



ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

COLABORADORES

Mercedes **Alvarez**

Carolina **Bejarano**

Camila **Bejarano Petersen**

Mariela **Cantú**

Malena **Di Bastiano**

Mauricio **Durán Castro**

Alejandra **Figliola**

Carmen **Guarini**

Iliana **Hernández**

Marcelino **López**

Eva **Noriega**

Ana **Pascal**

Eduardo **Russo**

Alejandro **Seba**

Elena **Valente**

Manuel **Yáñez Murillo**

Gerardo **Yoel**



2

*GILLES DELEUZE Y EL PENSAMIENTO DEL CINE
FICCIONES & REALIDADES (PARTE II)
DISCUSIONES & APERTURAS*



ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



Universidad Nacional de La Plata

Presidente

Arq. Gustavo Azpiazu

Vicepresidente

Lic. Raúl Perdomo

Facultad de Bellas Artes

Vicedecana a cargo del Decanato

Prof. María Elena Larrègle

Secretario Académico

Prof. Santiago Romé

Secretario de Gestión Institucional

DCV Jorge Lucotti

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Extensión y Vinculación con el Medio Productivo

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Cultura

Lic. Cristina Terzaghi

Secretario de Producción

DI Eduardo Pascal

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Sr. Esteban Conde Ferreyra

Directora de Publicaciones y Posgrado

Prof. Mariel Ciafardo

ARKADIN

ESTUDIOS SOBRE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Director

Eduardo A. Russo

Comité Asesor Editorial

Fabio Benavídez (FBA-UNLP)

Marcelino López (FBA-UNLP)

Carlos Vallina (FBA-UNLP)

Jorge La Ferla (UBA)

Carmen Guarini (UBA-CONICET)

Cristian Pauls (FUC)

Mauricio Durán (Universidad Javeriana-Colombia)

Udo Jacobsen (Universidad de Valparaíso-Chile)

Isaac León Frías (Universidad de Lima-Perú)

José-Carlos Avellar (Escuela Darcy Ribeiro-Brasil)

Directora de Publicaciones y Posgrado

Prof. Mariel Ciafardo

Consejo Directivo

Lic. Daniel Belinche

Lic. Ricardo Cohen

Prof. María Elena Larrègle

Lic. Silvia García

DCV Juan Pablo Fernández

DCV Jorge Lucotti

Lic. Santiago Romé

Prof. Silvia Furnó

Colaboradores

Ana Balut

Paula Sigismondo

Luciano Massa

Correctora

Prof. Nora Minuchin

Editora

Lic. Georgina Fiori

Diseño

Área de Producción y Diseño de la Facultad de Bellas Artes, DCV Ignacio Desuk

Diagramación

DCV María Ramos

Primera edición: febrero de 2009

Cantidad de ejemplares: 500

ARKADIN es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina.

publicaciones@fba.unlp.edu.ar /

dca@fba.unlp.edu.ar

ISSN 1669-1563

Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite

Impreso en Argentina, Printed in Argentina.

akadh

2

COLABORADORES

Mercedes Alvarez
 E. Carolina Bejarano
 Camila Bejarano Petersen
 Mariela Cantú
 Malena Di Bastiano
 Mauricio Durán Castro
 Alejandra Figliola
 Carmen Guarini
 Iliana Hernández
 Marcelino López
 Eva Noriega
 Ana Pascal
 Eduardo A. Russo
 Alejandro Seba
 Elena Valente
 Manuel Yáñez Murillo
 Gerardo Yoel



GILLES DELEUZE
 Y EL PENSAMIENTO DEL CINE

Editorial

Gilles Deleuze y el pensamiento del cine

La crisis de la imagen acción en Deleuze y el surgimiento del cine moderno en Godard y Daney | Mauricio Durán Castro > 7

Deleuze y las ideas en cine: cuerpo, cerebro, pensamiento | Eduardo A. Russo > 21

Saer y el cine | Alejandra Figliola y Gerardo Yoel > 33

Interactividad, vida artificial y espacio/tiempo en las instalaciones inmersivas | Iliana Hernández > 46

Ficciones & Realidades (parte II)

Nuevas distancias en el documental | Carmen Guarini > 62

Chris Marker: dos o tres cosas que yo sé de él | Mercedes Alvarez > 68

¿Por qué el documental? | Mercedes Alvarez > 74

Sin fronteras | Manuel Yáñez Murillo > 78

Discusiones & Aperturas

La enunciación, un cierto real. Límites del psicoanálisis frente al análisis fílmico | E. Carolina Bejarano y Camila Bejarano Petersen > 87

Tecnología, multimedia y el antiguo placer de contar historias | Alejandro Seba > 94

Imágenes del cine. Palabras de Badiou | Malena Di Bastiano > 101

Reseñas bibliográficas

De lo cinematográfico a lo televisivo - Metatelevisión, lenguaje y temporalidad | Eva Noriega > 105

El montaje. El espacio y el tiempo del film | Ana Pascal > 107

Deleuze, el cine, las imágenes: notas sobre tres libros | Eduardo A. Russo > 109

Actividades académicas

Jornadas Académicas: El lugar del cuerpo en el documental del siglo XXI | Mariela Cantú > 111

I Jornadas Académicas y Muestra de cine, video y arte digital: Cine, Arte y Matemática: bordes y texturas | Elena Valente > 114

Dos investigaciones en la Facultad de Bellas Artes.

I. Rescate del patrimonio fílmico del Departamento de Cinematografía (1957 – 1976) | Marcelino López > 116

II. Cine policial clásico en la Argentina (1935-1956): géneros, discurso e imaginario social | Ana Pascal > 118



Gilles Deleuze y el pensamiento del cine

Este segundo número de *Arkadin* explora, en su cuerpo central, el impacto en las artes audiovisuales de la producción de uno de los mayores pensadores contemporáneos, y acaso el que más ha sido interpelado por el cine a lo largo de su producción.

Como filósofo y aunque las imágenes insistieran desde muy temprano en sus trabajos, Gilles Deleuze comenzó su diálogo público con el cine durante cuatro temporadas, entre 1981 y 1984. Los resultados de lo que comenzó como un proyecto conjunto de investigación y enseñanza fueron, en el terreno de las publicaciones, sus volúmenes *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), seguramente los más ampliamente conocidos y hoy elevados al rango de jóvenes clásicos. Aunque estos dos libros no han sido los únicos decisivos entre sus textos que han tocado el ámbito del cine y las artes audiovisuales, su notable influencia tanto en el pensamiento como en la creación cinematográfica, lejos de atenuarse a lo largo de las últimas dos décadas, hoy prosigue en aumento. Por el espectro de sus efectos y su relevancia, tanto en el terreno académico como en el de la más amplia conceptualización y las prácticas del cine y las artes contemporáneas, dedicamos al pensamiento de Deleuze un conjunto de escritos procedentes de investigadores, profesores, realizadores y críticos de diversos puntos de América Latina

Por otra parte, continuamos en la presente *Arkadin* el tratamiento de la cuestión que fue monográfica en nuestro Número 1: *Ficciones y Realidades*. El espesor y la complejidad de este campo determinaron que el espacio disponible en la anterior edición fuera más bien escaso para abarcar los diversos aspectos y multiplicidad de aportes sobre las

mutaciones que en la producción audiovisual contemporánea se advierten en distintos territorios. De allí la justificada insistencia. Algunos acostumbran ver a esta problemática como un relanzamiento y redefinición del campo del documental. Otros apuntan a la reformulación de variadas formas del realismo, tanto en sus modalidades cinematográficas como en las configuraciones hechas posibles en la imagen electrónica y digital. Pero más allá de planteos que privilegian el enfoque en alguna zona particular de las artes audiovisuales, lo que cabe advertir es un conjunto de movimientos de fondo que hacen a los estatutos mismos de la imagen y la realidad, el espectáculo y el conocimiento, nuevas formas de la sujeción y otras tantas modalidades de apertura, hechas posibles por diferentes prácticas de la mirada y la escucha revitalizadas en los terrenos del cine y las artes en general. Al respecto, las contribuciones del campo iberoamericano confluyen en el tratamiento de algunos temas centrales de este panorama, y prosiguen una conversación que, por cierto, busca continuar.

Arkadin también continúa, a su vez, en el planteo de otras cuestiones que intentan abrir nuevas discusiones y aperturas. Temas que convocan inquietudes emergentes e investigaciones en marcha se relacionan, por su parte, con el comentario de algunas actividades académicas sobre lo audiovisual en el marco de la Facultad de Bellas Artes y algunas reseñas de libros que abordan, desde distintos ángulos, esa vida conjunta de las imágenes y las ideas que no dejan de provocar la interrogación renovada.

La Dirección



La crisis de la imagen acción en Deleuze y el surgimiento del cine moderno en Godard y Daney

»» Escribe **MAURICIO DURÁN CASTRO**

(Colombia). Arquitecto, Universidad de los Andes, Bogotá. Maestro en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Candidato a Maestría en la Universidad Politécnica de Cataluña. Profesor de la Universidad Javeriana, la Universidad de los Andes y la Universidad Nacional de Colombia.

*Para mí, el tiempo de la acción ha pasado. He envejecido. Comienza el de la reflexión. Bruno, personaje de *Le petit soldat* de J.L. Godard*

1. El tiempo al fin recobrado

Tal como Bruno, el personaje de una de sus primeras películas, *Le petit soldat* (*El soldadito*, 1963), Jean-Luc Godard piensa que su tiempo de la acción también ha pasado ya, que ha envejecido, y que ahora ha llegado el tiempo de la reflexión. Este es el Godard de *Historie(s) du Cinema*; de *2X50, ans de cinéma français* (1995); de *JLG/JLG, autoportrait de decembre* (1995), o *Nuestra Música* (2004), un hombre que, como el personaje de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, ha decidido ahora recuperar su vida en un «tiempo recobrado». Así Godard, entre los 58 y 75 años, se dedica entonces a observar, recordar, pensar y escribir frente a la moviola, la pantalla del monitor o la máquina de escribir. El sonido del golpeteo de las teclas de la máquina de escribir y el del motor que rebobina los rollos de películas en la moviola operan como bandas sonoras, rítmicas cantinelas que accionan la memoria, el aprendizaje y el *re-conocimiento* a través de las imágenes del

cine. Godard recobra entonces el pasado del cine, donde inevitablemente está inscrito su pasado y su presente como «autor», en las imágenes que vio y dejaron una honda huella en su memoria, en aquellas que como la *madelaine* o una loza suelta en el pavimento, traen inmediatamente no el recuerdo, sino la «esencia del mundo» de Combray o de la plaza de San Marcos, en la novela de Marcel Proust. Godard no intenta contar la historia del cine como ya ha sido contada; más bien se dispone ante un dispositivo que le procure recuperar la «esencia del cine», la «esencia de la historia del cine» que ha sido a su vez la «esencia de la historia del siglo XX», y definitivamente la «esencia de la vida de Godard». El tiempo será, como para Proust y las más de mil páginas de *A la recherche du temps perdu*, el principal elemento de este dispositivo, un doble tiempo: un largo tiempo vivido y un extenso tiempo dedicado a ninguna acción práctica.

También es el tiempo el que le permite a un Gilles Deleuze de 65 años, reencontrarse con Félix Guattari, para preguntarse finalmente ¿qué es la filosofía?: «Tal vez no se pueda plantear la pregunta ¿Qué es la filosofía? hasta tarde, cuando llegan la vejez y la hora de hablar concretamente».¹ La vejez como plenitud y no como decadencia, con todas sus ventajas antes que con sus defectos, como lugar desde donde es posible reconocer la «esencia de la vida», el tiempo de la reflexión y no ya el de la demandada y condicionada acción: el *tiempo al final recobrado*. Esto sólo es posible gracias a un tiempo, a una duración que permiten la «reminiscencia» y los «descubrimientos» propios de la memoria involuntaria, y estos «signos sensibles» dispuestos para devenir en «signos del

arte», bloques de sensaciones, perceptos y afectos, que son la «esencia del *tiempo recobrado*». El recuerdo no como un fin en sí mismo, puesto que el *tiempo perdido* no se recobra en su recuerdo, sino el *tiempo al fin* (al final) *recobrado*, no como memoria ni historia, sino como vida misma, como la esencia de la vida: el presente en los signos del arte. Deleuze lo había expresado tempranamente en *Proust y los signos*,² pero en ¿Qué es la filosofía? quizá sienta que ya está en su *tiempo al fin recobrado*: «la hora de hablar concretamente».

Para el crítico de cine Serge Daney es el mismo cine recuperado por él y para él, como: «un lugar donde simplemente había que estar. No para hacer algo, sino para estar, sintiéndome más seguro que en mi propia casa».³ Su vida y su temprano *tiempo recobrado* se encuentra en el cine, en las imágenes de *Noche y Niebla* (1958) de Alain Resnais, donde aún adolescente *re-conoció* el cadáver de su padre entre otros tantos cuerpos sin vida en los campos de concentración, y en donde también se vio, se reconoció años más tarde, enflaqueciendo y volviéndose cadáver a causa del Sida: «Nací para convertirme en esa imagen, para convertirme en esqueleto».⁴ En reemplazo de una vejez no alcanzada, como la de Deleuze y Godard, Daney elige la sala de cine, y quizá la enfermedad, para *recobrar el tiempo*, desde donde reflexionará sobre el cine, sobre la historia del cine y sobre el cine moderno, entendido este último como aquel que ya ha superado la mayor acción y sus compromisos con ésta (la Segunda Guerra Mundial, el holocausto en Auschwitz y Treblinka y las bombas en Hiroshima y Nagasaki), y que se propone develar los mecanismos ilusionistas del cine clásico, de la escenografía y

¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 1993, p. 7.

² Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, 1972. La primera edición francesa (*Proust et les signes*) fue publicada en 1964.

³ Serge Daney, *Perseverancia, reflexiones sobre el cine*, 1998, p. 59.

