la experiencia subjetiva (...). Su error de partida es haber considerado a la percepción como puro órgano de conocimiento (p.42).

La propuesta de Bergson viene así a instalarse frente a una fenomenología que somete a la imagen a la verificación y autenticación del sujeto, para decirnos que la experiencia engloba sin discriminación a todos los objetos. Estos existen entonces más allá de toda ingerencia subjetiva, por lo que no es en tanto representación —facultad del sujeto— que son conocibles. Por ello Bergson y después Deleuze buscan superar los nexos establecidos con las analogías (mundo

medieval) y las representaciones (mundo moderno), y expresar que no son estas el propósito último y fundante de la experiencia sino una etapa más del proceso de conocimiento. Esto es lo que Deleuze pretende expresar en sus reflexiones sobre el movimiento, la imagen y el tiempo, y lo hace refiriéndose al cine porque encuentra en él una clara muestra de que la imagen no es un privilegio exclusivo de la razón sino también de las cosas. De que la conciencia experiencial no está solo en nosotros, de que las cosas existen sin necesidad de ser vistas o entendidas. Es un divorcio de la mente como conocimiento trascendente, porque la imagen es ahora inmanente.

Esta fractura entre fenomenología e inmanencia ayudará a entender el último punto por explicar: la equivalencia entre la imagen y el movimiento.

3. La imagen-movimiento

Y por eso es tan importante estar solos y atentos cuando estamos tristes: porque el instante, aparentemente sin acontecimientos e inmóvil, en que nos sale al encuentro nuestro futuro está mucho más próximo a la vida que esos otros momentos ruidosos y casuales, en que se cumple para nosotros como viniendo desde fuera. Cuanto más silenciosos, pacientes y abiertos estemos a la tristeza, más honda y certeramente entrará en nosotros lo nuevo, mejor o adquiriremos, más se hará destino nuestro, y más nos sentiremos familiares y próximos a él cuando un día “acontezca”. (...) Si se han debido modificar ya tantos conceptos de movimiento, también se reconocerá poco a poco que lo que llamamos destino sale de los hombres.

Rainer María Rilke, Cartas a un joven poeta

3.1. La conciencia es algo

Deleuze (1984) empieza su segundo comentario de Bergson hablando de una crisis histórica de la psicología: el momento en el que se hizo “insostenible” separar los movimientos ejecutados de las imágenes que generaban en la

conciencia. Como se comentó, este tipo de pensamiento es el origen de la ruptura de Bergson con un entendimiento tradicional ontológico propio de occidente. Según Marrati (2003), él no fue el único en evaluar esa oposición arbitraria entre el orden de la materia y el orden de la conciencia como problema:

El problema que Bergson plantea en el primer capítulo de *Materia y Memoria* no le pertenece exclusivamente; lo comparte con toda una generación. Se trata de superar la oposición clásica entre el orden de la conciencia y el orden de las cosas, entre materialismo e idealismo, entre el proyecto de reconstruir el universo a partir de representaciones en la conciencia (p.35)

Responsabilizan a la psicología de traer a colación este asunto porque lo que se estudia es el fenómeno perceptual. Tradicionalmente las cosas que existen en el universo, que están en movimiento y cambian, son distintas a las ideas que están en la conciencia, que serían entonces inmóviles y trascendentes. Pero por factores sociales y científicos este modelo debía ser sometido a revisión (el cine puede resultar un buen ejemplo, también los experimentos de análisis del movimiento del siglo XIX, y una muy importante consecuencia de este nuevo pensamiento fue la formulación de las teorías gestálticas). Para decirlo con Deleuze: “¿Cómo explicar que los movimientos produzcan de golpe una imagen, como sucede en la percepción, o que la imagen produzca un movimiento, como ocurre en la acción voluntaria?” (p.87). ¿Cómo explicar que al observar un movimiento este se reproduzca como imagen la conciencia y que los movimientos que el sujeto efectúa son en primer término una imagen que surge en su mente? Son constataciones psicológicas: antes de que el sujeto se mueva tiene que generar en su mente la idea de ese movimiento, a la que llamamos voluntad; así como el ver un movimiento implica que en la misma medida que este se efectúa se reproduce en la conciencia del espectador, a esto llamamos percepción.

El mencionado problema se enfocó de maneras muy distintas. Por un lado la fenomenología, con Husserl, fundamentaba su respuesta en la percepción natural como centro. Y por otro, el asunto ocupó a Bergson cuando respondía que “toda conciencia es algo” (Deleuze, 1984, p.8), hablando más bien de una

percepción sin centro. Hay que recordar que Bergson describía la percepción natural con el artificio que él consideraba que hacía el cinematográfico: el de generar vistas instantáneas y sumarles un movimiento que les es externo. En este sentido, dicha percepción no tiene ninguna ventaja, no tiene por qué ser centro.

La fenomenología explicó su crítica manteniendo la distancia y contraposición de lo material y lo ideal. Pero Bergson explicará la suya borrando esa distancia del todo. Esa es la operación que realiza al decir que “el ojo está en la cosa”, entiéndase: que la cosa *es* su imagen. Para explicarlo mejor: ya que se parte de que la percepción natural no tiene privilegio alguno, el hecho de que un móvil genere de golpe una percepción sucede porque el mismo ya era imagen. De la misma manera, se puede decir que la conciencia surge en la mente antes de que el cuerpo ejecute una acción era ya en sí misma movimiento. “No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido” (Deleuze, 1984, p.90). No hay cosas que se mueven, sino que las cosas son movimiento, así como son imagen. “La verdad es que los movimientos son muy claros en tanto que imágenes, y que no hay por qué buscar en el movimiento otra cosa que lo que se ve en él” (Bergson, 1896; cp. Deleuze, 1984, p.90). ¿Para qué vamos a entender el movimiento como algo distinto a lo que se ve de él? Un movimiento no tiene masa, y como se estudió no está adherido a ningún móvil que se desplace por el espacio, por lo que su materia será lo que él hace visible, y nada más que eso. Si ninguna otra cosa puede constituir su esencia, ¿por qué no decir que él es en sí mismo imagen?

El movimiento pasa de ser una característica que poseen ciertos cuerpos o que se puede imprimir sobre ellos, a otra condición existencial. Por esa razón es que Deleuze (1984) corresponde también al movimiento con la materia. Dice “*la imagen-movimiento y la materia flujo* son estrictamente lo mismo” (p.91). Es la misma correspondencia que se hace con la luz y con la imagen (el movimiento es imagen y la imagen es materia, ergo el movimiento es materia). Que sean materia no quiere decir que tengan masa —para aclararlo en términos científicos. Pero el

tener masa no es una condición de existencia, hay cosas sin masa que existen: espacio, tiempo, luz... El movimiento no era considerado uno de estos entes independientes, ni siquiera por la física moderna, lo que implica que Bergson lo está introduciendo aquí ante el entendimiento por vez primera como condición separada del objeto que se mueve. Está hablando de la movilidad pura que no está atada al objeto, pero que sí es parte de todas las imágenes, tal como han sido definidas hasta ahora: esas que son acentradas y flotan en el plano de inmanencia.

Este entendimiento justifica que no haya imagen que pueda entenderse desvinculada de su movimiento, así sea un movimiento espiritual. Es decir, no se está hablando aquí de la movilidad como facultad de un objeto, sino de que incluso las cosas que no se mueven objetivamente están sujetas a la duración y que están conectadas por una infinitud de acciones y reacciones que no cesan de propagarse.

Hay que recordar a estas alturas las implicaciones de la tercera tesis del movimiento de Bergson: el movimiento como cambio cualitativo o duración. Gracias a esa dimensión, una espera también puede expresar movimiento, porque pone de manifiesto un cambio mental, espiritual (p.23). El estar, el existir expresa cambio en el todo, ese todo que es el plano de inmanencia. Es como si el tiempo imprimiera el movimiento en la existencia, porque en tanto duración son inseparables.

Entonces: “Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la universal variación” (p.90). Todas las imágenes que se relacionan en el plano de inmanencia, lo hacen porque son a su vez movimiento. La variación es universal, es una condición de existencia, y se manifiesta en las relaciones que son posibles en un plano de inmanencia que conecta Todo.

El plano de inmanencia es por un lado la apertura, en el mismo sentido en que se explicó con respecto al cine: el todo como lo abierto, lo que impide que las imágenes se cierren del sobre sí mismas y lo que las relaciona siempre entre ellas y con la misma totalidad. Pero, en el mismo sentido, ese todo el también lo Uno, porque las equivalencias bergsonianas imponen que este se configure producto de todos los procesos descritos hasta ahora. Es una definición que no podía completarse sin antes explicar la equivalencia final del movimiento y la imagen, por lo que es necesario retomar este último concepto.

Se había mencionado que la imagen es existencia, y lo es en su estado más puro tal como se la describe en el plano de inmanencia. Lo que se ha dicho hasta ahora es que la imagen ya no puede ser explicada tan solo por medio del fenómeno de la representación, como se hacía la modernidad, sino que hay que dar cuenta de una imagen que se construye a partir de un proceso que descansa sobre las equivalencias explicadas. Imagen no puede definirse sin movimiento, luz y materia. Y el nombre de esta coincidencia absoluta, sin la cual no hay imagen es plano de inmanencia. Se conforma así una totalidad sin partes divisibles, porque si se le quita uno de sus aspectos la imagen se pierde. Por esta razón, el Todo es a la vez lo Uno. Es el universo de variación que si se fragmenta no es nada.

El plano de inmanencia es, entonces, el Todo-Uno en el que el estado de la materia es igual a imagen-movimiento y luz. Ese es el universo que describe Bergson. Uno en el cual la materia es la identidad de la imagen, en que dicha materia en el nivel del plano de inmanencia es “gaseosa” o luminosa —por tanto las cosas e ideas son comparables en tanto ambas poseen luz propia— y en el que imagen es a la vez su variación, la *imagen* es *movimiento*, cerrando así el proceso de equivalencias que la construyen.

Esta serie de correspondencias y aparentes paradojas se entienden con mayor claridad al hablar de cine. Que la imagen singular o única surja de un proceso de multiplicidad imposible de separar en partes se explica con el

mecanismo cinematográfico. No hay un segundo de imagen en cine si no hay 24 cuadros que lo compongan. Estos cuadros son imperceptibles por separado, y se pueden analizar —como hicieron Muybridge y Marey antes del nacimiento del cine— sólo destruyendo el movimiento que componen. Entonces la imagen no puede entenderse sino como el proceso en que estas 24 instantáneas transcurren, coincidiendo a la vez con una fuente de luz que las proyecta, como viniendo desde fuera. Pero no pueden entenderse las instantáneas tampoco como imagen sin esta luz. Porque aunque venga del proyector y no forme parte de la cinta en la cual se registró, sí forma parte de la *imagen* que no es otra cosa que el *resultado de este proceso* de coincidencias. Lo mismo ocurre con el movimiento: no hay imagen hasta que esas instantáneas que son visibles gracias a la luz no *transcurran*. El movimiento objetivo que imprime el cambio en ellas puede no ser uno con la cinta, ni con el proyector, pero lo que es visible no se hace cine hasta que aparece la *duración*. Entonces esta operación mecánica es un paralelismo válido con el plano de inmanencia bergsoniano. Un plano que es *Todo* (instantáneas, cinta, movimiento objetivo, movimiento cualitativo, luz, proyector) y que a la vez es *Uno* (cine).

Si no fue hasta la invención del telescopio y sus hallazgos que la modernidad científica y humanística pudo modular, poco a poco, un nuevo modelo de universo con sus respectivas nuevas dimensiones y, por ende, una nueva concepción del mundo; quizá lo que se requería era nuevamente un instrumento de precisión que permitiera ensanchar los conocimientos ya existentes en torno a la naturaleza de la imagen. Para Deleuze el instrumento propio de la visión contemporánea, que lee que Bergson formula, es el cine.

3.2. Alianza objetiva entre Bergson y el cine

Se entiende ahora por qué el entusiasmo de Deleuze a la hora de establecer una alianza entre su lectura de Bergson y el cine, porque el universo entendido como Plano de inmanencia funciona como un perfecto metacine:

(...) puede considerarse que hay allí una primera descripción del cine. Después de todo, ¿qué otra cosa es sino un conjunto material de imágenes hechas de luz, de sombra y de movimientos? Tales definiciones ‘minimalistas’ del cine no faltan (Marrati, 2003, p.39).

Para Deleuze el plano de inmanencia es entonces: “el cine en sí, como metacine (...) que precisamente implica una visión del cine muy diferente de la que Bergson proponía en su crítica explícita” (p.92). El mismo Bergson con su descripción de universo contradujo su postura del cine como ilusión, porque si lo que confiere la existencia al mundo material es la luz y el movimiento, pues eso es también lo que compone al cine, ateniéndose a reducciones minimales. ¿Qué distingue a una existencia de la otra? ¿Qué indica que una es representación y otra es mundo?

El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través de un mundo, sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato: con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo (Deleuze, 1984, Pp.88-89).

A juicio de Deleuze el cine hace que el mundo sea un relato, equivale a decir que la existencia es por completo imagen-movimiento. El cine es el arte que puso de manifiesto que entre lo que propone como “representación” y el mundo sensible no exista una verdadera distancia. Los filmes no muestran un mundo representado, no convocan un mundo-imagen frente a un sujeto espectador, sino proponen que si el mundo del cine es irreal, el que se percibe humanamente también lo es, porque lo que constituye la materia de ambos es la imagen. No se está en la capacidad de hablar de imagen de cine y su referente, aunque podemos hablar de imagen-movimiento; no tiene ya sentido hablar de cuerpo material y de conciencia etérea, mas sí lo tiene hablar de imagen-movimiento.

El cine demuestra esta inmanencia de las formas de mejor manera que cualquier palabra o cualquier libro, porque en vez de describirla la muestra ante el intelecto de forma directa y elocuente en tanto visible.

Se ve con mayor claridad la labor deleuziana al establecer paralelismos entre su lectura de Bergson y la cinematografía, lo que tendrá muchas más consecuencias que la de considerar el plano de inmanencia como un metacine. El autor desarrolla a partir de estas correspondencias teóricas un sistema de signos con el objetivo de establecer una taxonomía propia para el séptimo arte, que no necesite entre otras cosas de apoyarse en las clasificaciones de signos lingüísticos. Pero no es el objetivo del presente estudio ahondar en esas propuestas. Por lo tanto, toca ahora desarrollar la terminología propia del cine tal como Deleuze la propone en la primera mitad del texto imagen-movimiento, partiendo de esta lectura de Bergson.

En este sentido, Deleuze conceptualizará cuadro, fuera de campo, plano y montaje de manera muy distinta a la que se conoce gracias a la técnica cinematográfica. Marrati (2003) señala que:

El cuadro, el plano y el montaje, realidades familiares a todo espectador de cine, incluido el más alejado de cualquier deseo o preocupación por la teoría, son a la vez operaciones de base en la realización de un film y los conceptos fundamentales de todo análisis cinematográfico (p.27).

Deleuze les da cabida a estas determinaciones visuales, gracias a su propio análisis, dentro del universo bergsoniano, que estudia y hace suyo. Y el resultado al que llega es la articulación, como también señala Marrati, de una filosofía del cine.

3.3. Cuadro, fuera de campo, plano y montaje

El cuadro se entiende, en este contexto, como la determinación de un conjunto cerrado —provisionalmente— y dividual (que entiéndase: no puede dividirse sin antes cambiar de naturaleza). Opera seccionando una parte de lo visible, es decir, seleccionando de un todo lo que se verá en el plano, pero a la vez determina un fuera de campo que estará sugerido en la imagen. Este último se define entonces como todo lo que no puede verse en el cuadro y sin embargo está

presente en el film. Está sugerido en las relaciones que el segmento de imagen seleccionado guarda con el resto, con lo que no se seleccionó. El fuera de campo puede disimularse, y por lo tanto reenviar a un encuadre que Deleuze llama matemático: los límites son previos a la existencia de los cuerpos que contiene. Para este último encuadre propone el ejemplo de Hitchcock. Y el fuera de campo también puede estar directamente implicado, que es más bien el caso de Renoir, siendo el límite determinado por los cuerpos contenidos en el cuadro y su ámbito de influencia. A este encuadre Deleuze lo llama dinámico.

Lo importante es que en cualquiera de los casos, incluso en el más cerrado de los cuadros, siempre habrá un fuera de campo, constituyéndose este cual vínculo inquebrantable del conjunto con el todo. Este todo no es un conjunto de conjuntos, sino: “es más bien aquello que impide a cada conjunto, por grande que sea, cerrarse sobre sí, y que lo fuerza a prolongarse en un conjunto más grande” (Deleuze, 1984, p.34). El todo es lo abierto, como ya se ha dicho, y por lo tanto remite al tiempo y al espíritu antes que al espacio y la materia.

Pero no se puede hablar de imagen-movimiento antes de llegar al concepto de plano. Al ser este la determinación del movimiento objetivo dentro del cuadro es la imagen-movimiento. Pero lo es en su doble aspecto: por un lado modifica las posiciones relativas de los cuerpos en el conjunto parcialmente cerrado, y por otro estos movimientos vinculan al plano con el todo en tanto expresan un cambio en su duración. Cada uno de esos movimientos concibe o crea un nuevo todo, hacen que la totalidad de la película se modifique porque todas las imágenes están relacionadas. Esa es la faceta creativa del tiempo: como las variaciones de cada plano se articulan habrá también una variación macro entendida como cambio. “El movimiento expresa, pues, un cambio del todo, o una etapa, un aspecto de ese cambio” (p.36). El plano determina en este sentido tanto una serie de divisiones —en una película habrá plano 1, plano 2 según el orden de aparición, eso es lo que hace un guión técnico— en el Uno del film, como una reunión de los objetos en el conjunto entre ellos y con el Todo.

La operación de encuadre determina un ángulo para el plano, que en ocasiones puede tomar el papel de imagen subjetiva (de hecho, ese mismo nombre le asignan los que usan la jerga técnica del medio), pero es tan solo como si fuera subjetiva. De hecho, si entendemos subjetividad como centro —tal como Bergson propone— tendríamos que decir que la imagen de cine es adentrada, ya que en todos sus casos puede desvincularse del vehículo (persona o cosa) para ser movimiento puro, ya que el ojo es el de la cámara siempre, y nunca del móvil al que se le atribuye. Por lo tanto, la percepción cinematográfica es muy distinta a la operación de la percepción natural, porque es continua. Incluso cuando se detiene no cesa de expresar variación. Y en esto Deleuze (1984) ve su naturaleza:

En otros términos, lo propio de la imagen-movimiento cinematográfica es extraer de los vehículos o de los móviles el movimiento que constituye su sustancia común, o extraer la movilidad que constituye su esencia. Este era el anhelo de Bergson: a partir del cuerpo o del móvil al que nuestra percepción natural atribuye el movimiento como se lo atribuye a un vehículo, extraer una simple ‘mancha colorida’, la imagen-movimiento. (Pp.41-42)

El movimiento que se estudió, que no está atado a ningún móvil sino que por lo contrario es independiente, que es a su vez individual y uniforme, puede captarse con la cámara. Porque ésta, al desvincularse del móvil, vuelve visible la mancha colorida que es sustancia y esencia de la imagen: su movimiento. Por eso Deleuze señalará luego: “Siempre es un gran momento del cine (...) aquel en que la cámara abandona a un personaje (...) adoptando un movimiento propio” (p. 42). Es un gran momento porque así fue que el cine, luego de mucho experimentar, terminó naciendo. No fue en 1894 con la primera proyección de los Lumiere. Dicho evento fue la concepción del mecanismo, que tenía tiempo gestándose. El cine, y por ende la imagen-movimiento, nació cuando la cámara se liberó y desprendió así el movimiento de las personas y las cosas, por una parte. Porque el otro factor que fue determinante en esa nueva libertad respecto al móvil fue el montaje. Este último punto es sumamente importante porque eso quiere decir que unos planos fijos debidamente ordenados para establecer una *raccord*, una continuidad de relato, pueden constituir también la imagen-movimiento. Es

una herramienta que hace posible extraer la pura movilidad con muy escaso movimiento de cámara.

Esto lleva a afirmar que lo que sucedía en las proyecciones de los Lumiere y en los relatos de Méliès no era imagen movimiento sino imagen *en* movimiento. Es la prehistoria del cine en donde tenemos que: “el movimiento no se desprende por sí mismo, y permanece fijado a los elementos, personajes y cosas que le sirven de móvil o vehículo” (p.44), porque el cuadro define un punto de vista único y frontal, casi teatral, que es el del espectador y el plano es una simple determinación temporal, relativa a la porción de imagen que muestre la distancia entre la cámara y el referente. De hecho es una imagen casi fotográfica, si a la teoría nos limitamos, en tanto no hay movimiento como duración. Es un corte inmóvil. Entonces, fueron Griffith por una parte y la Escuela Soviética por otra los responsables, de concebir la esencia del cine.

Por su parte el montaje merece una mención especial. Deleuze lo define como: “esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, es decir, la imagen *del* tiempo” (p.51, cursiva en el original). El montaje articula las imágenes movimiento mediante asociaciones lógicas en un todo que terminan por conformar. Las asociaciones lógicas son propias del montaje orgánico —que Deleuze ejemplifica precisamente con Griffith y Eisenstein, guardando sus distancias— el cual el autor identifica como característico del cine clásico (y sin embargo afirmarlo es una generalización. En ese cine también hay excepciones. Lo importante es retener que el tipo de vínculo entre imágenes dependerá del tipo de montaje que las engrane). Ya esto se había comentado en la reflexión final sobre el movimiento, pero ahora se pueden entender con mayor claridad las implicaciones. El montaje compone, disponiendo las imágenes-movimiento, la imagen *indirecta* del tiempo. Cuando el autor especifica “imagen *del* tiempo” hace énfasis en que hay una distancia entre lo que se presenta como imagen y el tiempo que expresa. Es una distancia que borrará un cine distinto, que él bautizará como el de imagen-tiempo. La imagen indirecta del

tiempo es una forma de concebir la relación temporal subordinándola al movimiento. Lo explica Marrati (2003) cuando señala:

El montaje como imagen indirecta del tiempo significa (...) que el tiempo no se presenta directamente en las imágenes, sino solamente por intermedio de su encadenamiento, y que —es una consecuencia de esto— el tiempo depende, para ser mostrado, del movimiento (p.46).

Esto quiere decir que el encadenamiento de imágenes, independientemente de que estas sean fijas, siempre liberará el movimiento esencial de los vehículos a los que la percepción natural lo asigna porque vincula al conjunto con el todo. El montaje termina de articular esa cara de la imagen-movimiento vuelta hacia la afección del todo para convertirla en imagen del tiempo, indirecta, pero imagen del tiempo al fin. Incluso Marrati (2003) llega a afirmar, cuando menciona en su propia revisión los factores que liberaron el movimiento de los móviles, que el montaje por sí solo es “suficiente” (p.31). Porque como el montaje determina cambio en la duración, siempre habrá imagen-movimiento. Incluso sin movimiento *relativo* (de los objetos del conjunto) habrá movimiento *abstracto* (del conjunto relacionado con el todo). Ese es el corte móvil de la duración.

Luego de este cine clásico, vendrá uno que para Deleuze es capaz de presentar imágenes directas del tiempo, o para decirlo con el autor: imágenes-tiempo. Unas que no se subordinan al encadenamiento lógico de las imágenes-movimiento. Esa nueva facultad del cine es producto de unas condiciones de aparición específicas que se estudiarán con el objeto de entender los límites de la imagen-movimiento.

4. Más allá del movimiento: el tiempo

*¿Qué le impide a usted proyectar su nacimiento hacia los
tiempos venideros y vivir su vida como un día doloroso y
hermoso en la historia de una gran preñez? ¿No ve usted
entonces cómo todo lo que ocurre vuelve a ser principio, una
vez y otra? ¿Y no podrá ser Su principio, si el principio es
siempre tan hermoso en sí?*

Rainer María Rilke, Cartas a un joven poeta

4.1. La posguerra

El esquema sensoriomotor propio del cine clásico se agotó en un momento determinado de la historia. Deleuze se refiere a este momento como una crisis de la imagen-acción preponderante, para dar paso a un sistema de imágenes no clasificable dentro de la coherencia del cine de la imagen-movimiento. La organicidad del principio de ordenación de los planos se quiebra, por lo que las fórmulas de Eisenstein de alternancia de conflictos y resoluciones no parecen ya colmar de manera satisfactoria las relaciones entre imágenes y el engranaje del todo. Si se recuerda lo mencionado en capítulos anteriores, era este tipo de montaje el que premitía una imagen del tiempo indirecta o, dicho de otra forma, una subordinada a la relación entre planos. Cabe entonces preguntarse ¿por qué se impone la necesidad de una imagen diferente y de qué imagen se trata?

El contexto de dicha crisis es el que permite responder. La concepción de montaje clásico —asociaciones lógicas y relaciones sensoriomotoras para llegar a una idea de verdad final— se corresponde en muchos sentidos con las ideas de la modernidad que concibió el cine, a saber: la necesidad de llegar a una imagen de verdad, como explica Rodowick (2003), a partir de un proceso de enlaces. Esta necesidad moderna de verdad, de totalidad en la que se encuentra un único sentido, es suplantada en la posguerra. Marrati (2003) lo explica diciendo que al siglo XX se entró realmente después de la Segunda Guerra Mundial: “el crecimiento del fascismo y el nazismo, del estalinismo, (...) son los que van a

quebrar la fe en la historia” (p.70). Para la autora lo que sostenía la coherencia del cine de la imagen movimiento era la convicción de que las acciones humanas podían influenciar e incluso modificar el mundo —que es la base del esquema sensoriomotor: las acciones devienen en reacciones—. Eso es lo que ella llama fe en la historia, fe en el actuar humano, y eso fue precisamente lo que un largo período de guerra fracturó: no es la acción la que devela ya el sentido de una situación. Se necesitan otras relaciones que las expliquen.