⁴ *Ibidem*, p. 57.

de la pura acción. Tal como él mismo lo define, el cine moderno nació:

(...) en la Europa destruida y traumatizada de la posguerra, a partir de las ruinas de un cine aniquilado y descalificado, a partir del rechazo fundamental de la apariencia, de la puesta en escena, de la escena.⁵

Así, su vida (1944-92) coincide con la del cine moderno en las fechas en que él lo inscribe:

(...) pienso que mi tiempo de vida, mi propio *timing* y el del cine se encastraron bastante bien el uno en el otro: treinta años es lo que hacía falta par dar vuelta cierta página. Desde Rossellini (*Roma ciudad abierta*, 1944) hasta la muerte de Pasolini (1975).⁶

El lugar del cine es entonces el lugar de su memoria, de sus reminiscencias y descubrimientos, hasta el más familiar del cadáver de su padre que se convertirá en la imagen de su propio devenir, el de su propio cadáver: terrorífico *tiempo recobrado*. La metáfora con que en los años 60 se denuncia al cine ilusionista del entretenimiento, donde se busca sobre todo *perder el tiempo* en la «sociedad del espectáculo», es la del «plano-lecho» para dormir. Sin embargo, este lugar que Godard en su periodo maoista quiere convertir en escuela, se convierte para muchos como Daney en lugar del *re-conocimiento*, en el «plano-diván» del psicoanálisis. Las imágenes latentes, las reminiscencias y descubrimientos,

que emergen del inconsciente de Daney, son las imágenes del cine: su propia historia, sus traumas, deseos y temores, están representados en las imágenes de la historia del cine. El cine moderno es entonces para él el *tiempo recobrado*, lugar de la reflexión y de la esencia de su vida: tanto de su pasado como de su presente.

Lo dicho por Bruno en la película de Godard podría quedar en boca de Proust, tanto como de Daney, incluso de Deleuze y, por supuesto, de su autor, Godard: «Para mí, el tiempo de la acción ha pasado. He envejecido. Comienza el de la reflexión». La verdad es que Godard ha tomado esta frase de un texto de Lenin que exalta más bien a realizar un salto *de la reflexión a la acción* revolucionaria, en la que el cineasta ha invertido su orden y la ha puesto en boca del soldado Bruno. Pero aquel texto original del pensador y líder político era a su vez una inversión de la dialéctica hegeliana, con la que describe el movimiento dialéctico del recorrido de la conciencia que va de la experiencia adquirida al conocimiento verdadero y absoluto. Parece ser que en este juego de apropiaciones, inversiones y montaje, Godard convirtiera a su desorientado pero reflexivo soldado en un hegeliano.

En su *Estética*, Hegel lee en la historia del arte un recorrido en tres grandes momentos (simbólico o antiguo, clásico o griego, y romántico o moderno), hasta llegar al fin del arte, en el que la disolución de la forma romántica es a su vez disolución de la forma clásica que era a su vez la forma romántica, es decir: disolución de la disolución. El arte se ha emancipado de deberes y compromisos con la religión y otros ideales del espíritu de los pueblos que representa, se ha liberado de aquellos

⁵ Serge Daney, *Cine, arte del presente*, 2004, p. 81.

⁶ Serge Daney, *op.cit.*, 1998, p. 61.

contenidos pero perdiendo su vigencia histórica con su propio presente. Hegel afirma:

A partir de este hecho, el arte no ocupa más en la vida, en lo que tiene de verdaderamente vivo, el lugar que antes ocupaba, y las representaciones generales y las reflexiones son las que han obtenido ventaja. Por eso en nuestros días estamos inclinados a entregarnos a las reflexiones y pensamientos sobre arte. Y el arte mismo, tal como es actualmente, sólo esta hecho para devenir objeto de pensamientos.⁷

La imagen más conocida de esta situación es aquella de las estatuas ante las que ya no nos hincamos de rodillas, reconociéndolas más bien como objetos del pasado: «A través de todos esos vínculos el arte se ha convertido, para nosotros, en cuanto a su supremo destino, en una cosa del pasado».⁸ De ahí su devenir museístico, espacio de reflexión más que culto u oración, aunque hoy sea objeto de culto masivo, pero sin ningún credo. El presente del arte, su acción, ya ha pasado, ha envejecido, el final del arte es así el tiempo de la reflexión, si no el de su «especulación». En principio, las reflexiones sobre el cine hechas por Daney, Godard y Deleuze, parecen reflejar la idea de un tiempo de la acción ya superado en vías de su propia reflexión. No importa qué tan cerca o lejos estén estos autores de aquella concepción hegeliana del final del arte, nos permitiremos aquí confrontar a través del mismo montaje sus textos. Llamaremos al cine en nuestro favor, in-

vocaremos aquella *mayor preocupación* de Godard: el montaje cinematográfico.

2. Montaje sin *copyright*

Parafraseemos ahora algunas líneas de la *Estética* de Hegel, reemplazando impudicamente algunas palabras por otras, como por ejemplo «arte», por [cine], y «Grecia», por [Hollywood]. Leamos ahora. «El [cine] no tiene ya para nosotros el alto destino que antes tuvo. El ha devenido para nosotros objeto de representación [en distintos medios como la televisión, el video, la fotografía, etc.]– y no tiene más esa inmediatez, esa plenitud vital, esa realidad que tenía en la época de su florecimiento, en [Hollywood]». Pero no abandonemos aún esta mesa de montaje, o de disecciones, y continuemos valiéndonos del cuerpo de los textos de Hegel:

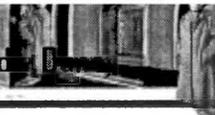
A través de todos esos vínculos el [cine] se ha convertido, para nosotros, en cuanto a su supremo destino, en una cosa del pasado. Por ello ha perdido lo que tenía de auténticamente verdadero y viviente, su realidad y su necesidad de otra época, y ahora se halla relegado en nuestras representaciones. Lo que una [película] provoca actualmente en nosotros es, a la vez, un goce directo, un juicio que lleva tanto al contenido como a los medios de expresión y al grado de adecuación de la expresión con el contenido.

Violentamos a Hegel una vez más para que pueda decir: «Los hermosos días del [cine clásico]

⁷ Georg W. Hegel, *Lecciones de Estética*, 1977, p. 27.

⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁹ G. W. F. Hegel, *Lecciones de Estética*, Alfredo Llanos (trad.), 1977. Texto tomado de las páginas 26 y 35, con alteraciones incorporadas.



y la edad de oro del [Hollywood] maduro han quedado atrás. Las condiciones generales del tiempo presente no son nada favorables al [cine].⁹ Afirmaciones que podrían ponerse en boca del cinéfilo Daney, del cineasta Godard y veremos si también en la del filósofo Deleuze.

Ahora parafrasearemos de la misma forma a Daney en sus definiciones del cine clásico y del moderno, *forzándolo* a que nos hable del arte clásico y moderno en vez del cine, y del efecto ilusionista y escenográfico de lo clásico, cuestionado por lo moderno:

Se llama [clásico] al muy corto momento de la historia del [arte] –¿[trescientos] años?– durante el cual los [artistas] supieron producir el cebo de aquello que parece faltarle desde siempre al [arte]: la profundidad. Fue la edad de la [perspectiva], el triunfo paradójico de una escenografía sin escena. (...) Hoy estamos bastante lejos de ese [arte]. Ya no sabemos hacerlo y, por eso, lo amamos más que nunca.¹⁰

Este periodo clásico del arte ya no parece hacer referencia al esplendor del arte griego, considerado por Hegel como el clásico, sino al periodo que va desde el Renacimiento al Impresionismo, referente clásico para la pintura moderna que cuestiona el ilusionismo de su *trompe l'oeil*. Daney intervenido, podría continuar de esta manera:

Lamaré «moderno» al [arte] que «asumió» esta no profundidad de la imagen, que la rei-

vindicó y que pensó hacer de ella –con humor y con furor– una máquina de guerra contra el ilusionismo del [arte] clásico, contra la alienación de los [encargos cortesanos], contra la [academia].¹¹

Se han reemplazado además los términos de «escenografía» por [perspectiva], de «series industriales» por [encargos cortesanos] y de «Hollywood» por [academia], como también los «treinta» años del cine clásico por los más de [trescientos] años de pintura ilusionista que se sucede desde el Renacimiento hasta el Impresionismo.

Pero realmente es Deleuze en *Imagen-tiempo*, quien se vale de la cita a la revolución impresionista para explicar la transformación del antiguo régimen realista del cine de la imagen-movimiento al nuevo régimen de la imagen-tiempo que significó el neorrealismo, del que dice textualmente: «(...) es quizá tan importante como la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura, con el impresionismo». ¹² Así como en el impresionismo los elementos puramente ópticos (la pura mancha de color y sus vibraciones) pueden pasar a un primer plano relevando a la anécdota representada, en este nuevo cine que inaugura el neorrealismo los elementos puramente ópticos y sonoros sobresalen ante la paulatina disolución de la representación de acciones. Nuevamente, cambiaremos en el siguiente texto de Deleuze los «filmes» por las [pinturas], el «cine», por el [arte] y el «sistema de acciones, percepciones y afecciones», propios de lo que el autor ha llamado la imagen-acción, por el sistema de [representación realista]:

⁹ Serge Daney, *Cine, arte del presente*, 2004. Texto tomado de las páginas 79-80, con alteraciones incorporadas.

¹¹ *Ibidem*, texto tomado de la página 81, con alteraciones incorporadas.

¹² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*, 1986, p. 13.

Se siguen haciendo, claro esta, [pinturas realistas] por ellas pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero ya no el alma del [arte]. El alma del [arte] cada vez exige más pensamiento, aun cuando el pensamiento empiece por deshacer el sistema de [representación realista] del que hasta entonces el [arte] se había alimentado.¹³

Resolviendo las ecuaciones que nos plantea este juego de montaje, obtenemos equivalencias como las dadas entre un arte clásico y realista (griego para Hegel o la herencia renacentista para Deleuze) con un cine clásico y/o realista (años 20, 30 y 40 del siglo XX, para Daney y Deleuze); y las de un arte moderno que se inicia con el impresionismo (ya no así para Hegel) y un cine moderno que se inicia en el neorrealismo; y en ambas revoluciones (impresionista y neorrealista) se produce la ruptura con la ilusión realista: perspectivista en la pintura y escenográfica en el cine. También y un poco en todos estos autores, la idea tanto de un régimen del arte y del cine al servicio de las creencias religiosas, cortesanas o del mercado y la industria cinematográficas, a su vez de la idea de la aparición de un arte y un cine emancipados de la Iglesia o de Hollywood, para obedecer más al pensamiento, al concepto o a la reflexión, un arte y un cine quizá de la vejez. Despejando hasta la última expresión la ecuación, tendríamos la simplista igualdad de que Hollywood es la Iglesia contemporánea.

Pero más allá de esta dudosa evidencia (dudosa por lo evidente), Godard encuentra una relación mucho más profunda entre las imágenes que han «redimido» su vida en las *Historia(s)*

del cine con la imagen «revelada» en el manto de la Verónica, preguntándonos hasta dónde las imágenes indiciales de los nuevos medios de reproducción mecánica no habían aparecido y fueron fijadas ya en aquellas telas y tablas llamadas Iconos. Así, si «la perspectiva fue el pecado original de la pintura occidental, Niepce y Lumière fueron sus redentores», tal como propone Godard en las *Historia(s) del cine*.¹⁴

Citas, paráfrasis, *collage*, juegos de montaje, asociaciones entre frases o imágenes por fuera de sus contextos; estos son los métodos de Godard, quien consideró desde sus primeros días de crítico de cine en los *Cahiers du cinéma* al montaje como su «mayor preocupación», al igual que la de sus maestros Sergei Eisenstein o Howard Hawks. El método de un pensar a saltos inconexos de quien será citado por Deleuze como exponente del cine de la imagen-tiempo, cine donde los vínculos entre las imágenes se han debilitado a su máxima posibilidad. Una mente impaciente, acostumbrada a interrumpir las continuidades y pensar a saltos, interrumpir la visión de una película para entrar en otra sala a la proyección ya iniciada de otra película cuando era el joven *voyeur* de la Cinemateca Francesa. Un joven cineasta incomprendido por la crítica académica, que lo acusa de no saber unir un plano con otro en su opera prima *Sin Aliento (À bout de souffle)*, 1959). Un tortuoso recorrido profesional que parte del crítico que deviene en cineasta, al cineasta consagrado que abandona el cine por la militancia política y que regresa por medio del vídeo hasta volver a encontrarse haciendo lo que no ha dejado nunca de hacer: crítica de cine, pensar el cine ahora desde la moviola y el vídeo en sus *historia(s) de cine*. En los 60 respondía a los nuevos críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*:

¹³ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*, 1984, p. 287.

¹⁴ Jean-Luc Godard, «Una Vague Nouvelle», en *Historia(s) del cine*, 1988-98.



En tanto que crítico, yo ya me consideraba como cineasta. Hoy en día sigo considerándome como crítico y, en cierto sentido, lo soy todavía más que antes (...) Escribir, para nosotros, era ya también hacer cine, porque entre escribir y rodar hay sólo una diferencia cuantitativa, no cualitativa.¹⁵

Pensar en el sometimiento al poder de las imágenes, porque pensarlas es dejar de estar sometido a ellas, pero también actuar políticamente resistiendo a su poder, a través de su manifiesto de 1967 que invitaba a «crear dos o tres Vietnam en el seno del imperio Hollywood-Cinecitta-Mosfilms-Pinewood, tanto económica como estéticamente», o apropiándose «sin copyright» de todo tipo de imágenes en las *Historia(s) del cine*. Un Godard guerrillero y pirata que, a través del montaje del inmenso material del que se apropia, produce nuevas imágenes-pensamiento, veloces asociaciones e ideas que inquietan y permanecen por su potencia de sentidos. Citemos dos que sugieren con profundidad las relaciones entre las imágenes y los poderes religiosos y/o políticos: un plano del Cristo de Pasolini enfrentándose a los mafiosos de una película de Preston Sturges, o una sobreimpresión de los niños que huyen de los pájaros en la película de Hitchcock, pero que en vez de pájaros sobrevuelan bombarderos de la Segunda Guerra Mundial. El «cine redentor» de Pasolini enfrentándose y denunciando al «cine fariseo» de la industria cinematográfica, montaje que lleva a pensar que la religión del siglo XX fue el dinero y su iglesia fue Hollywood. También Godard devela a través de la sobreimpresión

y el collage en la película de Hitchcock una metáfora de la guerra, hecha en la posguerra y desde el exilio americano. Más tarde, en el capítulo 4.a: «El control del universo» de *Historia(s)...*, Godard mostrará cómo Hitchcock con sus imágenes –«formas que piensan»–, logró lo que no alcanzaron Julio César, Napoleón o Hitler: «controlar el universo», podríamos agregar con palabras de Deleuze: «crear un plano de composición» donde se fije la infinita velocidad del universo, su movimiento, el caos. Los pájaros de Hitchcock continúan hoy atormentando a los niños de la Guerra Fría y de la posguerra fría, mientras las bombas destruyeron Berlín y el bunker del Führer en 1945.

3. La Segunda Guerra fragmentó la(s) historia(s) del siglo (del cine)

No habrá más poesía después de Auschwitz, dijo Adorno. No tendrán más razón de ser los «grandes relatos» de la Modernidad, insiste más tarde Lyotard. No puede haber ficción después de Alain Resnais, quiso decir Daney. Al tiempo, Deleuze lee en las imágenes del cine de la posguerra las señas y síntomas que evidencia la «crisis de la imagen acción». Quizá la imagen-acción se había estructurado en función de aquellos grandes relatos, en las grandes producciones nacionalistas del cine mudo y poco antes de la Segunda Guerra, en las poderosas campañas publicitarias que desde Hollywood, Ufa, Mosfilms, Cinecittá o Joinville acompañaron el avance de los ejércitos que se conflagrarían: imágenes que promovieron la más grande acción del siglo. Propaganda nacionalista mediante imágenes en movimiento que se articulaban en estos relatos

¹⁵ Entrevista a Godard publicada en *Cahiers du cinema*, 1962. Traducción al español en AA.VV, *La Nouvelle Vague, sus protagonistas*, 2004, p.97.

y que encontraban un gran efecto realista en sus cualidades fotográficas y cinematográficas: la propaganda nazi de Goebbels y Leni Riefenstahl, el verismo recuperado por el fascismo en Cinecittá, el realismo socialista dictaminado por Stalin, el ilusionismo consumista del «*New Deal*» y Hollywood. La imagen-acción, derivada de esta imagen-movimiento, funciona doblemente dentro de un esquema sensorio motriz básico de reacciones ante estímulos: primero, en la estructura más elemental de su relato, en la que alguien es obligado a actuar ante la inminencia de una situación de exposición a un conflicto central; y segundo, en la recepción de estas imágenes, que procuran una lectura condicionada de sus imágenes, ya bastante codificadas por sus espectadores. Esta vinculación inmediata entre la percepción y la acción en la imagen-movimiento, obedece a una memoria del cuerpo que está, según palabras de Bergson:

(...) constituida por el conjunto de los sistemas sensorio motores que el hábito tiene organizados y es por tanto una memoria casi instantánea, a la que la verdadera memoria del pasado sirve de base.¹⁶

Este esquema sensorio-motriz que condiciona tanto a las imágenes en función del relato, como a los espectadores en función de una lectura de las mismas, es expuesto en el magnífico laboratorio de Pavlov con que Alain Resnais pone a prueba tanto a sus personajes como a sus espectadores en *Mi tío de América* (1980).

Pero estas imágenes que conducen a la acción y también a la gran acción que ha termina-

do por promover la guerra, son puestas en crisis al final de esta misma guerra. En la inmediata posguerra aparecen los síntomas de su crisis con mayor evidencia en el cine italiano de la liberación, y luego en el cine francés, el británico, el norteamericano, el soviético y 20 años después, en el Nuevo Cine Alemán. Los síntomas detectados por Deleuze han sido: el debilitamiento de las relaciones entre situaciones y acciones, haciendo que ya no se produzca una inmediata respuesta entre causa y efecto, de ahí se desprende un gran entorno dispersivo y abierto que se opone al sistema centrado, concatenado y cerrado de la narración del cine clásico; ante esta falta de propósitos y objetivos claros de las acciones y de sus protagonistas sobreviene el vagabundeo y la deriva, emergen y cobran importancia los tópicos del lugar y del tiempo donde estas situaciones y acciones parecen desplazarse sin centro alguno; finalmente, ante este estado de cosas, ante este paisaje fragmentario propio del final de una batalla, a través de la separación o el retardamiento de las acciones, se deja leer un poderoso *complot* denunciado por esta nueva imagen-tiempo. Los «tiempos muertos», que postergaban las acciones del anciano *Humberto D.*, se extienden a su máxima expresión en el cine de Antonioni, Tarkovski, Wenders o Jarmusch; el ámbito dispersivo promueve que los personajes cobren y pierdan protagonismo incesantemente como en *Rio, 40 grados* de Pereira dos Santos, *Nashville* de Altman, o la más reciente, *Magnolia* de Thomas Anderson; la deriva de los niños de *Alemania año cero* y *Ladrón de bicicletas*, es continuada en el vagabundo de *El signo del León* de Rohmer, el taxista de Scorsese o el fotógrafo de *Alicia en las*

¹⁶ Henri Bergson, *Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze*, 1977. Esta cita proviene de su libro *Materia y Memoria*, 1987, p. 86.

ciudades de Wenders; tópicos de lugar y tiempo como la radio local cohesionan la dispersividad, procurando una especie de «plano de inmanencia» en *Carrera contra el destino* de Serafian; *Haz lo correcto* de Spike Lee; *Voces distantes* de Terence Davies, o *Mystery Train* de Jarmush; finalmente, muchas películas que combinan estas características, como *Network* de Lumet; *La conversación* de Coppolla; *Truman Show* de Weir; *Magnolia*, o *Historias mínimas* de Sorin, denuncian el complot con que –como en estos ejemplos–, la boba dictadura del espectáculo mediático somete a una sociedad aparentemente disgregada pero controlada a través de estos mismos medios.

¿Por qué el cine italiano? Deleuze piensa que tal vez su condición de no haber necesitado de las imágenes para celebrar el triunfo aliado – como era el caso de Francia, Estados Unidos o la Unión Soviética–, pero tampoco haber quedado reducida al fracaso moral que debió soportar Alemania. Italia celebra, en medio de la ocupación aliada, la liberación por la que luchó «una resistencia y una vida popular subyacentes a la opresión»,¹⁷ un triunfo moral que sobrellevó la devastada economía. Godard se pregunta más bien:

¿A qué se debió que del 40 al 45 no haya habido cine de resistencia? No que no haya habido cine de resistencia de derecha, de izquierda, aquí o allá, sino que el único film en el sentido del cine, que resistió a la ocupación del cine por América, en cierta manera uniforme de hacer cine, ha sido un film italiano. No es casualidad, Italia fue el país

que combatía menos, que sufría mucho, pero que traicionó dos veces y que por lo tanto sufrió pérdida de identidad, y si la recuperó con *Roma, ciudad abierta*, fue porque el filme estaba hecho con gente sin uniforme, fue la única vez.¹⁸

Junto con Daney, han señalado la gran crisis del cine en el hecho de no haber filmado el Holocausto: «Hubo seis millones de personas asesinadas, principalmente judíos, y el cine no estuvo allí (...) Al no filmar los campos de concentración, el cine dimitió por completo».¹⁹ A excepción de las imágenes rescatadas al final de la guerra por el francés Resnais y las filmadas en color por el norteamericano George Stevens, pero confiscadas durante 40 años, Daney y Godard ven en esta falta una dimisión del cine a su esencia y deber ser, a partir de que hoy el cine europeo parece solidarizarse con la culpa que asume toda una generación de europeos. «Sólo una imagen» parece haber hecho resistencia en su justo momento: «(...) con *Roma, ciudad abierta*, Italia sencillamente ha reconquistado el derecho de una nación a mirarse a la cara y entonces, sobrevino la asombrosa cosecha del gran cine italiano».²⁰ Así, de las imágenes de la crisis de la Guerra; de sus ciudades rotas e interrumpidas; del desarraigo de sus hombres y mujeres; de la discontinuidad de sus movimientos y la prolongación en tiempos vacíos y muertos, y de la evidencia del despropósito de sus móviles y acciones, parece surgir la conciencia, tanto de los autores como del público, de que la imagen-acción del cine clásico, ese falso realismo escenográfico, no tiene nada que ver con sus vidas.

¹⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*, 1984, p. 294.

¹⁸ Jean Luc Godard, «La Monnaie de l'absolu», en *Historia(s) de cine*, 1988-98.

¹⁹ Jean Luc Godard, en Revista *Nickel Odeon*, n° 12, Madrid, otoño de 1998.

²⁰ Jean Luc Godard, «La Monnaie de l'absolu», en *op.cit.*, 1988-98.

4. De los mecanismos de la imagen-acción al movimiento del pensamiento

Emergen así imágenes ya no supeditadas al encadenamiento de causa y efecto, que las dispone en un relato de acciones consecuentes, sino que en el silencio, los espacios vacíos y rotos, los tiempos muertos y el agotamiento propios de este paisaje posbélico, se genera el tiempo, las imágenes y la mirada para un reconocimiento antes de cualquier respuesta condicionada. Esta disposición permitirá un nuevo régimen de las imágenes: la imagen-tiempo. En este ya no importa tanto la conexión entre la percepción, la afección y la acción, sino que en el debilitamiento de estas conexiones, en el retardo del movimiento, la atención se vuelca hacia otros valores de la imagen, valga decir, de la imagen más que de la acción: valores ópticos y sonoros dispuestos a convertirse en medios en donde circulan nuevos signos que ya no se dejan reducir inmediatamente al relato. En este nuevo régimen ha dejado de ser el tiempo la medida del movimiento para insubordinarse y obligar ahora al movimiento a disponerse como perspectiva escenográfica donde deviene el tiempo. Lo óptico puro y lo sonoro puro circulan por la imagen sugiriendo nuevas interpretaciones, son potencias de los op-signos y son-signos propios de la imagen-tiempo que ya no traduce acciones, sino relaciones, lecturas y pensamientos. Ya vimos como Deleuze compara este momento con el de la «pintura impresionista», en el que el abandono del protagonismo de la anécdota fija la atención en los valores pictóricos del cuadro. Y es importante rescatar en esta aproxi-

mación que, tanto como al pintor que decide salir a pintar el aire y la luz de una París en plena transformación, como al cineasta que abandona los estudios y decide ir «al encuentro con la realidad», con una «nueva realidad», se les aparecen estas imágenes «reveladoras» y «redentoras» de la realidad. En ellas circula el movimiento de un Todo abierto: la duración, el azar, la multiplicidad, que la prevención del estudio no proveerá nunca. Imágenes que han dejado de ser tópicos, clichés de un cine estrictamente narrativo, para alcanzar su verdadero sentido de imágenes: arbitrarias, ambiguas, polisémicas, poéticas, más que narrativas. La condición histórica de la posguerra y las estrategias de la producción neorrealista han hecho posible la *conciencia intuitiva* de esta nueva imagen. Imágenes ligadas a una nueva exploración del tiempo y no ya de la acción: el tiempo de la espera en el rodaje, en la moviola y en la recepción. Proliferación de tiempos muertos, silencios o parloteos intrascendentes, movimientos en falso y vagabundeos, espacios vacíos e inconexos, personajes que ya son dueños de sus acciones, que ya no encarnan grandes ni pequeñas acciones, que parecen estar subyugados al tiempo que imponen estas imágenes, al de la espera y la contemplación.

Deleuze los ha llamado personajes «videntes» antes que «actantes», caracterizados por los ancianos jubilados, los desempleados o los niños del neorrealismo o los vagabundos y marginales de la nueva ola y el nuevo cine norteamericano. La identificación de estos con la condición vidente a la que está sometido voluntariamente el espectador, propone una paulatina trasgresión de la relación entre el héroe y el público de la gran



tradición aristotélica. El caso de ciertos personajes fotógrafos, con los que además se puede identificar el autor en su calidad de seleccionador de las porciones de mundo con que se compone una película, puede ser revelador: los de *La Ventana Indiscreta* de Hitchcock o *Blow Up* de Antonioni. Videntes de profesión, no hacen más que constatar de qué manera la luz exterior inscribe recorridos en la placa sensible del interior de sus cámaras oscuras: ni memoria inmediata ni recuerdos, sino prótesis de memoria que retardarían la acción corporal. Jeffrey, el primero, está situado entre una intriga policiaca que empieza a debilitarse en función de un ensayo moral sobre el acto de ver y, sobre todo, de ver a los demás, preguntas que se dirigen sin ninguna excusa al mismo espectador de la película. La situación del fotógrafo, inmovilizado y condenado a ver sin actuar, remeda a la del espectador que debe organizar los diferentes indicios ópticos y sonoros para esclarecer el supuesto crimen. El segundo navega o naufraga ya entre una proliferación de episodios, objetos, espacios y tiempos fragmentarios e inconexos entre ellos, tratando de ordenar y dar sentido a los op-signos y son-signos de esta pura imagen-tiempo, en la que él busca conectar la realidad con las imágenes de ésta, que ha fotografiado. La intriga y el relato se han disuelto en algo que puede parecerse al mismo engrama fotográfico o los cuadros *informalistas* de su vecino, el espectador debe estar tan perdido como él, solo le queda atender a las ordenes de la imagen-tiempo ya liberada del antiguo régimen. En ambas, sus autores se valen de personajes que se identifican con la situación del espectador, antes que buscar que el espectador lo haga con ellos, invirtiendo el modelo de identificación del drama

aristotélico. Lo que vincula las imágenes, las situaciones, los personajes y los objetos entre sí, aún obedece aunque débilmente, a una relación sensorio-motriz en el fotógrafo de Hitchcock, que como el espectador, ve, es afectado por lo que ve y todo esto lo lleva a actuar. En cambio en el otro fotógrafo, esta fibra conectora entre situaciones y acciones, se ha roto: tanto para los protagonistas como para un público, que ya no responde a imágenes «tópicas». El esquema sensorio-motriz se ha roto para la historia y para el espectador; en su reemplazo queda la imagen-tiempo que promueve y exige mover el pensamiento: «el alma del cine exige cada vez más pensamiento».²¹

¿Cómo ver el tiempo? ¿Cómo hacer ver el tiempo? La acción siempre ha sido el elemento distractor, propio de esta industria del entretenimiento que es el cine, que no ha dejado ser a esa otra vocación primigenia del cine: su facultad para registrar y poner en evidencia el tiempo, sustrato último y primero donde sucede todo movimiento, la duración como el todo abierto, el universo. La música ha permitido *oir* el tiempo, pero la industria no ha permitido *ver* el tiempo en el cine. Deleuze destaca esta tendencia a la aparición de la imagen-tiempo desde las primeras escenas del tren entrando a la estación, o en la clara intención por parte de Louis Delluc y Germaine Dulac de «sumergir el drama en un polvo de hechos», en *La fete Espagnole* de 1919.²² Desde este momento se han enfrentado las intenciones del autor por retardar o eludir la acción en favor de la imagen-tiempo y la presencia vigilante del productor en la sala de edición en función de reencauzar lo filmado hacia la acción rectora de la imagen-

²¹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*, 1984, p. 287.