Es así como en el cine del neorrealismo se empiezan a presentar historias de vagabundeo y personajes errantes, relata Deleuze. El primer ejemplo que proporciona el autor en *La imagen-tiempo* es de Vittorio Da Sica. Describe una secuencia de *Umberto D*:

(...) la joven criada entra por la mañana en la cocina, realiza una serie de gestos maquinales y cansados, limpia un poco, espanta 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. (Deleuze, 1986, p.12)

Es la descripción, no de una acción, sino de una introspección. Hay allí una realidad de miseria demasiado imponente para reaccionar, por eso lo que queda es un estado contemplativo. La posguerra es un momento de transición en el que las personas —y los personajes— vienen de estar al margen de una situación que por su violencia les repite constantemente que el mundo no les pertenece. Sus acciones no pueden modificar nada. De ese estado se pasa a uno en el que el lazo con el mundo debe ser reconstruido, en donde toda cosa en vez de ser objeto de reconocimiento —capacidad sensoriomotriz— a objeto de conocimiento. Toda contemplación es entonces crucial, toda cosa es irreconocible en tanto el ser se inserta nuevamente en un mundo, o en un mundo que por ser nuevo le es desconocido. Es un cine de introspección y de reflexión.

El personaje de *Umberto D* como los otros del neorrealismo italiano aprenden a ver, afirma Deleuze (1986). Y junto con ellos los espectadores quedan

frente a situaciones ópticas y sonoras puras, es así como el autor define esos estados contemplativos. Podríamos hacer una reflexión similar con *Ladrón de Bicicletas*, también de Da Sica. Para recuperar su bicicleta empeñada y así obtener un nuevo trabajo, Antonio empeña el último juego de lencería de su mujer. Luego de hacerlo, la cámara viaja al interior del centro de préstamo y muestra que las sábanas son colocadas en un anaquel de metros de altura junto a infinidad de otras piezas de lencería. La persona que lo puso en ese lugar sale del cuadro, pero la cámara permanece unos instantes, como para mostrar también una miseria inconmensurable frente a la que ahora el espectador, y no un personaje, no puede sino contemplar. Es así como los lazos de las acciones se deshacen liberando, tanto a personajes como a los espectadores, a la visión pura. Marrati (2003) lo explica como una percepción que en lugar de encadenarse a la acción no deja de volver sobre el objeto. Falla así la primer nivel de la subjetividad en su objetivo de encadenarse a una acción que sugiere de forma lógica. Los vínculos racionales no valen en este cine en donde los seres no tienen poder sobre el mundo que los rodea.

Por ser este el momento en el que las nuevas formas del cine se están concibiendo, Deleuze le da mucha importancia a en la segunda etapa de sus estudios cinematográficos. La particularidad de las piezas realizadas en ese período radica en la necesidad reflexiva que planteaban. Fue un momento de verdadera lucidez visual en donde las imágenes son las explican el mundo en el que el sujeto se inserta, y no una teoría preconcebida. Se constituyen los films como propuestas de los nuevos signos del cine, se trazan fronteras más anchas para lo que se puede decir con imágenes, porque son tales períodos de transición dan pie a nuevas concepciones del mundo. Si el modelo que ofrecía la modernidad ya no proveía respuestas, pues otros vínculos tenían que encontrarse sobre la base de esa desconfianza de la razón y la verdad. Por esto motivo resulta difícil negar la correspondencia entre el nuevo cine, que con estas imágenes de transición se concibió, y la mentalidad posmoderna. Esta nos servirá para explicar, de la mano

con nociones que aporta la ciencia contemporánea, la respuesta o la nueva forma que el cine supo crear: la imagen-tiempo.

4.2. La imagen directa del tiempo

La imagen-movimiento encontró su autenticidad en la relación temporal que supone. Explicando su faceta como corte móvil de la duración fue que se pudo hablar de un movimiento cualitativo y descalcado de la yuxtaposición de los puntos en el espacio que recorre un movimiento. Es lo que impide hablar del mecanismo cinematográfico de la manera en que Bergson lo hizo en su crítica explícita: en su faceta temporal el movimiento es un corte móvil y no una instantánea inmóvil. Esta demostración implica, entre otras cosas, que hay distintos tiempos. Se está oponiendo uno abstracto, externo y adherido al un móvil, a uno cualitativo, extenso y expresado por un movimiento sin que esté adherido a ningún objeto que se mueva. Se presenta entonces la interrogante de si otras formas de tiempo son concebibles.

El cine fue capaz de expresar la duración, poniendo en evidencia estas formas del de tiempo, a través de la ordenación de las imágenes-movimiento que formula el montaje. No obstante, en el cine clásico el tiempo está subordinado, se revela sólo en la concatenación de planos. La duración subyace, a pesar de ser lo que permite que los conjuntos se relacionen en un todo que los unifica al construir una imagen de verdad, porque surge entre los planos y no en la imagen misma. Se construye así una *imagen indirecta del tiempo*. Y se construye de una manera muy distinta a la indirecta.

El montaje clásico, como principio de ordenación, determina previamente la lógica de la aparición de las imágenes, y por ende en él los planos encuentran gran parte de su significado. Entonces, sólo un cine que lo deje de lado para beneficiar el tiempo que se cumple en la imagen misma puede presentar ante el espectador una nueva forma del tiempo. Por eso fueron el neorrealismo italiano y

la *nouvelle vague* los cines que pudieron mostrar por primera vez una *imagen directa del tiempo*, la duración pura. La transición que ellos encabezaron consistió inicialmente en privilegiar el plano y especialmente el plano secuencia por encima del montaje, explica Marrati (2003), pero Deleuze (1986) también hablará de un falso *raccord*, del alejamiento de la cámara respecto al móvil, de los efectos de ralentización y aceleración de cuadros como factores que desvinculan el movimiento del esquema sensoriomotor (al que llama movimiento normal) y lo vuelven manifestación directa del tiempo (lo que llama movimiento anormal o aberrante):

La aberración del movimiento propia de la imagen cinematográfica libera al tiempo de todo encadenamiento, opera una presentación directa del tiempo invirtiendo la relación de subordinación que él mantiene con el movimiento normal (Deleuze, 1986, p.59).

Es ahora el movimiento el que se subordina, porque lo que se usa para proveer una imagen del tiempo no es ya el montaje sino un “condensado temporal” en el plano. Ya no hay un sentido que se desprenda de la relación entre imágenes, sino uno que se presenta en la imagen que conserva su profundidad (Marrati, 2003). Esto quiere decir que en el nuevo cine la relación temporal no está dada únicamente en la concatenación, sino también en el plano. Tanto la imagen como su montaje implican tiempo. Pero el nuevo montaje no será el mismo del cine clásico, responderá a una lógica distinta, lo que Rodowick explica de la siguiente manera:

Para Deleuze, la historia del cine no es de ninguna manera la progresión hacia una representación siempre más perfecta del tiempo. Por lo contrario, la relación entre tiempo y pensamiento es imaginada de forma distinta en el período de la posguerra —tal como la vemos representada en los signos que la imagen-tiempo, no menos que en los cambios de la imagen del pensamiento de las biología y en la imagen del tiempo introducida por la física probabilística. (2003, p.13, traducción propia)

Entonces la imagen y la forma de montaje nuevas de las que se habla son las que se comentaba que en la posguerra se conciben gracias a las condiciones proporcionadas en el período histórico. Esa imagen es reflexiva en la medida en

que su sentido no se dispone de forma previa, gracias a la asociación lógica con otras imágenes, que presenta un condensado temporal, una situación óptica o sonora pura para que el intelecto asigne sentido. Privilegiando el plano y el plano-secuencia se hacía posible reproducir la fractura respecto al esquema sensoriomotor, respecto a una percepción de la que el sujeto ya no es centro. Se reproducía un sentido fragmentario e incompleto de una realidad a la que el intelecto debe completar interpretando activamente. Sin embargo, la apertura está en el intervalo, la imagen será siempre en cierta medida una imposición. Y los autores de la posguerra evidencian en sus piezas ésta conciencia, es decir, la conciencia de que la cámara es un ojo más entre los otros.

Esto mismo que pasa respecto a la imagen sucede respecto al montaje. Lo explica también Rodowick al señalar:

La imagen-tiempo organiza una nueva geometría del intervalo marcada por el concepto de divisiones 'irracionales' (...) Irracional tiene un significado preciso adoptado de la matemática: el intervalo no se puede formar parte ya de la imagen o secuencia como el comienzo de una y el comienzo de la otra (p.13).

Las relaciones entre imágenes determinadas por el montaje son ahora irracionales, lo que vuelve al intervalo que las separa una división insondable. Antes esta división era parte de la imagen porque implicaba la lógica de la siguiente. Ahora la división no puede significar un lazo definitivo entre dos imágenes, no es posible predecir qué imagen es la que viene a partir de asociaciones lógicas. En ese nuevo cine cualquier lectura de ese vínculo es admisible, porque lo que sigue a una imagen puede ser cualquier otra. Por eso Rodowick insiste tanto en el cálculo probabilístico, porque el hecho de que se presente una imagen entre miles es una posibilidad antes que una certeza. Es un cine que nos habla de que cada cosa que sea posible debe ser contemplada como mundo también, paralelismos que se heredan en gran medida de la física cuántica.

Frente a la imagen de verdad resultante se las asociaciones lógicas, este montaje probabilístico se presenta como realidad incompleta, fragmentable e

incierto respecto a otras realidades. No es el mundo moderno el que se describe. Es el mundo de entrada el siglo XX en que los conceptos de realidad, sentido, razón, sensibilidad deben ser sometidos a revisión.

CAPÍTULO II

MÉTODO

1. Objetivos

1.1. General

Estudiar el cortometraje *La Jetée* de Chris Marker (1962) a partir del concepto imagen-movimiento de Gilles Deleuze.

1.2. Específicos

- Explicar el concepto imagen-movimiento.
- Analizar el cortometraje *La Jetée*.
- Aplicar el concepto imagen-movimiento al cortometraje *La Jetée*.

2. Justificación

El marco general de la presente investigación gira en torno a la pregunta de si el cine puede ser en alguna medida provechoso para la disciplina filosófica. Fue Jean-Luc Godard uno de los primeros en decir: “es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor manera que la escritura o la filosofía, pero esto fue rápidamente olvidado” (Rosenbaum, 1997; cp. Yoel, 2004). Quizá no todos encuentren de forma tan clara las relaciones entre el cine y pensamiento. Prueba de la polémica en torno al tema son las propuestas teóricas de Adorno, un gran detractor del cine, para quien incluso es cuestionable el que el cine sea un arte:

El proceso fotográfico del film, principalmente representacional, confiere al objeto una significación intrínseca mayor—en tanto ajena a la subjetividad— que la otorgada por las técnicas estéticamente autónomas; este es el aspecto retardatario del cine en el proceso histórico del arte. Incluso cuando el film disuelve y modifica sus objetos tanto como le es posible, la desintegración nunca es completa. En consecuencia no habilita una construcción absoluta: sus elementos, por más abstractos que sean, siempre conservan algo de representacional; nunca son valores puramente estéticos (Adorno, 1966; cp. Yoel, 2004).

Pero hay quienes sostienen posturas por completo opuestas. Habrá quien entienda que el cine rebasa el ámbito de lo meramente *representacional*, y que puede dar pie a una relación de mutuo enriquecimiento con la filosofía. Alain Badiou dedicó una conferencia en 2003 a la que ve como una simbiosis de estas dos disciplinas, la cual tituló el cine como experimentación filosófica. Allí explica que entre cine y filosofía hay una relación de transformación antes que de conocimiento, y en este sentido llama al cine una *situación filosófica*.

Para Badiou (2004), la filosofía no es reflexión acerca de cualquier cosa, sino una que piensa las relaciones paradójicas: “Es lo que decía Platón cuando afirmaba que la filosofía es un despertar, pero el despertar es la ruptura respecto al sueño. En este sentido la filosofía es el momento de la ruptura reflejada en el pensamiento” (p.28). Lo que le interesa entonces como objeto de estudio es “una relación que no es una relación: es la negación de una relación” (Yoel, 2004, p.23).

Propone, entonces, que el cine interesa a la filosofía porque es una ruptura ya que es simultáneamente total artificio y total realidad:

El cine es al mismo tiempo la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia. Lo cual equivale a decir que el cine es una paradoja, que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el ser y el aparecer (Yoel, 2004, p.28).