²² *Ibidem*, p. 286.

movimiento. Jean Renoir sintetizaba toda la historia del cine como la historia de la industria contra el autor, situación que se condensa en las angustias de los productores por concretar las historias de sus directores en *Pasión* de Godard (1981) y *El Estado de las cosas* de Wenders (1982). Deleuze nos pregunta: ¿no era éste el estado constante del cine? Y hoy, después de todo se sigue haciendo el cine del régimen de la imagen-acción, «por ellos pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero no ya el alma del cine».²³

5. Más que una historia, una taxonomía de la imagen cinematográfica

Deleuze lo advierte en el prefacio a los *Estudios sobre cine*:

(...) no es una historia del cine. Es una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos (...) Es como una clasificación de Lineo en historia natural o, más aún, como un cuadro de Mendeleev en química.²⁴

Así, los componentes del régimen de la imagen-movimiento, junto con los de la imagen-tiempo, se encuentran tanto antes como después de la Segunda Guerra Mundial. No se trata de dos momentos que se den sucesivamente antes y después de una crisis histórica, que produzca tal transformación, tan sólo que esta crisis evidencia el carácter de cada uno de los dos reinos. En esta clasificación taxonómica no hay un concepto de superación histórica, aunque

haya una diferencia cualitativa que favorece a la imagen-tiempo: donde «pasa el alma del cine» que «exige más pensamiento» y éste, a su vez, contribuye a «deshacer el sistema» de la imagen-movimiento. Hay entonces procesos que, como en la evolución de las especies, ayudan a la individuación y diferenciación de éstas, aunque provengan de un mismo origen, sin proceder por negación dialéctica como en la historia progresiva y contemplada desde el final, en la *Estética* de Hegel.

La clasificación de Daney con los nombres de su periodización –clásica y moderna–, y en la que esta última se define en relación con su contraria, como una conciencia de sí del cine, parece obedecer más a las leyes de la dialéctica hegeliana. Quizá en Godard y su soldadito Bruno, no aparezca tan clara tal periodización, sin embargo él se asume como la primera generación con una conciencia de la historia del cine, los primeros cineastas que sabían que Griffith ya existía:

La Nouvelle Vague, se define por el lamento y la nostalgia del cine que ya no existe. El problema es que, en el momento en que podemos realizar películas, ya no podemos hacer el cine que nos despertó las ganas de hacerlo.²⁵

La etapa clásica ya ha sido superada, tanto como al final de sus días ellos también sienten superado su momento; hay una nueva crisis que Daney vincula con el cine de la era de la televisión y el vídeo, un momento del que Godard ya no habla más en sus *Historia(s) del cine: un no más* después de la *Nouvelle Vague*, aunque todo

²³ *Ibidem*, p. 287.

²⁴ *Ibidem*, p. 11.

²⁵ AA.VV., *La Nouvelle Vague, sus protagonistas*, 2004, p. 123.

lo anterior se piense a través del vídeo. En términos hegelianos parece ser el cine un asunto del pasado y sólo está ahí «para devenir objeto de pensamientos», de manera diferente a los *pensamientos* que demanda la imagen-tiempo y que contribuyen a desarticular la imagen-movimiento, en Deleuze. En Daney y Godard hay una historia vinculada a la noción de progreso que llega a su final –una vida corta–; tanto como el nacimiento y muerte del cine moderno está inscrito en la vida de Daney, la totalidad del cine esta inscrita en la del longevo Godard: «El cine no puede exceder más o menos la duración de una vida humana».²⁶ En ellos se advierte la necesidad de un final de la Historia como el de una vida, que –siguiendo a Hegel– invita al tránsito de un momento de la acción hacia uno de la reflexión, de la conciencia. Sólo al final de su historia, el cine puede ser recuperado y pensado por el vídeo: el cine, que no podía volver atrás, deviene como objeto del pensamiento y como asunto del pasado en la moviola y el vídeo del viejo Godard, quizá un tercer momento. En cambio, la vejez de Deleuze y Guattari, separada de la Historia, les permite en un «tiempo recobrado» recuperar la esencia de algo que no fue vivido o entendido en su plenitud, pero que siempre ha estado ahí.

Una clasificación de la historia natural de las imágenes podría aplicarse tanto a la pintura, la que por comparación lo hace con el Impresionismo, como a la televisión y al vídeo. Deleuze se apoya en la «clasificación de las imágenes y de los signos» del lógico Charles Peirce, referida a las imágenes fácticas de representación del mundo –íconos, índices y símbolos–, extendiéndola no únicamente al cine, sino también al vídeo, la fotografía o la pintura. Pero su

clasificación quiere alcanzar no sólo a estas «imágenes fácticas», sino también a la imagen-movimiento en los términos en que la define Henry Bergson, quien en *Materia y Memoria* opone la representación clásica del movimiento como reconstrucción de un trayecto a partir de instantes fijados en puntos del espacio, al movimiento real como «imagen-movimiento»: percepción pura. Aquí aparece una importante contradicción de la filosofía de Bergson con la mecánica del cinematógrafo, que finalmente reduce el movimiento a «cortes inmóviles» en el espacio (instantes fijos en fotogramas), tal como sucede en su representación clásica. Sin embargo, esta contradicción entre una imagen-movimiento, que es la realidad, y la ilusión de movimiento que produce la mecánica cinematográfica, hará surgir del pensamiento de los «autores» del cine, la imagen-tiempo. Quizá una diferencia importante entre la imagen-movimiento, propuesta ahora por Deleuze, y la imagen-tiempo, sea que una haga referencia e intente sobre todo fijar en un «plano de composición» la velocidad de la luz, mientras que la otra busque sobre todo fijar y mostrar la velocidad del pensamiento en otro tipo de «planos de composición», quizá en «planos de inmanencia». En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari diferencian los «planos de composición», donde el arte fija la velocidad y multiplicidad del movimiento infinito en «bloques de sensaciones», del «plano de inmanencia», donde la filosofía debe fijar la velocidad y multiplicidad del pensamiento en conceptos. En el prefacio de *La imagen-movimiento*, Deleuze piensa que los «grandes autores de cine podían ser comparados (...) con pensadores».²⁷ Estos pensadores como Deleuze, sin duda Godard expuesto como ejemplo por Deleuze, pero también Daney como propone Godard cuando afirma que no hay salto cualitativo de la crítica a la

²⁶ Jean Luc Godard en Revista *NickelOdeon*, nº 12, Madrid, otoño de 1998.

²⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1984, p. 12.

realización cinematográfica, llevan en su haber al otro gran pensador de la imagen-movimiento: André Bazin. Pensador de una ética de las imágenes, para Godard y Daney, y de su ontología, para Deleuze. Para Godard y Daney, la «crisis de la imagen-acción», evidenciada sin lugar a dudas por Bazin en su mismo presente, es un suceso que transforma éticamente –en la conciencia del mismo cine– la historia de éste. En cambio para Deleuze se trata de un elemento diferenciador, que distingue los dos regímenes: uno, dedicado a fijar la velocidad de la luz en imágenes-movimiento conectadas entre sí por relaciones de causa-efecto, reflejando a su vez el mecanismo sensorio-motriz que vincula la percepción y la memoria inmediata con las acciones corporales; y el otro, dedicado a fijar la velocidad del pensamiento en imágenes-tiempo sin conexiones obvias ni sensorio-motrices. Ambos regímenes coexisten dentro de las mismas imágenes y en su recepción estética, tendiendo a producir reacciones *condicionadas* en el sistema nervioso del espectador o los pensamientos en el cerebro de este mismo. Un régimen *enciclopédico* que busca mostrar e ilustrar el mundo, o un régimen *pedagógico* que quiere hacer ver de nuevo, a través del choque, al hábito de la mirada domada, profesores de tierno humanismo como Rosellini y el actual Abbas Kiarostami, o violentamente confrontadores como Godard y el joven Lars von Triers. Para finalizar, las palabras del mismo Deleuze en el prólogo al libro *Cine Journal* de Daney:

Esta nueva edad del cine, esta nueva función de la imagen, sería una pedagogía de la percepción, que vendría a reemplazar la enciclopedia del mundo que cae echa jirones: cine de vidente que no se propone por cierto

embellecer la naturaleza, sino espiritualizarla, al más alto grado de intensidad.²⁸ ✱

Referencias bibliográficas

- AA.VV.: *La Nouvelle Vague, sus protagonistas*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- BERGSON, Henri: *Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- BERGSON, Henri: *Materia y Memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- DANEY, Serge: *Perseverancia, reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, Ediciones El Amante, 1998.
- DANEY, Serge: *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1986.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1984.
- DELEUZE, Gilles: *(Proust et les signes, Paris, Presses Universitaires de France, 1964) Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- DELEUZE, Gilles: *Conversaciones*, Valencia, Pretextos, 1995.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix: *¿Que es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Entrevista a Godard, en *Cahiers du cinema*, nº 138, diciembre de 1962.
- GODARD, Jean-Luc: «Una Vague Nouvelle», en *Historia(s) de cine*, capítulo 3.b, Francia, 1988-98.
- GODARD, Jean-Luc: «La Monnaie de l'absolu», en *Historia(s) de cine*, capítulo 3.a, Francia, 1988-98.
- HEGEL, Georg Wilhelm: *Lecciones de Estética*, (trad. Alfredo Llanos), Buenos Aires, La Pléyade, 1977.

²⁸ Gilles Deleuze, *Conversaciones*, 1995.



Deleuze y las ideas en cine: cuerpo, cerebro, pensamiento

✂ Escribe **EDUARDO RUSSO**

(Argentina). Doctor en Psicología Social. Crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano, FBA, UNLP. Profesor de Teoría del Lenguaje Audiovisual y Análisis y Crítica I - II, FBA, UNLP. Autor de *Hacer Cine* (2008), *Interrogaciones sobre Hitchcock* (2001) y *Diccionario de Cine* (1998).

Aunque publicados en los 80, los *Estudios sobre cine* de Gilles Deleuze comportan una interrogación que es de algún modo *inicial* en el campo de la teoría cinematográfica. Más allá de las lecturas tendientes a disciplinar su pensamiento, a encuadrarlo dentro de marcos a los que desborda y cuestiona desde la filosofía (como intento clasificatorio, como historia del cine, como teoría sistemática y unificada, incluso como curiosa forma de semiótica) Deleuze resiste ampliando preguntas, renuente a ofrecer rápidas respuestas.

Desde algunos desarrollos formulados en *La imagen-tiempo*, propondremos retomar y expandir algunas articulaciones que el filósofo esbozó a partir de su análisis del cine moderno, en el despliegue de sus dos orientaciones básicas: uno, cine del cuerpo, el otro, del cerebro. La cuestión de un cine del cuerpo ha sido minuciosamente expuesta por Deleuze en su propia obra, y acaso eso haya dado lugar a su insistente continuación a lo largo de diversas relecturas contemporáneas de sus ideas.

Comparativamente, ha permanecido menos desarrollada su complementaria, la orientación de un cine del cerebro, cuya trayectoria revisaremos desde las figuras pioneras de Sergei Eisenstein y Antonin Artaud, trazando algunos

puntos cruciales de su recorrido, hasta llegar a uno de sus exponentes fundamentales en el cine contemporáneo como es el caso de Chris Marker, que el filósofo no abordó en sus escritos, pero que brinda elementos clave para entender lo que está en juego en la articulación entre cine y pensamiento. Precisaremos, por último, algunas dimensiones ético-políticas de su propuesta de pensar las ideas en cine, que atañen a todo un programa de acción, una convocatoria al diálogo continuo entre las prácticas cinematográfica y filosófica.

Del doble estatuto de los *Estudios sobre cine*

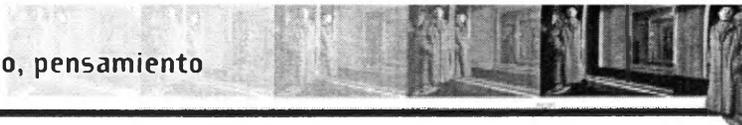
Los *Estudios sobre cine* de Gilles Deleuze poseen una doble condición que destacaron, en tiempos de la aparición de *La imagen-movimiento*, Pascal Bonitzer y Jean Narboni: la de ser a la vez grandes libros filosóficos y grandes libros de cine. Y en esa condición doble radica su singularidad. Para quienes, como es nuestro caso, pueden definir su actividad como un intento vital –y vitalicio– de entender al cine, la aparición de los trabajos de Deleuze comportó una conmoción: la de estar ante un filósofo que se entendía con el cine, que no lo tomaba como una cantera de casos ilustrativos de problemas filosóficos o de síntomas de alguna enfermedad de nuestro tiempo a iluminar por medio de una operación de esclarecimiento desde un aparato intelectual tan autorizado y consistente como externo. La singularidad de los *Estudios sobre cine* también concernía a su trato íntimo con un cine que, Deleuze no lo ocultaba, le permitía hacer uso de una distancia que era a la vez amo-

rosa tanto como intelectual. Hemos aquí, entonces, ante un cinefilósofo. Alguien que por la filia lograba reunir los espacios del cine y del pensamiento.

Renunciaremos aquí a dar cuenta de la dimensión monumental de la empresa deleuzeana desplegada en *La imagen-movimiento* y en *La imagen-tiempo* por dos razones. En primer término, porque intentar trazar una cartografía general de su propuesta obligaría a la estrategia del resumen y a la tentación de sistematizar un pensamiento en acción, que reniega de su cristalización y esquematización. Estos dos volúmenes no consisten en una historia del cine, como oportunamente lo subrayó Jacques Rancière ni, menos aún, son una semiótica general del cine; leerlos así sería traicionar a Deleuze.

Por otra parte, la claridad expositiva, la precisión del concepto hace que Deleuze pertenezca a la escasa estirpe de autores contemporáneos que hace difícil, si no irrisorio, el intento de explicar lo que han dicho o escrito. Toda vez que pudo lo demostró: nadie mejor que Deleuze para comentar a Deleuze o eventualmente, para sintetizarlo. Optamos, descartando esas alternativas, por invitar a la lectura o relectura, según cada caso, de estos textos inagotables. «Lo que intenté hacer –comentó Deleuze a Bonitzer y a Narboni– es un ensayo de lógica, una lógica del cine».¹ Pero más que un tratado de lógica es una verdadera máquina de pensamiento lo que se pone en acción ni bien el lector se asoma a cualquiera de los pasajes a los que se vea convocado. Ingresar fragmentariamente, por cuestiones, por films, por directores..., no es un mal programa de lectura; Deleuze siempre tendrá

¹ Gilles Deleuze, *Conversaciones*, 2002, p. 58.



algo valioso e inesperado para aportar al intento de pensar el cine mediante intervenciones precisas, de rigor minucioso y sobre puntos concretos. Tratando de proseguir en esa política, para nuestra exposición escogimos un punto desplegado en ciertos pasajes de *La imagen-tiempo* que, como veremos más adelante, han insistido en su propio autor más allá de la escritura de este libro, permitiéndole exponer ciertas formulaciones que nos parecen de carácter definitivo, en su forma particular de habitar un modo de vitalismo, en sus implicaciones políticas y en su apuesta por una afirmación que atañe, de una misma vez, a cine y filosofía, a pensamiento y acción.

Un itinerario para el cine del cerebro

Frente a la relativa unidad del cine clásico, estudiada en *La imagen-movimiento*, la irrupción del cine moderno, luego de la Segunda Guerra Mundial y emblemática para Deleuze por el neorrealismo, está puesta en escena bajo el signo de la crisis. Crisis que es de la representación, pero también de la relación entre el sujeto, el mundo y el cine. Repasemos cómo la presenta Deleuze en *La imagen-tiempo*:

Es innegable que el cine tuvo desde sus comienzos una relación particular con la creencia. Existe una catolicidad del cine (...) No hay en el catolicismo una gran puesta en escena y no hay en el cine un culto que toma el relevo de las catedrales, como decía Elie Faure? El cine entero parece responder a la fórmula de Nietzsche: «qué nos hace aún piado-

sos». O mejor dicho, desde un principio el cristianismo y la revolución, la fe cristiana y la fe revolucionaria, fueron los dos polos que atrajeron al arte de las masas. Es que la imagen cinematográfica, a diferencia del teatro, nos mostraba el vínculo del hombre con el mundo. Desde ese momento se desarrollaba, bien sea en el sentido de una transformación del mundo por el hombre, bien sea en el descubrimiento de un mundo interior y superior que el hombre mismo era (...) El hecho moderno es que ya no creemos en ese mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine; es el mundo el que se nos aparece como un mal film (...) lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo.²

La nitidez de la intelección deleuzeana justifica con creces la extensión de esta cita. El cine moderno es un cine de la ruptura. Y poco más adelante, prosigue con igual rigor en un pasaje que parece contener un programa ético y político para el cine, sobre el que volveremos en la conclusión de nuestra intervención:

El hombre (en el cine moderno) está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo

² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, 1986, pp. 228-229.

que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se preguntó a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo).³

Las dos figuras básicas que detecta Deleuze como propias de este cine moderno, figuras de la escisión, son denominadas como cine del cuerpo y cine del cerebro. En el primero, las energías son desatadas por cuerpos en crisis, paralizados o sometidos a una acción maniaca: Cassavetes, Godard, Eustache, Bene, Garrel... Esta línea, como lo ha señalado certeramente Raymond Bellour, ha impactado fuertemente en la crítica y teoría cinematográfica contemporáneas, por lo que la juzgamos un terreno suficientemente recorrido, y en el cual no abundaremos aquí. Si nos extendemos en la segunda figura, introducida por Deleuze como igualmente relevante, aunque proseguida por mucho más escasos continuadores: la revisión de algunos hitos en la evolución de este cine del cerebro y la particular conexión propuesta entre cine y pensamiento será el objetivo del siguiente recorrido.

a. Primera estación: Sergei Eisenstein

Formulemos una primera comprobación, algo elemental pero que puede brindar algunas claves. Los *Estudios sobre cine* poseen en su segundo volumen un muy útil «Índice de autores». Entre otras cosas, esto ayuda a comprobar cuáles son aquellos que han tenido mayor insistencia en sus escritos. El más referido a lo largo de los dos volúmenes es Eisenstein.

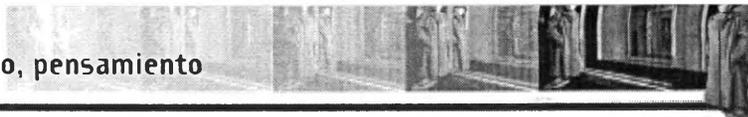
No intentaremos aquí exponer de qué modo Deleuze recurre a Eisenstein para examinar las primeras crisis en *La imagen-movimiento*, sino que desplegaremos algunos puntos que lo hacen el primer promotor de lo que luego denominaría como un cine del cerebro. Aquí deberemos incursionar brevemente en la genealogía de sus teorías del cine. Entre las múltiples referencias con las que Eisenstein desarrolló su pensamiento cinematográfico, estuvo la de un psicólogo que dejaría marcas no sólo en su obra sino en el núcleo del formalismo ruso al que el cineasta estaba íntimamente ligado: Lev Vigotsky.

Los trabajos de Vigotsky, escritos entre finales de los 20 y comienzos de la década siguiente, estaban en abierta polémica con las teorías tempranas de Jean Piaget. Serían recogidos en el volumen *Pensamiento y lenguaje*, cuya primera edición es de 1934, cuando tempranamente muere su autor. Para ese entonces sus artículos circulaban ampliamente desde la década anterior. Vigotsky intentaba estudiar lo que denominó endofasia, o «lenguaje interiorizado», a medio camino entre el pensamiento y la articulación verbal. Para él, éste tenía «una formación específica, con sus propias leyes y relaciones complejas con otras formas de la actividad lingüística». ⁴ A los formalistas les permitió proponer el zaum, el lenguaje transmental que actuaba en un más acá de la palabra, fundado en el interjuego de la imagen poética y la misma materia prima del lenguaje, los sonidos. A Eisenstein, las ideas de Vigotsky le sirvieron para concebir al cine como una máquina de pensar en imágenes.

A fines de los 20, el cineasta empezó a esbozar la idea de que había dos tipos de pensa-

³ *Ibidem*.

⁴ Lev Vigotski, *Pensamiento y Habla*, 2007.



miento. Uno temático-lógico –formulado verbalmente– y otro que llamó «imago-sensual», basado en el poder de las imágenes. En su ensayo titulado «Perspectivas», escribió: «(...) el movimiento de avance de nuestra época en el arte debe derribar la muralla china que se levanta entre la antítesis primaria de 'lenguaje de la lógica' y 'lenguaje de las imágenes'». ⁵ Para sentar sus bases posibles, Eisenstein acudió a la pintura japonesa, al teatro kabuki, para erigirlos – mediante una particular operación de lectura – en acabadas evidencias de esa ruptura de barreras entre palabras e imágenes, por medio de la operación que para entonces llamaba «montaje intelectual».

Eisenstein intentó, en una búsqueda de la intrincación creciente entre la imagen y el pensamiento, elaborar un discurso en el que la narración cediera paso a una estructura lógica que pensara mediante la articulación de imágenes estilizadas, que evocaban la condición escritural de los ideogramas. Ya en su primer film, *La huelga*, el relato de acontecimientos corre en desventaja ante la estructura argumentativa: es más el análisis de un proceso de huelga desde su preparación, estallido, sostenimiento y represión creciente hasta la masacre final, que una historia. Ya hacia 1927, en *Octubre*, las conexiones narrativas de las imágenes se reemplazaban por relaciones lógicas. En otros términos: el argumento cedía ante un proceso argumentativo, propuesto en marcha para el trabajo cognitivo del espectador. En los tramos de *Octubre*, donde Eisenstein examina la situación de doble poder abierta por el gobierno de Kerenski, disuelve la diégesis dejando al desnudo las operaciones reflexivas puestas en juego. Con este intento de

razonar en imagen, Eisenstein proponía un ensanchamiento del plano de la conciencia del espectador, buscando una nueva posición y trabajo para este sujeto.

Cabe recordar, aunque nos extendamos en este punto algo más de lo requerido, que entre 1927 y 1929 Eisenstein concibió sus proyectos más audaces, finalmente irrealizados: *La casa de cristal* y *El capital*.

Sólo se conservan las notas preparatorias de ambos, que dejan traslucir un estado avanzado de ideación y que coinciden en proponer estructuras desprendidas de toda linealidad, y hasta de anécdota narrativa, procurando el trabajo en conjunto de fruición estética y pensamiento, emoción y lógica. Esta verdadera utopía cinematográfica germinaba sincrónicamente con el comienzo de la represión al cine de Eisenstein, entre otros, y a la práctica teórico-creativa de los formalistas. Ambos se dirigían a una sistematización radical, por medio de una radicalización sistemática. El poder anuló estas formas de experimentación, llevando adelante una política artística de Estado, el realismo socialista, que asfixió definitivamente esta empresa que permanece todavía como una promesa de un cine por venir. Deleuze recurre en *La imagen-movimiento* reiteradas veces a SME, que es trabajado como un raro –único en su especie– exponente temprano de modernidad. Aunque en *La imagen-movimiento* prefiera trabajarlo a partir de su prematura modernidad, en *La imagen-tiempo* lo considerará también autor, a través de la figura de su «cine intelectual», del modo más temprano de irrupción de un cine del cerebro.

b. Segunda estación: Antonin Artaud

Las referencias a Artaud en el pensamiento

⁵ Citado en Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, 1995, p. 159.

deleuzeano vienen de lejos, y no podían dejar de insistir en *La imagen-tiempo*. Como Eisenstein, Artaud despliega sus ideas sobre cine durante el tiempo en que éste atraviesa la última fase de su periodo mudo y la transición al sonoro. Deleuze sugiere estudiar el caso de Artaud como una experiencia piloto en la empresa de pensar al cine por el cine. Revisa la oposición artaudiana a esos dos escollos mayores que para él eran el cine figurativo comercial y el abstraccionismo experimental. Lo que Artaud buscaba, nos recuerda Deleuze, era un cine provocador de vibraciones neurofisiológicas, cuyas imágenes produjeran un choque que pariera pensamiento. Pero en el cine, de acuerdo con Artaud, se ponía en marcha un «robo de pensamientos» del que era tanto víctima, como causante. Es sabido, Artaud dejó pronto de creer en el cine, tan pronto como llegó a la conclusión de que esa máquina sólo generaba figuraciones, abstracciones o sueños, acusándolo de vejez precoz hacia 1933. Lo que a él le interesaba era su poder revelador, no tanto del pensamiento, sino, en los términos de Deleuze: «la impotencia de pensar en el corazón del pensamiento».⁶

Deleuze diferencia claramente la concepción artaudiana de aquella de Eisenstein, con la que podría confundirse superficialmente. Si en Eisenstein se trataba de operaciones lógicas, de obtener una relación categorial entre las imágenes, en Artaud el asunto será «unir al cine con la realidad íntima del cerebro».⁷ El objetivo último, la potencia reveladora del cine, mediante su posibilidad de desencadenar las imágenes, era hacer evidente. Consistía en enfrentar «el hecho de que no pensamos todavía».

Esa realidad íntima del cerebro en la que Artaud buscaba situar al cine, implicaba, convir-

tiéndolo en el primer teórico de lo que Deleuze consideraría propio del cine moderno, la operación con «situaciones puramente visuales y cuyo drama derivaría de un golpe producido para los ojos, tomado, si nos atrevemos a decir, en la sustancia misma de la mirada».⁸ De allí su célebre propuesta de un cine de la crueldad, aquel que «no cuenta una historia, sino que desarrolla una serie de estados de espíritu que se deducen unos de otros como el pensamiento se deduce del pensamiento».⁹ Extraño caso el de Artaud, el de un cine nacido en y por el pensamiento, que se proyectó en las pantallas imaginarias de sus lectores, sin haber arribado a la concreción en forma de film. En sentido distinto al de la aventura eisensteiniana, permanece aún como experiencia de los extremos, tensada dramáticamente en una intensidad en la que, como él mismo señaló respecto del polémico caso de *La caracola y el clérigo*, «antes de ser un film, [este cine] es un esfuerzo, una idea».¹⁰

c. Tercera estación: Stanley Kubrick

Será necesario un salto de dos décadas para que encontremos, en pleno estallido de los cines de la modernidad, al cine del cerebro que arriba con Stanley Kubrick a su formulación acaso más espectacular, ya que aquí ese órgano se visualiza en sus films como una estructura hasta habitable y pasible de ser cartografiada. El mundo que en sus films aparece cobra la forma de un inmenso, y a menudo monstruoso, cerebro.

Como entidad el mundo es para Kubrick algo manifiesto en términos cognitivos, no desiderativos. No se trata de un cine intelectual, sino del intento de elaborar un modelo, de describir el drama de la vida en el interior de ese cerebro

⁶ Gilles Deleuze, *op.cit.*, 1986, p. 224.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, pp. 226-227.