Además, hay una segunda paradoja que hace que el cine sea una *situación para la filosofía*, y es el hecho de que se pueda hablar de él con la agrupación de los conceptos contradictorios arte de masas:

Un arte de masas es cuando obras artísticas, grandiosas obras de arte, incontestables, son vistas y amadas por millones de personas en el momento mismo de su creación (...) en el momento en que aparece. (...) “de masas” es una categoría política, una categoría políticamente activa. Mientras que “arte” es, en realidad, una categoría aristocrática. (...) En una época que es la de las vanguardias aparece y se desarrolla el primer gran arte de masas (Yoel, 2004, Pp.29-30).

Luego de poner de relieve estas relaciones paradójicas inherentes al cine, Badiou desarrolla la idea de que la filosofía puede ser entendida como lo que “fabrica una síntesis (...) cuando no está dada, o bien, (...) la filosofía crea una nueva síntesis en el lugar donde hay una ruptura” (Yoel, 2004, p.35). En este sentido propone que el cine es fundamental para la exploración filosófica ya que él modifica las posibilidades de síntesis, es decir, es capaz de producir encuentros dialécticos donde ningún arte ni disciplina pudo hacerlo antes.

Para sustentar lo dicho, se vale de varios ejemplos: habla de que la forma cinematográfica de conjugar la música y la imagen, valores plásticos y valores musicales, que siempre fue el problema de la ópera —según afirma— pero nunca se logró en ella tan efectivamente como en el cine. De igual manera, pone de ejemplo que las películas ofrecen la posibilidad de transformar grandes géneros populares —como la novela policial, la romántica, el tema circense— en materiales artísticos.

El primer ejemplo que Badiou ofrece sobre síntesis en el cine se dejó de último para resaltar la profunda afinidad que hay entre las visiones de este filósofo con las de Gilles Deleuze. Badiou dice: “Finalmente el cine propone —creo que es el único que lo propone— la posibilidad de la duración pura en la construcción temporal [del montaje], y esto es lo que realmente podemos llamar una síntesis, una síntesis nueva” (Yoel, 2004, p.40).

El problema del tiempo es uno de los fundamentales en la obra de Deleuze, y aunque no corresponda a este capítulo mencionar esa problemática cabe destacar que esa *duración pura* a la que se refiere Badiou viene de su filosofía.

De igual manera, Badiou lo lleva más allá y habla de que el cine tiene algo de antimetafísico gracias a esa posibilidad de sintetizar rupturas. Se refiere a lo metafísico como el uso de categorías opuestas —finito, infinito; sustancia, accidente; alma, cuerpo—, y en tal sentido dice:

Las nuevas síntesis del cine no son metafísicas. Son síntesis que van contra el dualismo metafísico y cito un rápido ejemplo: ¿Cuál es la diferencia en el cine entre lo sensible y lo inteligible? No la hay, en realidad. Lo inteligible en el cine es solo una acentuación de lo sensible: un color, una luz de los sensible (Yoel, 2004, p.41).

Ese efecto, ese resultado final novedoso, esa otra cosa que ocurre en el cine, la *síntesis creada en la ruptura*, es realmente una *creación* cinematográfica. Y el peso de estas palabras no debe ser tomado a la ligera, las utiliza también Deleuze al decir que lo que produce el cine es equiparable con la elaboración conceptual del filósofo. La referencia a este pensador francés es indispensable en cualquier texto que pretenda trabajar los acercamientos entre la filosofía y el cine, porque él encuentra en el séptimo arte un aliado y en gran medida una demostración de lo que su filosofía propone:

Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento e imágenes-tiempo, en lugar de conceptos. La enorme porción de ineptitud en la producción cinematográfica no es una objeción (...) El cine forma parte de la de la historia del arte y del pensamiento, bajo las insustituibles formas autónomas que esos autores supieron inventar y, a pesar de todo, hacer viables (Deleuze, 1984, p.12).

Esto no es solo una visión del cine, sino una de la filosofía que busca replantear o enriquecer ciertos conceptos a partir de la manera en que se han concebido tradicionalmente. Es una de las búsquedas de Deleuze, para lo cual el cine le resulta particularmente útil, como se explicará posteriormente. Por ahora es fundamental poner de relieve la implicación de ver el cine como creación auténtica y en este sentido relacionarlo con la filosofía: vistas así, ambas disciplinas se distancian de un carácter representacional tradicionalmente conferido, según Deleuze.

Álvarez Asiáin explica a partir de su lectura de Deleuze, que hay una filosofía de la representación que se desprende de *la imagen dogmática del pensamiento*. Esta impone que lo pensado —o lo creado— remita siempre a La verdad, lo que da como resultado “una reproducción, una representación, algo que

ya funciona como fundamento primero”. Esto no es creación para Deleuze, según quien toda producción auténtica debe tener:

(...) una potencia en sí misma, al contrario que la copia donde la potencia está en el modelo. (...) Al hacer esto se hace estallar la filosofía de la representación y ya estamos hablando con Deleuze de una nueva imagen del pensamiento (Álvarez Asiáin, 2007).

Esa ruptura con la imagen dogmática fractura una larga tradición filosófica, que Álvarez Asiáin denomina *de la representación*. Y es en esta línea de pensamiento en la que se inserta la visión deleuziana del cine, es decir, el cine se entiende no como representación de un mundo-imagen frente a un sujeto-espectador, sino como creación. Marrati coincide con esta lectura:

Los conceptos de imagen-movimiento y de imagen-tiempo son estrictamente filosóficos: es necesario, entonces, analizar lo que el cine da a pensar a la filosofía. Una apuesta central es el estatuto de la representación. El cine, lejos de confirmar las tesis célebres de Heidegger sobre la modernidad como época de la representación, las pone radicalmente en cuestión. Es una falsa apariencia la que nos hace creer que el cine, “arte” técnico, estaría comprendido en el marco de ese doble movimiento que hace que el hombre se vuelva sujeto al mismo tiempo que el mundo se vuelva imagen. (...) Lo propio del cine es, por el contrario, producir imágenes que son irreducibles al modelo de una percepción subjetiva (2003, pp.8-9).

Para Deleuze la filosofía debe separarse de la imagen dogmática del pensamiento que remite a un conocimiento que se fundamenta en una verdad presupuesta. Es decir, ese conocimiento no sería tal por ser de índole representacional. Además, para Deleuze el cine es creación auténtica, lo que lo diferencia radicalmente ser representación, característica que tradicionalmente se le adjudica. Esto quiere decir que es el cine la evidencia de que un pensamiento filosófico como el que aspira Deleuze es posible. Es posible, porque el cine crea imagen-movimiento e imagen-tiempo.

Este trabajo se propone seguir el camino de esta apuesta filosófica, a la que Marrati incluso llega a denominar una filosofía del cine. Se adopta la postura del cine como creación, por lo que se admite que el cine es de gran interés para la

filosofía. Y dado que son formas de pensamiento que tienen una relación de transformación, como explicaba Badiou, se admite también que la filosofía es de interés para el cine. Por esa razón, un estudio como el presente es pertinente: permite la inclusión de conceptos filosóficos a una disciplina de análisis otrora estrictamente cinematográfica. Incluir la visión filosófica de Deleuze a los estudios sobre cine muestra el potencial de generar una *nueva síntesis*. Y el presente análisis busca aportar una aproximación a esa forma de estudio.

3. Delimitación

Jaques Aumont y Michel Marie (1990) reiteran insistentemente que no hay una receta para el análisis de piezas cinematográficas. Lo hacen en el texto que dedican a la revisión de las distintas formas en las que se han analizado películas a lo largo del siglo de existencia del séptimo arte. Ellos entienden que:

(...) no existe ningún método que pueda aplicarse *de igual manera* a todos los filmes, sean cuales sean. Todos los métodos de alcance potencialmente general que vamos a explicar aquí deben siempre especificarse y a veces ajustarse, en función del objeto particular hacia el que tienden (1990, p.47).

Asimismo, Aumont y Marie derivan tres principios básicos de su intento tipológico y su revisión histórica de los estudios de cine, los que enumeran de la siguiente manera: en primer lugar, *no hay un método universal* para realizar la labor analítica de una película; en segundo lugar, el análisis de un film *nunca se termina* porque desde alguna perspectiva o grado de precisión siempre va a quedar algo que analizar; y tercero, el analista parte de una decisión, debe *escoger una lectura* o perspectiva antes de empezar a estudiar la pieza.

Esta visión teórica permite establecer un análisis como el del presente trabajo, que no parte de ninguna de las perspectivas tradicionales que estudian los citados autores, es decir, no se parte de la problemática del autor, ni de un enfoque narrativo, semiótico, psicoanalítico, textual o historicista. Se parte de una perspectiva filosófica, sobre la que reposa la novedad e interés de este trabajo.

Para hacer de esta una tarea posible, se recurrió a la herramienta analítica de la segmentación o *decoupage*. Que según se afirma en *Análisis del film* “es un instrumento prácticamente indispensable si se requiere realizar el análisis de un film en su totalidad” (Aumont y Marie, 1990, p.57). Pero la matriz conceptual mediante la que esta información será digerida se tomó de la propuesta filosófica de Gilles Deleuze. En este sentido, puede decirse que no se partió de un método específico. Y es que precisamente una de las apuestas de esta investigación es la de esbozar la posibilidad de que a partir de conceptos tales pueda construirse un nuevo modelo analítico.

Cabe destacar que la herramienta del *decoupage* impone la elección de una unidad de estudio, que en este caso es la *fotografía*. En el apartado siguiente se explicará esa decisión. Y asimismo impone no concebir esa descripción textual, segmentada y de cierta manera “congelada” una representación del film. Aumont y Marie explican con detalle que aunque el análisis requiere de la *parada de la imagen*, está claro que no todo el análisis es resumible en ella. Bergson también destaca la tendencia del ser humano de estatizar el devenir para poder entenderlo, para poder construir significado sobre él. Pero el cine, como el devenir, es movilidad en esencia, por lo que un enfoque analítico de esta naturaleza no puede quedarse en la parte, debe —como también señalan Aumont y Marie— “siempre inscribirse en la perspectiva de un análisis más global, al menos potencialmente” (p.15).

4. Propuesta metodológica

4.1 Segmentación

4.1.1. Consideraciones metodológicas para el *decoupage*

Dada la particularidad narrativa del corto a estudiar, en el cual se tomó la decisión en parte estilística de relatar la acción a través de imágenes fijas,

seleccionar como unidad de estudio la “fotografía” parece imponerse, ya que no se cuenta con planos —salvo una importante excepción— ni con secuencias de la manera en que la teoría cinematográfica suele definirlos. Cabe destacar que si se consideran el concepto de plano como porción de film comprendida entre dos cortes, y de secuencia como unidad narrativa espaciotemporal que resulta de la combinación de planos, tal como plantea Aumont, se podría argumentar que en *La Jetée* existen ambas unidades. Sin embargo, se prefiere utilizar un término distinto que recuerde la naturaleza estática de la imagen estudiada, partiendo de la consideración de que al hablar de sus conceptos los autores de cine asumen que se está trabajando sobre una imagen *en* movimiento.

Solo hay una imagen a lo largo de la segmentación del film que no puede ser clasificada bajo la unidad fotografía, ya que es la única registrada con una cámara de cine. Esta única presencia de movilidad explícita se clasificó bajo el nombre de plano. Se considera que esta inclusión no le quita rigor metodológico al análisis, dado que la originalidad del planteamiento del film impone esa flexibilidad.

El presente estudio no pretende esconder que, con fines de alcanzar sus objetivos, privilegia el análisis de la banda de imágenes al de la banda sonora. Asimismo, la preocupación es más sobre la forma narrativa del film que sobre lo narrado, por la naturaleza de los conceptos filosóficos con los que se pretende abordar. Es decir, el interés gira en torno a por qué se eligió el no movimiento como recurso, cómo se logra con él la narración y que implicaciones tiene esta decisión. Sin embargo, no dejó de incluirse una transcripción del texto del narrador omnisciente que relata la historia por considerarlo aclaratorio en cuanto a la trama así como un aporte poético fundamental al corto.

La duración de cada fotografía que fue objeto de una disolvencia se midió hasta el último punto en que esta era visible, aunque ya estuviese fundida sobre la fotografía que le sigue. La duración de cada fotografía que fue objeto de un *fade*

in o *out* se midió desde el primer segundo en que la fotografía se hacía visible, aunque oscurecida, hasta el último en que se distingue en la pantalla. Los segundos en negro fueron tomados como fotografías independientes con la finalidad de no alterar el conteo de los segundos de cada imagen. Estos negros siempre están enmarcados entre un *fade out* y un *fade in*.

La transición señalada junto a cada fotografía y junto al plano indica el tipo de efecto de salida de la imagen. Se entiende entonces que el de entrada es el señalado en la fotografía precedente. Esto sucede para el caso de todos los efectos excepto el *fade in*, ya que su naturaleza condiciona el que sea un efecto de entrada.