⁹ *Ibidem*, p. 233.

¹⁰ Antonin Artaud, *El cine*, 1988, p. 11.



imaginario. Sus personajes participan de esa estructura, como neuronas haciendo sinapsis. Y sus films son crónicas de las afecciones posibles en esos mundos-cerebro. Deleuze, haciendo gala de esa forma de hacer ver que es parte de su método didáctico, supo detectar la siguiente matriz general: en un momento inicial, el cerebro kubrickiano funciona con normalidad. Hay un mundo mentalmente regulado, absolutamente planificado: una banda de maleantes planea el atraco perfecto (*Casta de malditos*); ciertos generales planean sobre su tablero una batalla decisiva (*La patrulla infernal*); el género humano se lanza a la conquista y colonización del espacio exterior (*2001, Odisea del espacio*); o una pandilla juvenil desarrolla un metódico programa de promoción del caos y la violencia (*La naranja mecánica*), o un novelista se retira a escribir su novela en el lugar perfecto, el tiempo necesario (*El resplandor*). Pero en un punto aparece en esa maquinaria operante lo que en términos informáticos podemos llamar el *bug*.

La acción virósica del *bug* va produciendo un daño progresivo e irreversible en el sistema. Al inicio son síntomas insignificantes, un malestar, pequeños indicios de algo que no marcha como debiera. Pero el daño progresa hasta que en la última fase adviene la catástrofe, que en Kubrick equivale a una disolución de las conexiones sinápticas, aniquilación o al menos mutilación del sujeto. Deleuze lo ha resaltado: lo que el cine de SK pone en escena es el cerebro. La irrupción del *bug* es el acontecimiento estructural decisivo: hasta llega a partir en dos sus películas, que ofrecen la curiosa forma de parecer compuestas por dos mitades claramente diferenciadas: en ellas algo concluye al promediar su du-

ración, y en su lugar nocivo comienza a proliferar, iniciando un segundo relato, absolutamente diferente al primero. Bajo cierto aspecto, SK tematiza un mundo-cerebro donde no es posible establecer claramente un adentro y un afuera (amplios tramos de *2001...*, de *El resplandor* de *Ojos bien cerrados*, son objeto de una ubicabilidad imposible: eso que estamos viendo..., ¿sucede en la cabeza de sus personajes o bien ocurre objetivamente ante su percepción?). Más allá de las incertidumbres, en ese mundo-cerebro lo inexorable es la estructura de sus tres grandes movimientos:

1. Descripción de la operación regular del cerebro.
2. Introducción del *bug*, desorden en el sistema.
3. Progresión hacia la catástrofe general.

En cierto sentido, Kubrick pone en escena la misma disolución del film por medio de la evolución del film mismo. Como marcando los alcances y límites de su relación con un cerebro en dominio de su potencia o enfrentado a una trágica disolución.

d. Cuarta estación: Alain Resnais

Desde el comienzo de su filmografía, Resnais se halla obsesionado por las maquinarias del cine relativas a la memoria, por la emulación que el plano y el montaje mantienen con la conciencia y las relaciones lógicas. Desde su interrogación demoledora sobre la memoria (esa membrana entre el afuera y el adentro, como propone Deleuze) en *Noche y Niebla*, pasando por las experimentaciones de *Hiroshima Mon Amour* (aunque allí algo atenuada por el componente novelesco propuesto por Marguerite Duras) y ese ejercicio en los límites mismos de los laberintos

del relato y la composición-descomposición en el plano que es *El año pasado en Marienbad*, Resnais nunca disimuló su proyecto, orientado a un más allá de la representación, dado que, como demostró René Predal y el mismo Deleuze se encarga de recordar, los dos acontecimientos que confrontaron a la humanidad del siglo XX con lo irrepresentable, esto es Auschwitz e Hiroshima, son los horizontes últimos de sus films.

Frente a semejante confrontación, el proyecto de Resnais será el de trazar un cine que emule la operación del cerebro. En tiempos de los *Escritos sobre cine*, para Deleuze es Resnais el ejemplo culminante de un cine del cerebro. *Mi tío de América* puede ser entendido, incluso, como uno de los casos más curiosos de transposición cinematográfica: Resnais adapta allí las polémicas teorías científicas de Henri Laborit sobre los mecanismos cerebrales de la agresión humana. El programa de Resnais, se encuadre o aparte en mayor medida de la narración convencional, implica una experimentación continua con la cabeza del espectador. Las hipótesis se multiplican ante cada acontecimiento, y el relato propone vínculos inestables, constantemente fluctuantes entre escenas y personajes, aunque ya hace tiempo no trabaje en la estupefacción del espectador como en sus ficciones iniciales, o la estasis reflexiva de sus films de los años 60. En las últimas décadas, sofisticados dispositivos de narración le permiten jugar con un espectador gozante y a la vez conciente de las maquinarias del relato, reexaminadas y dispuestas en cada ejercicio como para un experimento de (un cada vez cordial y últimamente, también musical) laboratorio. De todas formas,

Resnais no ha abandonado su programa que lo amerita tal vez como el más autoconciente de los cineastas del cerebro:

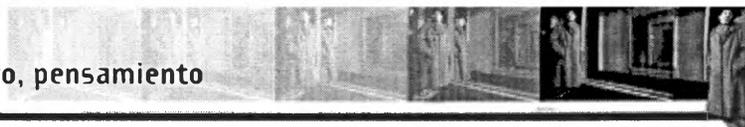
(...) mis películas son un intento, aún muy tosco y primitivo, de acercamiento a la complejidad del pensamiento, de su mecanismo... Todos tenemos dentro imágenes, cosas que nos determinan y que no son una sucesión lógica de actos perfectamente encadenados.¹¹

Es evidente que Resnais ofrece sobradas razones para convertirse en el principal promotor de la figura del cine del cerebro en el cine moderno, como lo había sido Eisenstein en el clásico. Las diferencias entre ambos no atañen tanto a una posible evolución del cine, como a los cambios que entre los tiempos de uno y otro se produjeron en los modelos con que pensamos el funcionamiento del cerebro. Pero esto es lo que permite a Deleuze afirmar de Resnais que:

(...) él inventa un cine de filosofía, un cine del pensamiento, completamente nuevo en la historia del cine, completamente vivo en la historia de la filosofía, contrayendo junto con sus colaboradores irremplazables un raro matrimonio entre la filosofía y el cine. Que el pensamiento tenga algo que ver con Auschwitz, con Hiroshima, es lo que demostraron los grandes filósofos y los grandes escritores después de la guerra, pero también los grandes autores del cine, desde Welles a Resnais. Esta vez, con la mayor seriedad.¹²

¹¹ Citado por Gilles Deleuze en *op.cit.*, 1986, p. 273.

¹² Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1986, p. 276.



e. La estación elusiva: Chris Marker

En *La imagen-tiempo*, Deleuze prosigue su desarrollo sobre un cine del cerebro indicando algunos continuadores de entonces en esa línea que acaso ya advertía como minoritaria en el cine moderno. Benoit Jacquot, André Techiné..., incuestionablemente encuadrados en esta perspectiva, aunque también con signos de cierta atenuación en su audacia respecto de los anteriores. Sin embargo, no hemos podido establecer, hasta hoy, las razones para que Deleuze no contase en este linaje a cierto cercano colaborador de Resnais en el inicio de su carrera, y tal vez el más sugestivo cultor de un cine del cerebro cuya producción insiste desde hace medio siglo en el cine, y en las últimas décadas se ha multiplicado en soportes electrónicos y digitales, dando signos de una insólita vitalidad: nos referimos a Chris Marker. Misteriosamente, Marker no es mencionado ni una sola vez en los *Estudios sobre cine*. Pero sólo enfrentarnos a un par de films ineludibles como *La jetée* o *Sans Soleil* obliga a postular a este tenaz cultor de la invisibilidad que es Marker entre los sobresalientes representantes de un cine del cerebro. Investigador incansable de lo que él mismo ha denominado como «las zonas de sombra en la memoria», Marker, en una fase temprana de su producción, cultivó una curiosa forma de articulación que fue detectada por ese otro filósofo que oficiaba como crítico de cine, de nombre André Bazin. Este escribía hacia 1957, en ocasión de *Carta de Siberia*:

Chris Marker aporta en sus films una concepción completamente nueva del montaje, que

yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre los planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona lateralmente con lo que se dice (...) mejor aún, el elemento primordial es la belleza sonora, y es desde ella desde donde la mente debe saltar hacia la imagen. El montaje se hace del oído al ojo.¹³

Este arreglo entre palabra e imagen también se extiende en Marker –más aún que en Resnais– en una estrecha vinculación entre poesía y pensamiento. Lo dicho se articula con lo visto y produce una iluminación que comparte los atributos del efecto poético y de la toma de conciencia. Este principio de montaje también abarca a las obras que Marker considera siempre a revisar y eventualmente, transformar. En la última década, la memoria, ese *leit motiv* que vertebraba su obra entera, ha buscado nuevos caminos. Las instalaciones *Zapping Zone* y *Silent Movie* son continuadas por el CD Rom *Immemory* y el proyecto nómada e interactivo *Roseware*, que utilizando terminales de Internet ha recorrido el mundo y cobrado forma en red, continuamente renovado por las formas cambiantes de la memoria colectiva.

En formato algo más tradicional –para la TV británica– Marker realizó *The Last Bolshevik/ Le tombeau d'Alexandre*, videoensayo sobre su amigo y mentor Alexander Medvedkin, reflexionando de paso sobre la experiencia de habitar el siglo XX, abarcando así de una punta a otra el experimento

¹³ Bazin, André, «Lettre de Sibérie», en AA.VV, *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*, 2000, p. 36.

soviético. Y en la más reciente *Level 5*, los videojuegos le ayudan a recordar recuerdos personales y traumas colectivos con relación a uno de los episodios más sangrientos y olvidados de la Segunda Guerra, la batalla de Okinawa. Pero acaso el dato más significativo lo aporte la monumental *Le fond de l'air est rouge*, donde efectuó, a fines de los años 70, un balance de las utopías revolucionarias y el desencanto posterior. En 1998 remontó por completo el trabajo y lo acompañó con otro texto, que brinda un nuevo sentido a las viejas imágenes, especialmente las del tramo final, acorde con su pensamiento actual sobre los mismos sucesos, ahora observado a tres décadas de distancia.

La operación de Marker, por ejemplo su particular forma de separar la imagen de una cadena temporal (que parece evocar aquellas imágenes desencadenadas que Artaud reclamaba) y ligarla a una palabra que la hace ver diferente, se encuadra cabalmente en eso que Deleuze llamó tener ideas en cine.

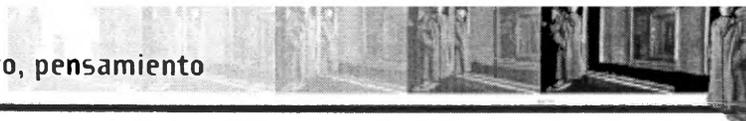
Conclusión: desde el cine del pensamiento a las formas de la resistencia

Eisenstein, Artaud, Kubrick, Resnais, Marker..., mundos y sujetos diversos, aunque algo fundamental los conecta, aparte del cine. Y eso que los liga es la difícil situación en la que permanecieron en el contexto de un cine convencional. Todos han sido o son, nitidamente, resistentes. Incluso formidables anomalías. En estas últimas consideraciones nos es imposible distraernos de algunos vectores cruciales en el último Deleuze, que nos parecen de excepcio-

nal significación para el tema que nos ocupa. Se trata de la estrecha articulación de los pasajes finales del capítulo 8 de *La imagen-tiempo* –«Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento»– con una conocida conferencia que pronunció en la FEMIS ante sus estudiantes de cine, el 17 de mayo de 1987. Doblemente titulada como «¿Qué es el acto de creación?» o «¿Qué es tener una idea en cine?», esta intervención lo encuentra retomando y desplegando los desarrollos de aquel capítulo 8 en sus últimos pasajes. Señalamos que a sus modos diversos, cada uno de los cineastas aquí revisados son autores de un cine de resistencia. Pero en la última sección del capítulo 8, Deleuze agrega de pronto, sin el menor aviso previo, a otro cineasta de extrema dificultad de visión, tanto por la exigencia y el desafío que impone a sus espectadores, como por la ejemplar inaccesibilidad de sus films dentro de los circuitos usuales de exhibición: Jean-Marie Straub. Sin ligarlo específicamente con el cine del cerebro, el deslizamiento y la conexión se han hecho casi inadvertidos, y en *La imagen-tiempo*, al finalizar su extensa consideración sobre Resnais, el filósofo inmediatamente conecta a éste con Straub a partir de la dimensión eminentemente política del cine de ambos. Es que el pensamiento del que aquí Deleuze se ocupa posee un sentido político crucial, donde ese acto de resistencia se dirige a dos puntas por igual. Una se orienta hacia las formas de opresión audiovisual, la otra resiste a la muerte.

Señala Deleuze en la conferencia:

Malraux desarrolla un buen concepto filosófico, dice una cosa muy simple sobre el



arte, dice que es la única cosa que resiste a la muerte (...). Podríamos decir, desde el punto de vista que nos ocupa, que el arte es lo que resiste y no es la única cosa que resiste, pero resiste. De ahí esa relación tan estrecha entre el acto de resistencia y el arte, la obra de arte. Todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque de alguna manera lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia, y sin embargo, de alguna manera, lo es.¹⁴

Y para no despedirse en la generalidad que juzgaba ajena al plano de las ideas, evoca a Straub con una figura repetida de su cine, algo que se erige como una verdadera *idea en cine*, de esas que no pueden ser formuladas en ningún otro ámbito que en el cinematográfico: la palabra se eleva en el aire, mientras los cuerpos se hunden bajo la tierra. Esa idea en cine, remarca, es un acto de resistencia. Y ese acto de resistencia es una forma de acción política. Prosigue Deleuze:

Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma del arte, sea bajo la forma de la lucha de los hombres. ¿Y qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha, y para mí la más misteriosa.¹⁵

Ya en *La imagen-tiempo* Deleuze se había playado sobre una inesperada conexión entre la resistencia obstinada de Straub y cierta enigmática frase de Paul Klee: «Usted sabe: el pueblo falta», que le sirve para extenderse en el cine político de lo que entonces se acostumbraba lla-

mar Tercer Mundo. Algo que nos toca de cerca, aunque ahora estemos, desde los centros del poder audiovisual, usualmente designados bajo el rubro más pluralista y desagregado de «cines periféricos». En *La imagen-tiempo*, la última sección del capítulo 8 involucra una exhortación que Deleuze reitera en el cierre de su conferencia en FEMIS. En la primera, enunciaba: «Si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía... 'el pueblo falta'». ¹⁶ En la conferencia lo amplía: «no hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía».

Volvamos, para terminar, a esa imagen de Straub que no podemos ver, pero en cuya insistencia Deleuze repara a lo largo de su escrito y su conferencia, articulando cine y pensamiento. El cuerpo se hunde, mientras la palabra se eleva..., el cuerpo se hunde, mientras la palabra se eleva. Hoy hace más de diez años de su desaparición física, pero la palabra (deleuzeana, straubianamente) se sigue elevando. Sigue, mientras tanto, en la obra de creación y en la lucha de los hombres, la promesa de ese pueblo que estas ideas en cine, obstinadas, resistentes, no cesan de reclamar. ✪

Referencias bibliográficas

- AA.VV.: *Chris Marker: Retorno a la memoria del cineasta*. Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000.
AA.VV.: *Le mouvement des concepts*, Lille, Revue Murmure, Hors-série, 2008.
ARTAUD, Antonin: *El cine*, Madrid, Alianza, 1995.
AUMONT, Jacques: *Montage Eisenstein*, Londres, BFI Books, 1995.
DELEUZE, Gilles y Parnet, Claire: *Diálogos*, Valencia, Pretextos, 1980.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Dos regimenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, 2007, p. 288.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 289.

DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.

DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1986.

DELEUZE, Gilles: *Conversaciones*. Madrid, Editora Nacional, Biblioteca de Filosofía, 2002.

DELEUZE, Gilles: *La isla desierta y otros textos (1953-1974)*, Valencia, Pre-textos, 2005.

DELEUZE, Gilles: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-textos, 2007.

FLAXMAN, Gregory: *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, Univ. Of Minnesota Press, 2000.

KLEE, Paul: *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

SEGUIN, Louis : *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.

VIGOTSKI, Lev: *Pensamiento y Habla*, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2007.



Saer y el cine

Una lectura deleuziana sobre la repetición y los movimientos geométricos en la escritura cinematográfica de Saer

Escriben **ALEJANDRA FIGLIOLA**

(Argentina). Licenciada y Doctora en Ciencias Físicas, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, UBA. Profesora en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Investigadora del CONICET. Dirige dos proyectos de investigación, FONCYT, UNGS, y actuó en 15 proyectos como investigadora independiente y/o directora. Autora de más de 50 trabajos en *proceedings* y revistas indexadas internacionales. Coautora, junto con Gerardo Yoel, de *Bordes y Texturas, reflexiones sobre el número y la imagen*.

GERARDO YOEL

(Argentina). Profesor egresado del Instituto Politécnico de Artes Cinematográficas (IPAC), Universidad París VIII, Francia. Investigador y curador. Actualmente, codirige el Proyecto de investigación RAM (UNGS). Autor de *Imagen, Política y Memoria* (2002); *Pensar el cine I* y *Pensar el cine II*, (2004), entre otros. Coautor, junto con Alejandra Figliola, de *Bordes y Texturas, reflexiones sobre el número y la imagen*.

Se trata más bien de saber lo que significa «hacer el movimiento» o repetir, obtener repetición.

¿Se trata de saltar, como dice Kierkegaard?

¿O bien de bailar, como dice Nietzsche?
Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*.

*En uno que se moría
mi propia muerte no vi,
pero en fiebre y geometría
se me fue pasando el día
y ahora me velan a mí.*
Juan José Saer, *Glosa*.

*Es cierto que el espacio es espesura
y el tiempo esfinge donde el mundo aflora
para un chisporroteo que no dura.*
Juan José Saer, *Lo imborrable*.

1.

El cine ha generado desde sus comienzos un modelo narrativo tradicional copiando las estructuras dramáticas del teatro «a la italiana» y la novela decimonónica. El llamado cine clásico, de Griffith a Eastwood, consolida el modelo del siglo XIX que comenzaba a estallar en las transformaciones que darían lugar a las grandes obras de la literatura, el teatro y la pintura. Modelo que, como dice Giorgio Agamben,¹ se constituye en

¹ Giorgio Agamben, *Medios sin fin*, 2001, p. 50.

garante, durante el siglo XX, de la vigencia de un gesto: el del hombre del siglo XIX que la burguesía europea ya no podía mantener.

En este largo recorrido de más de un siglo de subrayar acentos en conflictos y tapar juntas entre planos, el cine ha interactuado con la literatura de diversos modos. Reproduciendo las estructuras más convencionales de la narrativa realista, pero también en una dirección inversa, influenciando a las otras artes, como la pintura, tal el caso del *Desnudo bajando la escalera* (1913) de Marcel Duchamps o en los intentos de representar el movimiento que realizó la corriente futurista italiana. En la literatura queda esto de manifiesto «(...) en la estructura secuencial en muchos textos de Joyce,² en el uso del flashback en Proust, en el 'montaje paralelo' en Dos Passos», o también en la circularidad y repetición temporal que César Vallejos despliega en *Trilce*. Esta relación de influencias entre cine y literatura tiene como protagonistas privilegiados a los escritores del *nouveau roman* Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras quienes han sido, a su vez, dos grandes cineastas.

«El tiempo sale de sus goznes», dice Shakespeare encarnado en Hamlet. La frase es citada por Deleuze en el prefacio de la edición americana de *Imagen-Tiempo*³ para significar que el tiempo ya no está subordinado al movimiento, sino que es el movimiento el subordinado al tiempo. Desde los griegos hasta Kant, el tiempo se ha subordinado al movimiento pero, advierte Deleuze, se ha producido una revolución. Esta revolución en filosofía se podría trasladar al cine: «(...) la imagen-movimiento del llamado *cine clásico* le deja un lugar después de la segunda guerra mundial a una imagen-tiempo directa».⁴ Este cambio se ope-

ra, continúa Deleuze, no sólo en la utilización, en la expansión del tiempo en la narración cinematográfica, sino también en la naturaleza de los personajes. Después de la Segunda Guerra, en Europa aparecen ciudades semidestruidas, galpones abandonados, terrenos vagos, espacios desiertos pero poblados, en donde comienza a surgir una nueva raza de personajes: especie de mutantes que ya no actúan, son, según Deleuze, «Videntes». Rossellini en su trilogía *Europa 51, Stromboli, Alemania año 0* nos muestra «(...) un niño en una ciudad destruida, una extranjera en una isla, una mujer burguesa que mira a su alrededor». Personajes que ya no actúan como héroes, sólo están ahí, mirando la devastación, mirando cómo la historia pasa a su lado. El cuerpo, dice Deleuze, ya no es más exactamente el móvil, sujeto del movimiento e instrumento de la acción; éste se transforma revelando la presencia del tiempo, como se observa en los personajes de Antonioni a través de sus fatigas y esperas.

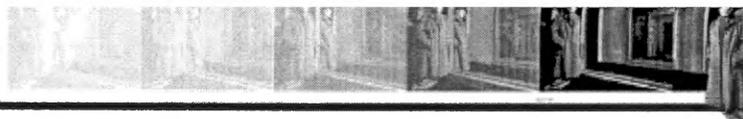
En los años 60, las obras fundamentales de Foucault, Lacan y Deleuze constituyen una síntesis de las inquietudes del momento, posicionándose en el justo cruce de la filosofía, el psicoanálisis, la lingüística y el arte. Son coincidentes con las prácticas artísticas que dieron lugar a corrientes tales como la *nouvelle vague* en el cine con artistas como Resnais, Godard y Antonioni, o como el *nouveau roman* y sus correlatos en las esculturas y cuadros de Sol LeWitt y Frank Stella, en la música de Reich, Riley y Glass. En la literatura argentina aparece un autor como Juan José Saer quien concilia con la corriente del *nouveau roman*,⁵ la que rompe con el modelo narrativo del realismo decimonónico. Estas fracturas en el relato, al liberarse de la

² Eduardo Grüner, «El cine o la imagen movimiento de los tiempos modernos», en *El sitio de la mirada*, 2003, pp. 95-253.

³ Gilles Deleuze, *Deux Regimes de Fous-Textes et entretiens 1975-1995*, 2003, pp. 329-330.

⁴ Deleuze aclara que ésta es una idea general y que se debe adaptar a casos concretos, con sus matices y correcciones. Ver Gilles Deleuze, *op.cit.*, 2003, p. 329.

⁵ Cabe señalar que Saer fue traductor al español de Natalie Sarraute.



esclavitud en que lo habían sumido las corrientes clásicas, son esenciales como formas de narración y, además, permiten que el tiempo surja y se haga protagonista.

Juan José Saer maneja la repetición como recurso estético y narrativo, lo que le permite desplegar un relato detallista cuyo sustento es la minuciosa descripción de las acciones, así como la descripción de las sensaciones internas y las percepciones sensoriales de sus personajes, a la vez que lleva adelante la trama del relato.

La literatura de Saer, al igual que la de otros escritores argentinos que rompen con las estructuras narrativas tradicionales como Manuel Puig y Julio Cortázar, ha sido influenciada por el cine. Pero mientras Puig *narra* el cine de Hollywood para entamarlo dentro de sus propios textos, Saer *hace* cine. A pesar de haber transitado más de la mitad de su vida [hablando] en lengua francesa, su obra, escrita enteramente en castellano, se construye casi a la manera de un documental sobre el paisaje santafesino. El autor de *El entonado* y de *El río sin orillas* no sólo ha tenido una relación intelectual y profesional con la enseñanza del cine en la Universidad del Litoral,⁶ en la adaptación de su propio cuento en el filme de Nicolás Sarquís *Palo y Hueso* (1967) o como guionista en *Las veredas de Saturno* (1986) de Hugo Santiago,⁷ sino que ha utilizado y trasladado recursos propios del discurso cinematográfico para construir su obra literaria. El manejo de los sonidos y los silencios, de los ritmos y las pulsaciones, sus permanentes alusiones sonoras a luces y colores, obligan al lector a poner en juego la evocación de sus percepciones auditivas y visuales. De manera similar estas percepciones se animan ante

una obra filmica. La minuciosa descripción de las acciones que efectúan sus personajes emparenta el texto con el llamado guión literario en cine.

Manteniendo el paso idéntico, regular, Leto y el Matemático bajan de la vereda a la calle y empiezan a cruzarla. Un auto lento los intercepta y, como frena en la bocacalle, lo sortean por delante, los dos al mismo tiempo, sin detenerse ni variar el paso, sin ni siquiera mirarlo, como dos robots al que un dispositivo electrónico preprogramado hiciera esquivar automáticamente los obstáculos; y cuando están llegando a la vereda de enfrente, los dos pliegan, simultáneos, la pierna izquierda, y la elevan por encima del cordón.⁸

Saer presenta el relato como la visión de una cámara que se acerca o aleja, que modula los detenimientos, ralentando el tiempo narrativo, mostrando cuadro a cuadro o utilizando una lente de aproximación que termina por armar, a veces, una estructura fractal. Estructura que también podríamos denominar como una especie de geometría temporal que trasciende el plano. En el siguiente fragmento de *El limonero real* se ponen en evidencia, además de las simetrías, las sensaciones sonoras y visuales:

Porque estoy esperando, porque estoy esperando que venga la explosión, porque estoy esperando que venga la explosión de la zambullida, porque estoy esperando que venga la explosión de la zambullida del cuerpo que salió de ella, idéntico, porque estoy esperando

⁶ Saer fue profesor de Historia del cine y de Estética cinematográfica en la Universidad del Litoral hasta que, en 1969, parte a Francia con una beca por 6 meses que se alargaría hasta su muerte, ocurrida el 11 de junio de 2005.

⁷ Fuera de los circuitos comerciales también pudo verse *Cicatrices* (1999) del santafesino Patricio Coll basada en la novela homónima de Saer, aunque él no participó en el guión

⁸ Juan José Saer, *Glosa*, 1986, p. 102.

que venga la explosión de la zambullida del cuerpo que salió de ella idéntico saltando al agua.⁹

El manejo que el escritor hace del tiempo narrativo logra que sus personajes sigan un derrotero particular, no necesariamente lineal. Este derrotero o trayectoria dibuja en el plano distintas curvas. A veces tiene la oscilación de un péndulo, a veces recorre un círculo o avanza en módulos con ritmos internos, similares a los de la música o de la poesía. Su escritura deja de lado las intrigas de la «gran historia» para centrarse en las mínimas historias de sus personajes y registrar cada detalle con extrema minuciosidad.

Saer no se conforma con elaborar este tipo de mecanismos dentro de una sola novela o cuento, sino que salta por afuera de ellos. Su obra esta formada por un conjunto de textos que dialogan entre sí, que forman parte de una estructura mayor en que cada relato es pieza de un posible *puzzle*,¹⁰ en el que sus personajes deambulan de novela en novela, formando una mitología personal, con unidad geográfica (el litoral santafesino) y cultural. Todas y cada una de sus novelas funcionan dentro de su obra como algo inamovible, firme, que subyace, y a la

vez, como algo flotante y libre que se mueve por sobre ese fondo. Eso es lo que logra Saer al trabajar con personajes que reaparecen, se cruzan, tejen una vida por encima y por fuera de las novelas. El fondo y la forma, lo estático y lo móvil se construyen en cada obra y se confunden constantemente. Lo fundamental y lo anecdótico, lo banal y lo importante, lo trascendente y lo insignificante están fusionados totalmente.