4.1.2 *Decoupage*

	Imagen	Encuadre	Transición	Duración	Diégesis	Esc
1	Fotografía	negro	x	00:00:00	pasado	1
2	Fotografía	GPG terminal	Fade in, out	01:11:05	pasado	1
3	Fotografía	TEXTO	x	00:07:00	pasado	1
4	Fotografía	TEXTO	x	00:13:02	pasado	1
5	Fotografía	PD sol y columna	Fade in, corte	00:05:01	pasado	1
6	Fotografía	PG terminal	corte	00:03:03	pasado	1
7	Fotografía	PG avión	corte	00:02:08	pasado	1
8	Fotografía	PE familia	corte	00:04:00	pasado	1
9	Fotografía	PD pies niño	corte	00:02:09	pasado	1
10	Fotografía	PE gente abordando	corte	00:02:02	pasado	1
11	Fotografía	PG final platabanda	corte	00:04:08	pasado	1
12	Fotografía	PP ella	corte	00:26:06	pasado	1
13	Fotografía	PD silueta avión	corte	00:01:05	pasado	1
14	Fotografía	PM ella ref. hombre	corte	00:01:03	pasado	1
15	Fotografía	PE ella	corte	00:02:00	pasado	1
16	Fotografía	PM gente	corte	00:01:01	pasado	1
17	Fotografía	PM gente	corte	00:01:02	pasado	1
18	Fotografía	PG avión desenfocado	Fade out	00:02:09	pasado	1
19	Fotografía	negro	x	00:00:00	x	1
20	Fotografía	PG París	Fade in, disolvencia	00:15:03	pasado	2
21	Fotografía	PG París	Disolvencia	00:04:02	pasado	2
22	Fotografía	PG París	Disolvencia	00:05:01	pasado	2
23	Fotografía	PG París	Disolvencia	00:02:01	pasado	2
24	Fotografía	PG París	Disolvencia	00:03:05	pasado	2
25	Fotografía	PG París	Disolvencia	00:03:09	pasado	2

314	Fotografía	PM ella y ornitringo	corte	00:04:00	pasado	8
315	Fotografía	PA ellos ven hipopótamo	corte	00:04:08	pasado	8
316	Fotografía	PM ella de perfil	corte	00:03:09	pasado	8
317	Fotografía	PM ellos contrap. Ven arriba	corte	00:04:00	pasado	8
318	Fotografía	TH ref de ellos viendo ballena	corte	00:04:00	pasado	8
319	Fotografía	TH ella mirando fuera	corte	00:03:02	pasado	8
320	Fotografía	PM ellos ven y rien	corte	00:04:08	pasado	8
321	Fotografía	PM ella rie, él la ve	corte	00:05:04	pasado	8
322	Fotografía	PA gorila	corte	00:04:00	pasado	8
323	Fotografía	PM ellos tras la vitrina	corte	00:03:02	pasado	8
324	Fotografía	PG vitrina, ellos señalan	corte	00:04:08	pasado	8
325	Fotografía	PM cuello de ella, él lo mira	corte	00:06:02	pasado	8
326	Fotografía	PD leopardos	corte	00:03:02	pasado	8
327	Fotografía	PA ellos frente a la vitrina	corte	00:04:00	pasado	8
328	Fotografía	PA ellos frente a la vitrina	corte	00:04:07	pasado	8
329	Fotografía	PM ella apoyada de vitrina	corte	00:03:01	pasado	8
330	Fotografía	PD pelícanos	corte	00:03:03	pasado	8
331	Fotografía	PM ellos tras vitrina	corte	00:04:00	pasado	8
332	Fotografía	PM ella tras vitrina	corte	00:04:01	pasado	8
333	Fotografía	PM ella tras vitrina	corte	00:04:00	pasado	8
334	Fotografía	PM ella lo ve, el habla tras vitrina	corte	00:03:00	pasado	8
335	Fotografía	PP ella sonrío	corte	00:04:00	pasado	8
336	Fotografía	PD pelícanos	corte	00:03:02	pasado	8
337	Fotografía	TH ref de ellos viendo águila	corte	00:03:02	pasado	8
338	Fotografía	PM ella se inclina, ref de él	corte	00:04:08	pasado	8
339	Fotografía	PD vitrina	corte	00:06:08	pasado	8
340	Fotografía	GPG museo picado, él ve arriba	corte	00:06:00	pasado	8
341	Fotografía	PG museo picado, él ve arriba	corte	00:04:09	pasado	8
342	Fotografía	PG museo picado, ven arriba	corte	00:05:08	pasado	8
343	Fotografía	PD tucanes	corte	00:03:09	pasado	8
344	Fotografía	PM ella, atrás él	corte	00:03:06	pasado	8
345	Fotografía	PD mano de ella. Ref ambos	corte	00:03:03	pasado	8
346	Fotografía	PD cerrado mano de ella	corte	00:03:04	pasado	8
347	Fotografía	PP científico sonrío contraplano	corte	00:04:09	presente	9
348	Fotografía	PP él acostado sin máscara	corte	00:03:01	presente	9
349	Fotografía	PP con ref de hombre atrás	corte	00:03:02	presente	9
350	Fotografía	PM él acostado	corte	00:02:06	presente	9
351	Fotografía	PM científico lo ve contraplano	corte	00:07:00	presente	9
352	Fotografía	PP él	disolvencia	00:10:03	presente	9
353	Fotografía	PA él acostado con máscara	corte	00:05:09	presente	9
354	Fotografía	PM él, lo ven hombre y jefe	disolvencia	00:09:03	presente	9
355	Fotografía	PD entramado zoom	disolvencia	00:04:00	futuro	9
356	Fotografía	PD circulos zoom	disolvencia	00:04:01	futuro	9
357	Fotografía	PD entramado 2 zoom	disolvencia	00:04:01	futuro	9
358	Fotografía	TH él de pie con lentes	corte	00:03:06	futuro	9
359	Fotografía	PM 4 hombres futuro	corte	00:06:04	futuro	9
360	Fotografía	PP hombre-f1	corte	00:02:08	futuro	9
361	Fotografía	PP mujer-f1	corte	00:02:06	futuro	9

362	Fotografía	PP mujer-f2	corte	00:02:01	futuro	9
363	Fotografía	PP él habla	corte	00:02:09	futuro	9
364	Fotografía	PP mujer-f2	corte	00:01:06	futuro	9
365	Fotografía	PP hombre-f1	corte	00:01:06	futuro	9
366	Fotografía	PP hombre-f2	corte	00:02:00	futuro	9
367	Fotografía	PP diagonal hombre f1	corte	00:01:09	futuro	9
368	Fotografía	PP él IDEM 363	corte	00:02:00	futuro	9
369	Fotografía	PP diag hombre f2	corte	00:01:04	futuro	9
370	Fotografía	PP diag mujer f2	corte	00:02:09	futuro	9
371	Fotografía	PP hombre f1 ve cámara	corte	00:02:00	futuro	9
372	Fotografía	PP él contrapicado	corte	00:01:04	futuro	9
373	Fotografía	PP hombre f1	corte	00:01:04	futuro	9
374	Fotografía	PP mujer f2 diagonal	corte	00:01:03	futuro	9
375	Fotografía	PP hombre f1 mira a cámara	corte	00:01:02	futuro	9
376	Fotografía	PP él	corte	00:02:00	futuro	9
377	Fotografía	PP mujer f2 otra diagonal	corte	00:02:00	futuro	9
378	Fotografía	PP hombre f1 sostiene luz	corte	00:03:04	futuro	9
379	Fotografía	PM él recibe lanta	disolvencia	00:08:00	futuro	9
380	Fotografía	PD subjetiva máscara removida	corte	00:02:02	presente	10
381	Fotografía	PM científico ref él	corte	00:02:03	presente	10
382	Fotografía	PP él, hombre detrás	corte	00:05:00	presente	10
383	Fotografía	TH hombre de lentes	corte	00:02:08	presente	10
384	Fotografía	PP él derrotado	corte	00:04:01	presente	10
385	Fotografía	PM hombre ve hacia abajo	corte	00:03:02	presente	10
386	Fotografía	PM hombre y doctor ven abajo	corte	00:03:02	presente	10
387	Fotografía	PP contrapicado científico	corte	00:03:01	presente	10
388	Fotografía	PM él ve hacia arriba	corte	00:13:00	presente	10
389	Fotografía	PM hombres f y trama	corte	00:03:03	presente	10
390	Fotografía	PP perfil él ve arriba	corte	00:02:06	presente	10
391	Fotografía	PP mujer f1	corte	00:01:03	presente	10
392	Fotografía	PP mujer f2	corte	00:01:01	presente	10
393	Fotografía	PP hombre f1	corte	00:02:00	presente	10
394	Fotografía	PP mujer f3	corte	00:01:09	presente	10
395	Fotografía	PP mujer f2	corte	00:01:09	presente	10
396	Fotografía	PP él con lentes	corte	00:03:00	futuro	10
397	Fotografía	PM mujer f2	corte	00:09:00	futuro	10
398	Fotografía	PP él viendo fuera con lentes	disolvencia	00:09:02	futuro	10
399	Fotografía	PG él con gente en Orly (lentes)	corte	00:05:01	pasado	11
400	Fotografía	PA él en orly	corte	00:02:04	pasado	11
401	Fotografía	PE él, niña enfrente	corte	00:02:03	pasado	11
402	Fotografía	PM contrapicado él	corte	00:02:08	pasado	11
403	Fotografía	PG platabanda Orly	corte	00:04:01	pasado	11
404	Fotografía	PP perfil de él	corte	00:02:01	pasado	11
405	Fotografía	PG platabanda, hombre y ella	corte	00:04:05	pasado	11
406	Fotografía	PM ella y él de espaldas	corte	00:02:08	pasado	11
407	Fotografía	PE él corre	corte	00:01:05	pasado	11
408	Fotografía	PE él corre	corte	00:01:04	pasado	11
409	Fotografía	PE él corre de espalda	corte	00:01:04	pasado	11

410	Fotografía	PE IDEM 409 él más lejos	corte	00:01:01	pasado	11
411	Fotografía	TH ella sonríe distraída	corte	00:01:00	pasado	11
412	Fotografía	PM él corre de frente	corte	00:01:02	pasado	11
413	Fotografía	PM cerrado él corre de frente	corte	00:00:09	pasado	11
414	Fotografía	PM perfil él corre	corte	00:00:06	pasado	11
415	Fotografía	PP ella despeinada por turbina	corte	00:00:07	pasado	11
416	Fotografía	PG platabanda, él de frente corre	corte	00:01:00	pasado	11
417	Fotografía	PE él corre diagonal	corte	00:00:08	pasado	11
418	Fotografía	PA él diagonal corre	corte	00:00:07	pasado	11
419	Fotografía	PG fin platabanda, él de espalda	corte	00:00:09	pasado	11
420	Fotografía	PM perfil él corre	corte	00:00:06	pasado	11
421	Fotografía	PM más cerrado diagonal él corre	corte	00:00:03	pasado	11
422	Fotografía	PP él diagonal corre	corte	00:00:03	pasado	11
423	Fotografía	TH él diagonal corre	corte	00:00:03	pasado	11
424	Fotografía	PA él de espalda corre, ella al fondo	corte	00:02:07	pasado	11
425	Fotografía	PM diagonal hombre lentes	corte	00:01:09	pasado	11
426	Fotografía	TH ella voltea	corte	00:01:07	pasado	11
427	Fotografía	PM contrapicado hombre lentes	corte	00:01:08	pasado	11
428	Fotografía	PA él de espalda herido, ella fondo	corte	00:02:04	pasado	11
429	Fotografía	IDEM 428 reencuadre	corte	00:01:06	pasado	11
430	Fotografía	PP ella con horror	corte	00:01:01	pasado	11
431	Fotografía	PE él muere, ella ve, ref asesino	corte	00:02:00	pasado	11
432	Fotografía	PM ella ve de frente	corte	00:01:04	pasado	11
433	Fotografía	PG él muerto en suelo, ella ve	corte	00:08:07	pasado	11

4.1.3 Descripción del *decoupage*

El cortometraje objeto de este estudio tiene una duración total de 26 minutos con 36 segundos, repartidos entre un total de 433 fotografías y un (1) plano. La más larga de las imágenes dura 1:11:05 minutos (está completamente alejada de la media, es la imagen sobre la que salen los créditos), y la más corta dura 00:00:03 segundos. El único plano tiene una duración de 00:06:07 segundos y según el orden de aparición es la imagen 293 en el minuto 18:38:00, es decir un poco después de que se ha proyectado la mitad de la pieza.

El relato se construye a través de la ilación de estas vistas. Dos fotografías seguidas describen elementos distintos de la misma escena, incluso simulan en algunos casos la movilidad de los personajes que aparecen en ella, pero también pueden imbricar tiempos diegéticos distintos (el presente con el pasado o el futuro

de la realidad del film). Para manejar estas posibilidades, se le asigna una suerte de código a las transiciones —en ningún caso riguroso, pero funcional—, que puede resumirse en los siguientes usos:

Los *Fades* son utilizados para:

- 1) Marcar separaciones entre las escenas. Es el caso de la escena introductoria del recuerdo del Terminal de Orly, que acaba en un *fade out* tras el asesinato, para narrar luego la destrucción de Paris. El efecto aparece entre las fotografías 18, 19 y 20.
- 2) Marcar la transición entre los tiempos diegéticos. Como sucede desde la fotografía 157 a la 180.
- 3) Marcar un acentuado paso del tiempo. Como sucede entre las fotografías 184 y 186.

Las disolvencias son utilizadas para:

- 1) Crear el efecto de la movilidad de los personajes, como durante la secuencia fotográfica en la que está la protagonista en la cama desde la fotografía 282 hasta la 293.
- 2) Marcar el paso del tiempo, ahora menos pronunciado. En el mismo caso del grupo de fotografías anterior, se está mostrando un cambio de estado del personaje, por lo que se evidencia un flujo temporal.
- 3) Lograr un efecto puramente estético, como sucede entre las fotografías 123 y 124, en donde la máscara aparece “mágicamente” sobre el rostro del protagonista.
- 4) Marcar la transición entre los tiempos diegéticos. El ejemplo de las fotografías 203 y 204 que narran el primer contacto entre los protagonistas.

Los cortes son utilizados para:

- 1) Describir acciones entre elementos presentes en una misma escena. Sucede durante casi toda la escena tres es la narración del mundo subterráneo del París de las catacumbas, entre los captores y los cautivos.
- 2) Marcar la transición de los tiempos diegéticos. Sucede en muy escasas oportunidades y solo una vez que el espectador se ha habituado al código narrativo del “viaje en el tiempo” del protagonista. Es el caso de las fotografías desde la 274 hasta la 277.
- 3) Simular la movilidad de los personajes. Se logra poniendo las fotografías a muy alta velocidad (menos de un segundo) pero sin que sus cortes dejen de ser perceptibles. Es el caso de la carrera final del protagonista en Orly: fotografías 420, 421, 422 y 423.

4.1.4 Texto del narrador de *La Jetée*

This is the story of a man marked by an image of his childhood.

The violent scene which upset him, and whose meaning he was to grasp only years later, happened on the main pier at Orly, Paris Airport, some time before the outbreak of World War III. Orly. Sunday. There the parents use to take their children to watch the departing planes. Of this particular Sunday, the child whose story we are going to tell was bound to remember the sight of a frozen sun, of a stage setting at the end of the pier, and of a woman's face. Nothing tells memories from ordinary moments. Only afterwards do they claim remembrance, on account of their scars. That face which was to be a unique image of peacetime to carry with him through the whole wartime, he often wondered if he had ever seen it, or if he had dreamed a lovely moment to catch up with the crazy moment that came next: the sudden roar, the woman's gesture, the fall of a body, shrieking of people. Only later did he realize that he had seen a man dying.

And soon afterwards, Paris was blown out. Many died. Some fancied themselves to be victors. Others were made prisoners. The survivors settled beneath Chaillot, in a network of galleries. Above the ground, in Paris as in most of the world, everything was rotten by radioactivity. A kingdom of rats was what the victors stood guard over. The prisoners were submitted to some experiments, of great concern apparently to those who conducted them. The outcome was disappointment for some, death for others, and for others yet, madness.

One day they came to select a New Guinea pig among the prisoners. He was the man whose story we are telling. He was scared. He had heard about the head experimentator and was prepared to face the mad scientist or Dr. Frankenstein. Instead of whom he met a cool fellow who told him in a relaxed way that the human race was doomed. Space was off limits. The only link with survival passed through time. A loophole in time, and then maybe would it be possible to reach food, medicine, energy. This was the purpose of the experiments: to throw emissaries into time, to call past and future to rescue the present. But the human mind balked. To wake up in another time meant to be born again — as an adult. The shock was too much. Having sent only lifeless or unconscious bodies through different zones of time, the inventors were now concentrating on men with very strong mental images. If able to conceive or dream another time, perhaps would they be able to live in it.

The camp police spied even on dreams. This man was selected only because he was sticking to an image of his past. Nothing else, at first, than the stripping out of the present, and its racks. They start again. The man doesn't die, he doesn't get mad. He suffers. They carry on. On the tenth day, images begin to pour, like confessions. A peacetime morning. A peacetime bedroom, a real bedroom. Real children. Real birds. Real cats. Real graves. On the sixteenth day he is on the pier, at Orly. Empty. Sometimes he reaches a day of joy, but another one. A face of joy, but another one. Ruins. A girl who could be the one he is

yearning for. He crosses her path on the pier. He sees her face in a car, smiling. More images pour out and mix. A museum. Perhaps his memory's.

On the thirtieth day, they meet. Now he is sure she's the one. As a matter of fact, it's the only thing he may be sure of, in the middle of this dateless world which first stuns him by its splendor. Around him, only fabulous materials: glass, plastics, sponge-cloth. Once he detaches out of his fascination, the woman has gone off. The experiment masters tighten their control. They send him back. Time rolls back again, the moment passes again. This time she is near him. He says something. She doesn't mind, she answers. They have no memories, no plan. Time builds itself painlessly around them. For landmarks they have the very taste of this moment they live, and the scribbling of the wall.

Later on they are in a garden. He remembers there were gardens. She asks him about his necklace, the combat necklace he wore at the start of this war which is to break out some day. He makes up an explanation. They walk. They stare at the trunk of a sequoia tree covered with historical dates. She pronounces an English name he doesn't understand. As in a dream he shows her a point beyond the tree, he hears himself say "this is where I come from..." And falls back there, exhausted. Then another wave of time lifts him up. They probably give him another shot. Now she sleeps in the sun. He knows that in this world where he has just landed again for a little while, to be thrown back to her, she is dead. She wakes up. He speaks again. Of a truth too fantastic to be believed he retains the gist: an unreachable country, a long way to go. She listens. She doesn't laugh. Is it another day? He doesn't know. They shall go like this, in countless walks, in which an unspoken trust, and an unadulterated trust will grow between them. No memories, no plans. Until the moment where he feels, ahead of them, a wall.

And this was the end of the first experiment. It was the starting point for a whole series of tests, in which he would meet her at different times. She welcomes him in a simple way. She calls him her ghost. One day she seems frightened.

One day she leans over him. As for him, he never knows whether he moves toward her, whether he is driven, whether he makes it up or whether he just dreams. Around the fiftieth day, they meet in a museum filled with everlasting beasts.

Now it's right in the bull's eye. Thrown at the chosen moment, he may stay there and move without trouble: She too seems to have been tamed. She welcomes as a natural phenomenon the ways of this visitor who comes and goes, who exists, talks, laughs with her, stops talking, listens to her, then vanishes.

Once back in the experimentation room, he knew something was different. The camp leader was there. From what was said around him, he made out that after the brilliant outcome of the experiment on past, they now meant to ship him into the future. The suddenness of the thrill made him forget for a moment that then the meeting at the museum had been the last.

The future was better protected than the past. After more painful test, he eventually caught some waves of the world to come. He went through a brand new planet, Paris rebuilt, ten thousand quizzical streets. Other men were waiting for him. This was a brief encounter. Obviously, they refused this scoriae of another time. He said his piece: since humanity has survived, it could not refuse to its own past the means of its survival. That sophism was taken for Fate in disguise. They gave him a power plant strong enough to put all human industry back in motion again, and the gates of the future were closed.

Some time after his return, he was transferred to another part of the camp. He knew that his gaolers would not spare him. He had been a tool in their hands, his childhood image had been used as a bait to condition him, he had lived up to their expectations, he had played his part. Now he only waited to be done for, with somewhere inside him the memory of a twice-lived fragment of time. And deep in this limbos, he got the message from the men of the world to come. They too

traveled through Time, and more easily. Now they were there, ready to accept him as one of them. But he had a different request: rather than this pacified future, he yearned for the world of his childhood, and this woman who perhaps was waiting for him.

Once again at the main pier at Orly, in the middle of this hot pre-war Sunday afternoon where he was now able to settle, he thought in a rather dizzy way that the child he had been was due to be there too, watching the planes. But first of all he looked for a woman's face at the end of the pier. He ran toward her. And when he recognized the man who had trailed him since the camp, he knew there was no way out of Time, and he knew that this haunting moment he had been granted to see as a child was the moment of his own death.

4.2. Método

La **imagen-movimiento** es una concepción de la naturaleza del pensamiento que: en primer lugar, el todo es abierto —no es la formación de una relación con las partes ni una disposición sustancial que soporta la realidad—; y en segundo lugar, que el movimiento expresa la incesante expansión de esa apertura. Supone entender la acción como una posibilidad y lo verdadero como algo estable. La imagen-movimiento se presenta directamente en la imagen cinematográfica, una que además caracteriza el cine clásico en tanto forma de pensamiento; pero implica la presencia del **tiempo de forma indirecta** debido a que está subordinado al cambio en un todo, que es el film. La imagen-movimiento tiene dos caras: una vuelta sobre el movimiento de los objetos en los conjuntos (movimiento objetivo), y la otra vuelta sobre la duración, es decir, sobre aquello que vincula todos los conjuntos y jamás deja que se cierren por completo (movimiento cualitativo). Todo esto se manifiesta en la forma de *ordenar* los elementos cinematográficos relacionándolos a partir de asociaciones lógicas y cortes racionales. Es una manera específica de hacer cine.

El **movimiento abstracto** es aquel calcado sobre la yuxtaposición espacial. En vez de movimiento podría definirse como ilusión de movimiento. Es producto del análisis que hace la percepción humana para poder entender el devenir.

El **movimiento objetivo** es el que caracteriza los cambios de las posiciones relativas de los objetos en un conjunto provisionalmente cerrado. Por ejemplo, el movimiento de las personas y las cosas dentro de un mismo **plano**.

Movimiento cualitativo es único, indivisible e intransferible. No puede ser reconstruido a partir de posiciones o cortes en el espacio. No es cuantificable en tanto no es espacializable, y por ende se entiende como cualidad. Es el que se vincula con el **todo** en tanto expresa un cambio en la **duración**.

El **tiempo abstracto** es el que se reduce a una sucesión de instantes, lo que hace que reproduzca la yuxtaposición espacial. Es el tiempo considerado variable independiente por la ciencia moderna. Es decir, considerado la unidad de medida de lo que tarda en suceder un cambio en el espacio. No admite la posibilidad de que uno de esos instantes se singularice, de que ocurra la creación, porque deriva de una concepción del todo como algo previamente dado.

La **duración** es el tiempo como lo abierto, es decir, el tiempo como posibilidad de creación. En el cine de la imagen movimiento ocurre a partir de la ilación de los cortes móviles, los que vincula en tanto significan el cambio incesante en el todo. Por lo tanto, se presenta de forma indirecta (ver **Todo**). Mientras que en el cine de la imagen tiempo la duración se presenta de forma directa. Esto es posible porque ese cine presenta un universo regido por la probabilidad, que hace que los vínculos entre planos sean irracionales y no deterministas. La geometría que presenta este cine no es totalizable, por eso la duración es ahora la posibilidad infinita que detona cada intervalo: la imagen que

sigue a su antecesora puede ser cualquier imagen. Establece una relación impredecible en la que cada imagen se vuelve singular.

El **conjunto** es una categoría espacial, por tanto es susceptible de ser dividida. Delimita un espacio que contiene objetos y está relativamente abierto. En el caso cinematográfico el conjunto es delimitado por el encuadre.

El **Todo** es una categoría temporal, es abierto y no tiene partes dado que no puede dividirse sin cambiar de naturaleza. Es lo que impide que los conjuntos se cierren sobre sí mismos por completo. Sin embargo, Duración y Todo no son en todo caso la misma cosa, porque en el cine de la imagen-tiempo hay duración más no Todo. Ya que la duración pasa de ser la expresión del cambio cualitativo generada en el Todo a partir del movimiento, a la posibilidad que cada intervalo detona de que la imagen que le sigue a su anterior sea cualquier imagen. Esto se debe a que el nexos que antes demarcaba ese intervalo era racional, y ahora es irracional, impredecible.

El **intervalo** es lo que divide dos planos. En el cine de la imagen-movimiento determinan una relación lógica, amalgamaban una secuencia en la tira de imágenes en la que cada intervalo era el fin de la imagen anterior y el comienzo de la posterior. Se construía así un montaje orgánico de acuerdo con alguno de los modelos establecidos. El intervalo era una separación racional. Por otra parte, en el cine de la imagen-tiempo el intervalo es autónomo y el límite que traza es irreductible en el sentido de que no facilita la transición entre una imagen y otra. Al contrario, delimita imágenes independientes, no asociadas. Por lo tanto, el intervalo de la imagen tiempo es irracional, y en vez de establecer una relación predecible con la imagen que viene abre un abanico de posibilidades, permitiendo a la percepción la cabida de la diferencia.

El **plano** es la determinación del movimiento que se establece en el **conjunto**, la determinación de la relación entre las partes de ese sistema cerrado;

pero a la vez es afección del todo o la duración. Por constituir el movimiento en su doble aspecto es la imagen-movimiento: es visualmente el corte móvil de la duración y presenta a la vez el vínculo entre los cortes inmóviles o partes del conjunto. Pero en el cine de la imagen tiempo el plano es autónomo respecto su anterior, convirtiéndose en un segmento de la duración en el que el movimiento está subordinado al tiempo. Deja así de expresar las dos caras del movimiento para mostrar el tiempo de forma directa.

El **cuadro** es la parte del plano vuelta sobre los conjuntos. Es la operación que consiste en enmarcar de una totalidad aquello que será visible, y por lo tanto aquello que no formará parte del cuadro. En este sentido es también la determinación del fuera de campo.

El **fuera de campo** es la presencia de aquello que no se oye ni se ve en el plano. Es una dimensión del encuadre que remite a lo abierto, otra razón por la que nunca podrá cerrarse sobre sí mismo completamente ya que siempre estará relacionado con una totalidad que lo rebasa.

El **montaje** es la cara del plano vuelta hacia el cambio en la duración o en el todo, y opera relacionando imágenes mediante vínculos lógicos y cortes racionales para construir así la imagen indirecta del tiempo. El montaje propio del cine clásico es el orgánico, que construye una imagen final de verdad por vía de un proceso en que el Todo se vuelve Uno. Mientras que cuando se trata de la imagen-tiempo, el montaje —igualmente meticuloso— dispone las imágenes de manera tal que para determinar una relación entre planos se requiera de la participación activa del intelecto espectador. Las divisiones que antes eran racionales, ahora serán irracionales o irreductibles, logrando así que el vínculo por el cual se relacionan dos planos nunca sea definitivo y que cualquier interpretación de dicha relación sea válida. Rodowick lo llama montaje probabilístico porque lo que plantea este ordenamiento particular de imágenes es la posibilidad de que el plano que siga sea cualquier plano. Abre la posibilidad de

constituir una imagen directa del tiempo porque estas nuevas licencias revierten la subordinación al movimiento de la que era objeto.

La **imagen-tiempo** es la segunda forma de hacer cine que Deleuze observa en el trascurso de la historia del medio. Como la imagen movimiento, manifiesta una imagen del pensamiento, pero que ahora es muy diferente de la modernidad científica que apadrinó la imagen-movimiento. Por su parte, bebe de la ciencia contemporánea al plantear una imagen impredecible, y unos vínculos que imponen la necesidad de que la relación entre planos sea concebida por el espectador —no por un montaje orgánico que hace suponer lo que viene— y por lo tanto tiene la posibilidad de mostrar imágenes directas del tiempo. Entiéndase: condensados temporales en los que la imagen es una duración pura antes que un movimiento. El mundo del que habla es probabilístico, lo que quiere decir que toda cosa posible es un universo que se considera existente.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS

1. La imagen-movimiento en *La Jetée*

(...) *He knew there was no way out of Time.*

La Jetée, Chris Marker.

El código empleado por *La Jetée*, construido en parte por la mencionada utilización de las transiciones, es asequible a quienes están habituados a ver películas. Es decir, estos son usos convencionales del lenguaje cinematográfico, así como otros recursos también utilizados durante el cortometraje: plano-contraplano, fuera de campo, subjetiva. Eso quiere decir que *La Jetée* responde a los parámetros de la narrativa tradicional, del cine al que suele verse, a excepción de que los elementos no se están moviendo dentro del cuadro. Al entender el movimiento como el aspecto más característico, aquello que el cine vino a aportar al mundo del arte, su principal componente estético (tal como se argumentó en la primera parte del marco teórico) ¿qué significa que tras casi 70 años de cine un autor proponga una pieza en donde omite lo más emblemático de su arte? ¿*La Jetée* se podría entender o incluso ver como cine si no tuviera movimiento?, ¿no será que este cortometraje sí lo tiene, pero no lo coloca en ese lugar usualmente percibido por el ojo en su cotidianidad?

Cabe entonces preguntarse dónde está el movimiento en *La Jetée*. Si bien la pieza no arroja una respuesta certera, al menos queda demostrado que impone la pregunta. Y para más pruebas, se justifica revisar con mayor detenimiento la secuencia fotográfica de la protagonista en la cama. Son 10 fotografías que se disuelven una sobre la otra, haciendo ver al espectador cambios de posición de una mujer dormida y el *paso del tiempo*. La imagen 11 entra, tras la última disolución, en movimiento. Es el único plano filmado de todo el cortometraje, y en él hay una mujer que se despierta y mira a la cámara. Se hace inevitable una

analogía entre esa imagen y un momento de conciencia ¿Por qué poner un único plano móvil a la mitad de una pieza que ya se construyó sobre la base de la imagen estática? La apuesta es argumentar que el plano descrito revela que él mismo es prescindible. Apunta un movimiento ausente, o más bien uno presente que sin embargo no está allí donde suele buscarse. En ese sentido reflexivo, impositivamente reflexivo, el film se equipara a la reflexión filosófica.

Quien responde dónde está ese movimiento en *La Jetée* es Gilles Deleuze. Como se explicó en el marco de referencia teórica, la imagen-movimiento se presenta a través del montaje y la movilidad de la cámara, lo que aplica para esta pieza y para toda creación cinematográfica. *La Jetée* entonces apunta primero por omisión (con el montaje de fotografías) y luego revela por constatación (el único plano móvil) la imagen-movimiento. Por lo que, para abordar la obra, se estudió la propuesta teórica de Deleuze. Y para sondearla se impone primero la siguiente pregunta: ¿*La Jetée* a qué tipo de cine, entre los especificados por el filósofo, pertenece?

Empecemos por analizar el *plano*. En todos los casos, la operación de encuadre delimita un conjunto parcial y provisionalmente cerrado, en la mayoría de los cuales el protagonista está presente como elemento. El plano no muestra movimiento objetivo de las posiciones relativas de los objetos en el conjunto constituido por la imagen, salvo en la excepción del 239, imagen final de la secuencia mencionada. Cabe entonces preguntarse: si falla en una de las funciones de su doble aspecto ¿puede el de *La Jetée* llamarse plano en el sentido deleuziano? Al menos en este caso sí, porque en la cara del movimiento vuelta hacia el cambio en la duración no falla, y esta es verdaderamente la faceta más importante. Se debe recordar que la imagen-movimiento se compone gracias a la libertad de la cámara y la posibilidad de montaje, y estas dos características las posee el corto estudiado. La variabilidad del *cuadro* demuestra que dicha libertad de la cámara existe: ocurre en reiteradas ocasiones durante la pieza que un mismo hecho se registra desde muchos ángulos. Por ejemplo, cuando el protagonista está

en la hamaca la primera vez que lo someten al viaje en el tiempo, su sufrimiento y toda la escena de la inyección desde la foto 123 hasta la 157 se presenta desde unas 30 diferentes perspectivas. Respecto al montaje hay que añadir que todas las vistas fijas que integran a pieza están montadas meticulosamente según un parámetro preestablecido. Recordemos que Marrati (2003) indicó que el montaje era suficiente a la hora de generar imagen-movimiento. Entonces, esas imágenes que no poseen movimiento objetivo, no pueden entenderse como imágenes fijas porque están articuladas y dispuestas de una manera en que se presentan como corte móvil de la duración. Exhiben en ese sentido una imagen del tiempo. Y el tiempo implica cambio, así que el movimiento está en ellas. Pero queda por determinar ¿qué tipo de imagen del tiempo es la que ellas presentan?

Esto tiene que ver directamente con la forma de *montaje*. Y es evidente que el montaje en el cortometraje estudiado es de naturaleza probabilística y no se forma a partir de asociaciones lógicas como en el cine clásico. La anormalidad (entendida en el sentido deleuziano, la imagen sin centro o aberrante) en la disposición de imágenes llega hasta el punto en que el intervalo irreductible ya no es sólo la sugerencia de que cualquier imagen puede venir a articularse de forma no definitiva con la que le antecede, sino que también esa imagen puede pertenecer a cualquier *tiempo diegético* (el que responde a la lógica narrativa interna) del film. Al principio hay un código provisionalmente establecido para el viaje en el tiempo: el *fade* como efecto que rellena el intervalo es el primero en determinar el salto temporal del personaje, que ocurre a partir de la fotografía 157 a la 180. Pero después el espectador se habitúa a la incesante oscilación entre presente y pasado —y luego incluso futuro—, los saltos temporales pueden darse por cualquier medio, incluso por cortes como ocurre entre la fotografía 274 y la 277. Esta es la verdadera cristalización de la imagen-tiempo. Cada intervalo es la apertura en tanto infinitud de posibilidades por concebirse en imágenes. Ninguna asociación es definitiva, entonces toda interpretación es admisible. Esto quiere decir que los *planos* de *La Jetée* a pesar de que se entienden como corte móvil de la duración, no son exactamente clásicos. Porque no hay una lógica en ellos

supuesta a partir del montaje, no son ni principio ni final de una acción o reacción uno respecto del otro. Por lo tanto, se tendrá que hablar de un plano que antes de dar a entender una lógica, imponen una reflexión tal como en el cine de la imagen-tiempo. Obligan al espectador a generar el sentido de la concatenación que a pesar de ser válido no será definitivo. Hay imágenes en el cortometraje en donde esta relación concebida por el espectador se hace más notable, como la oportunidad, ya mencionada, en la que el protagonista concreta su primer viaje en el tiempo. Esto ocurre la totalidad de la cuarta escena, la cual conforman 18 planos (desde la fotografía 158 a la 185) que si se nombran es imposible imaginar su vinculación: un campo, una habitación, un niño, un grupo de palomas, un gato, unas tumbas, el terminal de Orly, un lago, una mujer, una granja, cuatro imágenes distintas de la protagonista en distintos sitios, cuatro imágenes de esculturas y finalmente un plano cerrado de el protagonista en la hamaca. Además son estáticas, es decir que ni siquiera se cuenta con la ayuda de conectar las imágenes por sus móviles. Es el narrador y la continuidad del relato lo que ayuda a articular las imágenes en el sentido de entenderlas como las primeras visiones fragmentadas de un pasado por el que todavía el protagonista no ha aprendido a viajar. Pero de ninguna manera es esta una explicación definitiva. ¿Qué cantidad de asociaciones se podrán hacer a partir de tal variedad de imágenes? Esta pregunta es francamente aplicable a la totalidad del film. Esto sin olvidar que la imagen siempre es en cierta medida una imposición, aunque el intervalo se construya como una apertura.

Otro punto interesante de abordar es la *trama* de *La Jetée*. Se podría decir que el tema general del corto es el de las relaciones temporales como totalidad (que son las relaciones implicadas por el cine de la imagen-movimiento), porque se relata la historia de una vida que vuelve sobre sí misma para expresar que el todo cambió. Es decir, al principio vemos un niño que presencia un asesinato. El hecho la marca irreversiblemente. Luego una supuesta Tercera Guerra Mundial, y de hacerse adulto, se le elige para viajar en el tiempo precisamente por su capacidad de rememorar, de vivir orientado a un pasado no superado. Es así como

ese hombre empieza a experimentar una serie de viajes insólitos hacia un pasado y un futuro que se establecen como tales en la narración del film pero que se vienen a instalar en la sucesión presente de este personaje. Es en ese pasado-presente en el que queda prendado de un amor imposible por distante. Pero ¿por qué es distante si ese hombre podía viajar y experimentar el pasado? Porque en el final de la pieza se cae en cuenta de que ese tiempo era verdaderamente insondable para el personaje, no por ser su pasado sino por ser su futuro. Él “regresa” a Orly, al mismo día de su recuerdo infantil traumático, buscando a la amada. Y cuando llega se da cuenta de que *no había escapatoria del tiempo* (se está citando lo que dice el narrador justo en esa parte, la traducción es libre) porque lo que presenció de niño fue su propia muerte.

Poderosa y profundamente contundente es la sensación de organicidad en este final. Porque allí se hace visible que el todo que es la pieza cambió de forma determinante: lo que fue el atestiguamiento de un asesinato era realmente la videncia de la muerte propia, el trayecto del protagonista fue desde el principio un retorno. Su muerte (el fin) es lo que le permite a la vez presenciar la muerte (el comienzo). He aquí la noción del Todo-Uno, de una concatenación que deviene en imagen de verdad: un final que no se puede entender de la misma manera sin su comienzo y sin su trayecto, es decir, una imagen que se entiende como proceso, no como una totalidad que es separable en partes.

Ya se explicó cómo al final de la pieza se puede desprender una imagen de verdad digna de la tendencia del cine clásico, gracias a unas similitudes entre trama y teoría demasiado delicadas para constituirse como coincidencias. Sin embargo en esa la historia que relata *La Jetée* también hay otras evidencias que forman parte de un entendimiento moderno del cine, que están presentes en el asunto de los viajes del tiempo del personaje. Y es pertinente una cita textual de *La imagen-tiempo* para aclarar el punto:

(...) cada presente coexiste con un pasado y un futuro sin los cuales él mismo no pasaría. Al cine le toca captar este pasado y este futuro que coexisten con la imagen presente (...) Tal vez, para salir de la cadena de los presentes haga falta hacer pasar al interior del film lo que está antes del film, y lo que está después del film (Deleuze, 1986, p.60)

La imagen indirecta del tiempo era sólo capaz de presentar el presente de la imagen. Pero el que la produce no es el único montaje posible. Es al cine de la imagen-tiempo al que Deleuze le está asignando la tarea de captar un pasado y un futuro que coexisten en el montaje. Y esta coexistencia es puesta en relieve con *La Jetée*, pieza en que se presenta este hecho como trama. La posibilidad de generar condensaciones temporales como la que nos muestra esta película es una aptitud moderna, y propia del cine francés de la posguerra. Deleuze (1986) menciona: “Qué ridículo parece el flash-back al lado de tan poderosas exploraciones del tiempo” (p.61) refiriéndose a *El año pasado en Marienbad*. Y, salvando las distancias, es una exploración similar a la de Resnais la que se hace en *La Jetée*, porque en ambas se llega hasta el punto en que es hace indiscernible la naturaleza del viaje temporal del personaje, no se sabe si es físico o si es mental o espiritual.

Se dijo que el criterio que rige la disposición de las imágenes en el film no es el clásico. Repasando, lo que las dispone es por un lado el intervalo como división irreductible. Pero también hay otro factor que rige la ordenación algunas pocas de ellas, que es la conciencia respecto del movimiento simulado a partir de lo estático. Es decir, hay una simulación hecha a drede a partir de vistas fijas que muestra el movimiento ilusorio, como si de un quinetoscopio se tratara. El ejemplo es, aparte de la ya suficientemente comentada secuencia de la protagonista en la cama, el momento de la escena final en que el protagonista corre hacia la mujer que anhela por la plataforma de Orly. Son las imágenes 420, 421, 422 y 423. Si se entiende esta forma de montaje como reflexión, lo que se demuestra es conciencia respecto a lo que ya no puede llamarse “mecanismo cinematográfico del pensamiento”, revelando con estos cuadros —que duran menos de un segundo— la verdadera naturaleza de la imagen: el plano como corte

móvil de la duración. La conciencia de estas vistas está en el hecho de que rebelan lo que el cine no es, es decir, nos hace ver el movimiento ilusorio. Es la misma constatación que se hace con el único plano móvil, pero a la inversa.

En conclusión, no hay cómo afirmar que *La Jetée* es cine de la imagen-movimiento. Como se evidenció, muchas características apuntan a un cine del tiempo: la forma de montaje probabilístico que utiliza la pieza, el condensado temporal que se presenta a través de los planos, el plano que impone la participación directa del intelecto para establecer relaciones. La pieza es ya un cine del tiempo, no porque supere al cine de la imagen-movimiento, sino porque lo excede en posibilidades. Es más, para explicar ese uso del plano fijo de algún modo, sería pertinente decir que es una *imagen indirecta del movimiento*, o bien movimiento subordinado al tiempo en su más pura esencia. Lo que sucede es que este uso del plano no es sólo particularmente revelador en el caso de la imagen tiempo, sino que también lo es en el caso de la imagen-movimiento. Al fin y al cabo el movimiento propio del cine clásico y su montaje siempre expresaron relaciones temporales.

Por otra parte, las relaciones que establece el cortometraje con el cine de la imagen-movimiento van mucho más allá, se presentan como una reflexión visual en torno al tema. Como hemos constatado hay una particular conciencia de esta pieza respecto de la imagen-movimiento, como si se hubiese construido para decir lo que el cine está dejando de ser. Cuando se habla de conciencia se está refiriendo a la manera en la que el film confronta a su público con los conceptos: con *el plano como corte móvil* de la duración puesto en evidencia por una imagen que se despojó de todo movimiento objetivo, por una trama que habla de cómo una *totalidad* puede cambiar esencialmente luego del proceso de construcción de una imagen de verdad, por la construcción de un *movilidad ilusoria* que se contrapone a la imagen uniforme y compleja que da el cine del movimiento y finalmente —o principalmente— por la presencia de un único plano móvil que se presenta constatación de que el hecho de que todas estas operaciones son

conciencia de lo que no se está haciendo —cine tradicional— o videncia respecto a las diferencias de un nuevo cine que se concibe en la pieza. Este nivel de lucidez a la hora de filmar es posiblemente lo que Deleuze (1986) quiso decir al referirse al *cine de vidente*, hablando antes que de la imagen directa del tiempo, de una manera muy particular de expresar las propuestas y reformulaciones conceptuales a través del cine. Es la posibilidad que abrió el contexto de la posguerra a las sensibilidades que son la condición de aparición de este cine reflexivo. En las obras de la época hay mucha presencia del ojo de la cámara, es decir, no se quiere disimular que lo grabado es sólo *una* visión o perspectiva de la imagen. Son espacios experimentales y enormemente ricos del arte, cuando caen en conciencia de la propia artificiosidad y procuran así demostrarlo, ensanchando sus horizontes. Y si bien *La Jetée* también hace gala de esta característica, con el gesto de la secuencia más comentada de la protagonista mirando cámara; también sabe llevar esa nueva conciencia a un extremo, porque la reflexión en la obra no solo será acerca de lo que el cine descubría en el momento en que fue filmada, sino también acerca de lo que el cine fue. Hay una especie de homenaje al movimiento cualitativo en esa omisión de móviles, así como un final en que la síntesis orgánica encuentra su apogeo.

De ahí que por el hecho de que la pieza trabajada pertenezca al cine de la imagen-tiempo no despoja de interés el analizar el cortometraje desde el punto de vista del que fue abordado, otra aproximación tan válida como cualquiera. Y esto se debe a la extraordinaria coincidencia y particular elocuencia visual que ofrece esta pieza a la hora de dar cuenta de la imagen-movimiento. ¿Por qué? Porque este film puede describirse como un cúmulo de imágenes acentradas de las que el movimiento surge —en vez de sumarse desde afuera— como imagen del tiempo a través del montaje, y que vuelve sobre su propio inicio para demostrar que la totalidad que relaciona todas esas imágenes ha cambiado para siempre. Es sin duda un atrevimiento, pero también es lógica la tentación de aseverar que esta puede ser una pieza utilizable a la hora de explicar con imágenes —antes que conceptos— la filosofía bergsoniano-deleuziana.

CAPÍTULO IV CONCLUSIONES

*El Dios amante que dio a tu arcilla forma (...)
colmó de música tu cántaro
y de tiempo tu sangre,
del tic tac que celebra a tu paso la vida
en el girante milagro de la tierra.*
Eugenio Montejo, Papiros Amorosos

La reformulación de conceptos como verdad, sentido, imagen, tiempo y movimiento fue antes que un proyecto filosófico una imposición del siglo del cine. Deleuze se dio a la tarea de hacer de este un motivo propio de su reflexión, pero como vimos Bergson y otros filósofos de la inmanencia se dedicaron a trabajar estas cuestiones antes que él. Pero Deleuze tuvo una ventaja frente a ellos, y se trata de que nació en una época que le permitió ver el desarrollo posterior del cine. Por ende, Deleuze pudo beneficiarse de la visión ensanchada de imagen que el mecanismo cinematográfico impone concebir. Asimismo, el autor cita a Bergson para hablar de esta posibilidad que tiene todo el que ha visto la evolución del séptimo arte: “las cosas nunca se definen por su estado primitivo sino por la tendencia que se esconde en ese estado”, hablando de que fue sólo después de la posguerra cuando la potencia del cine se llevó al acto. Presenciarlo, o ser de una generación posterior, era crucial para formular la inmanencia de las imágenes y el movimiento a través del cine. De esta manera Deleuze supo dar a las películas su importancia, y justificó la inclusión de este arte como herramienta para el mundo de la reflexión filosófica.

Aparte de esto, hay otra contribución sobre la que poner acento: Deleuze con su labor también justifica la importancia que reviste la aproximación filosófica para el mundo de las teorías cinematográficas, ya que añade un punto de vista de indagación poco común y poco explorado. La posibilidad de analizar el cine desde la reflexión filosófica se constató en la aplicabilidad del discurso de la imagen-movimiento a la hora de hallar sentido a los elementos de *La Jetée*.

Quedará pendiente, entonces, la formalización del método deleuziano de aproximación a las imágenes cinematográficas.

Se considera que el abordaje del problema fue exitoso, y el objetivo cumplido: una pieza como *La Jetée* puede ser estudiada y entendida desde la visión filosófica de Deleuze. El hecho de que el film no se conforme como imagen indirecta del tiempo, o como cine de la imagen-movimiento, no implica que lo planteado por el objetivo no haya podido alcanzarse. Por el contrario, ver la pieza a la luz del concepto de la imagen-movimiento permitió entender con mayor claridad las distancias entre este y el cine al que sí pertenece el corto: el de la imagen-tiempo. Además el estudio reviste un interés particular por tratarse de una pieza inusualmente conciente respecto a sus alcances discursivos.

Por esta razón, si hay un aporte del presente estudio es el de postular esta filosofía del cine como base para articular un nuevo método de análisis de imágenes. Así como este, las distintas formas que clasifica Aumont en su texto dedicado análisis fílmico se derivan también de otras disciplinas del conocimiento (la lingüística, la narrativa, la crítica de autor, etc). Mucho podría decir un análisis deleuziano de las obras propias de nuestra época respecto a la imagen del pensamiento que prepondera y las nuevas formas que el humano encuentra para vincularse con el mundo. Se podría hacer de forma infinitamente más exhaustiva que la presentada aquí, si se consideran y se procura identificar todos los tipos de imágenes que presenta la taxonomía del autor.

Se emprendió esta revisión textual con la esperanza de conseguir utilizables las páginas que Deleuze dedica al cine, como si de demostrar que la teoría sirve se tratara. Y *La Jetée* parece corresponder enteramente este propósito, ya que en ella se hallaron evidencias contundentes de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Pero parece haberse encontrado también algo más que un método desde donde se puede ver el cine de forma distinta: lo que muestra el cine tiene que ver con el sentido propio de este mundo, más allá de demostrar la

aplicabilidad de un sistema de imágenes en una película concreta. El cine dice lo que se es y vincula lo que se cree, y va más allá en la medida en que genera esquemas que puede transformarlos. La inmanencia de las ideas es en este sentido una promesa. Más allá de si el cine es un interlocutor válido para la filosofía — que se cree quedó más que demostrado— se trata de poner ambas formas de pensamiento en una vida siempre móvil y siempre creativa en tanto temporal. La modernidad vino a resolver muchas cosas y a establecer respuestas que aún siguen vigentes, en tanto funcionales. Pero si algo hizo el cine, si algo está haciendo el cine desde el siglo pasado, es sostener frente a la soberbia moderna —que siempre parece retornar, lo cuenta la historia— que aún hay cosas por decir, que el todo no está dado, para decirlo con Bergson y con Deleuze. Que no se han agotado las posibilidades creativas. No hay mejor manera de argumentar que pensar en cine es necesario.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas

Aumont, J. & Marie, M. (1990). Análisis del film. (Primera edición). Barcelona: Paidós Comunicación.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M & Vernet, M. (1996). Estética del cine. España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Barthes, R. (1989). La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía. (Octava edición). España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Bazin, A. (2000). ¿Qué es el cine? (Tercera edición). Madrid: Rialp.

Casetti, F & Di Chio, F. (1991). Cómo analizar un film. (Segunda edición). Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1984). La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1. (Primera edición). Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1984). La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2. (Primera edición). Barcelona: Paidós.

García, R. (1999). La anarquía coronada. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L.

Hawking, S. (2004). El universo en una cáscara de nuez. (Décimo primera edición). Barcelona: Editorial Planeta.

Krakauer, S. (1996). Teoría del cine. (Tercera edición). Barcelona: Paidós.

Marrati, P. (2004). Gilles Deleuze: Cine y filosofía. (Primera edición). Buenos Aires: Claves.

Metz, C. (1972). Ensayos sobre la significancia en el cine. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo S.A.

Rodowick, D. (2003). Gilles Deleuze's Time Machine. Durham y Londres: Duke University Press.

Santalla, Z. (2006). Guía para la elaboración de reportes de investigación. (Primera edición). Caracas: Publicaciones Ucab.

Yoel, G. (Ed.) (2004). Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía. (Primera edición). Buenos Aires: Manantial.

Yoel, G. (2004). Pensar el cine 2: cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías. (Primera edición). Buenos Aires: Manantial.

Fuente electrónica

Álvarez, E. (2007). La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze: tensiones entre cine y filosofía. Observaciones Filosóficas. [Online]. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/laimagendelpensamiento.html>. [Consulta: 2007, noviembre 23].