Podemos referir la obra de Saer a aquello que, sobre el cine, dice Jacques Lacan y que es citado por Zizek: «(...) si vamos a tomar las películas en serio, sólo podemos hacerlo tomándolas en serio».¹¹ Los personajes de Saer no son como los de Hitchcock que están al servicio de producir una acción y provocar su desenlace, no están atravesados por una estructura de carácter psicoanalítico que determina el sentido de sus actos.¹² Los personajes de Saer se parecen más a los de Eric Rohmer, en sus *Cuentos Morales* o *Cuentos de las Cuatro Estaciones*, o a los de Yasujiro Ozu en sus *remakes Primavera Tardía* y *el Gusto del Sake*, o, también, en *Chicos de Tokio* y *Buenos Días*.¹³ Estos autores priorizan los personajes simples, comunes, cotidianos, que otros dejarían de lado.¹⁴ Más allá de las diferencias entre cine y literatura, más allá de las distancias entre la ciudad de San-

⁹ Juan José Saer, *El Limonero Real*, 1992, p. 134.

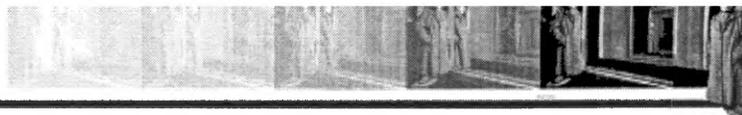
¹⁰ Cada nueva novela de Saer parece constituirse como la pieza del rompecabezas necesario para conectar toda su obra.

¹¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX s/f.*, p. 23.

¹² Es interesante resaltar el análisis que hace Zizek sobre la triada formada por las películas *Psicosis* (1960), *Intriga internacional* (1959) y *Los pájaros* (1965), para las cuales podemos encontrar dos elementos fundamentales en común: uno a nivel estructural en el hecho que los tres personajes principales –Mitch Brenner (Rod Taylor), el héroe de *Los Pájaros*; Norman Bates (Anthony Perkins) en *Psicosis*, y Roger Thornhill (Cary Grant) en *Intriga Internacional*– tienen una falta de padre y un modelo común de madre que les impide relacionarse naturalmente con otra mujer. El otro elemento es el que destaca Zizek: «en estos tres films hay otro elemento en común: de película en película, la figura de amenaza en forma de pájaro va asumiendo una prominencia mayor. En *Intriga internacional* tenemos quizás la más famosa escena hitchcockiana: el ataque por avión (un pájaro de acero) que persigue al héroe en una llanura calcinada por el sol; en *Psicosis* la habitación de Norman está llena de pájaros disecados y además el cuerpo de su madre momificada nos recuerda un pájaro disecado y en *Los pájaros* después de los pájaros de acero (metafóricos) y los pájaros disecados (metonímicos) finalmente tenemos pájaros vivos reales que atacan al pueblo». Véase Slavoj Zizek, *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, 1999.

¹³ *Chicos de Tokio* (1932), *Buenos Días* (1959), *Primavera Tardía* (1949), *El gusto del Sake* (1962) de Yasujiro Ozu.

¹⁴ Véase el artículo de Beatriz Sarlo escrito en homenaje a Juan José Saer y titulado «Juan José Saer, (1937:2005): De la Voz al Recuerdo» que apareció en el diario *La Nación*, 2005.



ta Fe o el pueblo de Rincón y el lago de Annecy en Los Alpes o el parque Monceau en París, más allá de las distancias entre la cultura, el tiempo y el espacio entre Colastiné y Onomichi o Tokio, los personajes de Ozu, Rohmer y Saer comulgan una relación especial con la naturaleza, con su contexto. Son personajes que, a pesar de sus grandes diferencias, pertenecen a un lugar y cuyos simples actos y gestos están desprovistos de acentos dramáticos. A Saer le interesa el gesto de estos personajes, su cotidianidad, su pasividad. Le importa ese gesto que dejó de ser el del hombre del siglo XIX, que ya no es el gesto Jean Gabin o Michelle Morgan en *El muelles de las brumas* (Francia, 1938), de Marcel Carne, ni el de Morgan Freeman o Brad Pitt en *Seven* (EEUU, 1995), de David Fincher. El que cuenta es el gesto de ese personaje «Vidente» como lo describe Deleuze. Personaje pasivo, masivo, vidente, cuyo gesto se repite sin ser estridente.

La selección de acciones, imágenes o situaciones que comportan elementos repetitivos no hacen más que concretar en el plano de la representación aquello que funciona en otras dimensiones como mecanismo estructurador del discurso. La prosa de Saer se manifiesta densa, cargada de historias que se apilan con sus distintas temporalidades. Estas distintas franjas temporales persisten en la conciencia del lector, quien las va proyectando sobre el presente del relato, en contradicción con la linealidad discursiva, otorgándoles una profundidad polifónica, basada en la simultaneidad y en la consecuente detención de la fluidez del tiempo. Desde el punto de vista fenomenológico, la conciencia del lector acostumbrado a la continuidad relativiza dichas rupturas, a la vez que almacena estos bloques narrativos, fragmentarios en relación con un tiempo unifi-

cado, que permanecen como estratos latentes que el texto se encargará de actualizar en su momento.¹⁵ Saer prioriza documentar los movimientos de sus personajes por sobre la «gran historia» en la que estos movimientos se inscriben, prioriza documentar la huella del gesto que dejan sus personajes en el caminar, en el hamacarse, en los desplazamientos circulares. Registra las veintiuna cuerdas que recorren caminando Leto y el Matemático en *Glosa*; el movimiento sin avance neto entre dos puntos fijos, pendular, de Adelina Flores, en «Sombras sobre el vidrio esmerilado»; registra el movimiento circular en torno a un punto fijo tal como el que realiza Wenceslao para recuperar la órbita vital en *El limonero real*. Al priorizar describir el registro de estos tiempos «muertos» permite, como señala Deleuze, que el tiempo abandone su obligación dramática de llevar adelante la historia y que se presente en sus múltiples capas de hojalde: en el presente, pasado y futuro de sus personajes.

Este ensayo se propone contemplar algunos aspectos del carácter cinematográfico de la escritura de Saer desde los conceptos deleuzianos¹⁶ en torno al tiempo, a los ritmos y a las repeticiones. Para ello, se seguirán las huellas de algunos de los múltiples relatos que se superponen en *Glosa* para detectar el ritmo de la letra que el autor se impone para llevar adelante la caminata, en el desplazamiento, así como la oscilación pendular del cuento «Sombras sobre el vidrio esmerilado». Finalmente, se tratará sobre una aproximación a los ciclos del tiempo (ciclos de vida y de muerte) que organizan *El limonero real*. Hay estructuras que valdrá la pena clasificar, en un intento (probablemente inútil e incompleto) de generar una taxonomía de estos ritmos, oscilaciones y repeticiones que formula Saer en sus relatos.

¹⁵ Omar Corrado, «Sonido, tiempo, forma una escucha musical de los textos de Juan José Saer», en *Revista del Instituto Superior de Música*, 1996, pp. 24-29.

¹⁶ Hemos tomado para esta lectura deleuziana sobre Saer el texto *Diferencia y Repetición* (1964), que es uno de los dos textos que resultaron de su tesis doctoral, además, por supuesto, de aquellos ya mencionados.

Parafraseando a Deleuze, cuyo fragmento se reproduce en el primer epígrafe de este trabajo, diremos que para Saer obtener la repetición implica diferentes movimientos: en *Glosa*, se «trata de caminar»; en *Sombras sobre el vidrio esmerilado*, se «trata de oscilar», y en *El Limonero real*, de «dibujar un círculo».

2.

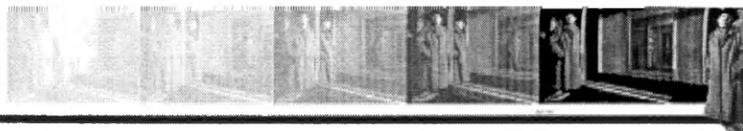
2.1. Documentar el caminar, el desplazamiento hacia: el ritmo en la trayectoria de *Glosa*

El aparentemente simple argumento de la novela *Glosa* puede resumirse en la caminata que una mañana de octubre de 1961, Leto y el Matemático realizan por la ciudad de Santa Fe. El relato de la charla recurrente y los casuales encuentros que los protagonistas tienen durante el trayecto, es acompañado por la descripción detallada que Saer hace de las percepciones corporales, los recuerdos y las obsesiones de los personajes y del constante movimiento entre su interior y su exterior, entre la más íntima y latente naturaleza propia y las señales que reciben desde una calle céntrica, con sus sonidos, brillos, sombras y colores. De este modo construye una visión detallista y a la vez global del universo privado de los personajes. Este retrato emparenta al novelista con un cine que, podríamos llamar *documental*, es minucioso y recurrente. La narración del recorrido de los personajes no implica el respeto por una linealidad, sino que se combina con una violenta ruptura temporal que provoca, en una sola carilla, que los personajes sean lanzados

hacia el futuro, dieciocho años después, y luego regresen intactos a la mañana santafecina, para recuperar naturalmente el ritmo de la marcha. El gesto de caminar de los personajes es registrado al detalle a lo largo de las veintiuna cuerdas del relato haciendo que se refleje en ellos la gran historia ausente en el tejido dramático; sin embargo, esa historia ausente forma el sustrato en el que surgen las banales conversaciones de los personajes.

Hace tres semanas que el Matemático ha llegado de Europa y en su cabeza se amontonan «los recuerdos recientes y coloridos de Viena, Ámsterdam, Cannes, Málaga y Espoleto».¹⁷ Al encontrarse con otros personajes, y ante la consabida pregunta sobre cómo le había ido, el Matemático relata, en forma abreviada, sus experiencias de viaje. Para ello genera una suerte de descripción que sigue una regla fija con una forma normalizada. El conjunto de estas formas crean una especie de estribillo que asoma en distintas partes del relato. Cada verso del estribillo es una misma construcción nominal: el nombre de una ciudad seguido, tras una coma, de su correspondiente descripción, vivencia personal o asociación propia del Matemático. Tras una de estas formas nominales se coloca otra de manera contigua y se construye una serie, una lista con cadencia propia, su propia pulsación. En el estribillo hay por un lado una repetición explícita que a la vez oculta y le da sentido a la repetición disfrazada, que es el ritmo que se constituye en la suma de descripciones de las ciudades. Hay, por así decirlo, una interioridad que le es propia al personaje que se constituye en las infinitas síntesis interiores que se producen hasta llegar a construir la lista de ciudades.

¹⁷ Juan José Saer, *Glosa*, 1986, p. 27.



Es también, desde el punto de vista de la constitución del relato, un segmento que se intercala durante toda la novela, una marca periódica que se suma a los otros períodos presentes. Son las frases que recorren todo el libro, instalando el pulso adecuado que también se manifiesta en el simple acto de caminar: cada tanto, nos encontramos con una serie de las rítmicas descripciones de Matemático. El estribillo genera en el lector una repetición que va formando un hábito. Deleuze considera que ésta es la primera de las síntesis temporales, aquella que es desarrollada a partir del concepto de Hume sobre que «la repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla».¹⁸

Siena es una imagen rojiza, elevada en la bruma caliente del atardecer; París, una lluvia inesperada; Londres, un problema de alojamiento y unos manuscritos del Museo Británico.¹⁹

Venecia, la verdadera puerta de Oriente y no Estambul; Varsovia, no dejaron nada; Brujas, pintaban lo que veían; Madrid, lo que uno siente haber perdido en el extranjero lo vuelve a encontrar ahí.²⁰

Varsovia, no dejaron nada; La Rochelle, blanca y centelleante; París, una lluvia inesperada; Bruselas, por el censo de Belén; Brujas, pintaban lo que veían; Viena, todos sus habitantes parecen creer en el análisis terminable; Biarritz, no podía no gustarles a nuestros oligarcas; Palermo, los dioses picaron cerca antes de desapare-

cer; Venecia, la verdadera puerta de Oriente y no Estambul; Segovia, ardua entre el trigo amarillo.²¹

Destacamos las siguientes características que aparecen en la enumeración: por lo menos una de las ciudades que aparece en el estribillo es referida en el estribillo anterior y se introduce alguna nueva, salvo en el primer y último estribillo. Es como si Saer *camina* en el relato y para deslizar cada instancia en el flujo del cuento necesitara que el pie pise en la anterior.

La diferencia de las ciudades y la igualdad de la estructura de cada frase es otra de las características. Nuevamente se observa el efecto de la simetría en la estructura y la diferencia de las frases, el orden y la simetría se combinan con el caos y la imperfección. El estribillo, además de «formarnos un hábito y modificar nuestro espíritu», nos remite al personaje. Por un lado, Saer lo llama «el Matemático», lo que nos hace suponer una personalidad puramente racional y de hecho es lo que se muestra de él. Sin embargo, a través del ritmo del estribillo, Saer nos induce a pensar que está constituido de latidos, de repeticiones y que el corazón lo domina, porque, en las palabras de Deleuze: «la cabeza es el órgano de los intercambios pero el corazón es el órgano amoroso de la repetición». Vale acá recordar que «un poema solo se puede aprender de memoria, (de corazón, como dicen los franceses)».²² Y así es el Matemático: racional y emotivo. A través del relato nos enteramos de que es movido por su corazón, al punto de alejarse de la comodidad y seguridad de su familia

¹⁸ Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*, 2002, p. 119.

¹⁹ Juan José Saer, *op. cit.*, 1986, p. 19.

²⁰ *Ibidem*, p. 42.

²¹ *Ibidem*, p. 155.

²² Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*, 2002, p. 22.

de clase alta, para arriesgar la vida por la persona que ama.

La instalación de un estribillo dentro de la novela también alude a un tipo de repetición musical, que instala un ritmo, a la vez de deslizar diferencias. Es importante recordar que una de las acepciones de la palabra «glosa» se refiere a lo musical. El Diccionario [de la Real Academia Española] registra que esta palabra es: «variación que diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas pero sin ajustarse rigurosamente a ellas». Saer logra conjugar forma y significado en su novela.

2.2. Documentar el hamacarse, la ida y vuelta: el ritmo del péndulo en «Sombras sobre el vidrio esmerilado»

La poetisa Adelina Flores está en su sillón de Viena mientras observa, tras el vidrio esmerilado de la puerta del baño, la silueta de su cuñado Leopoldo afeitándose y bañándose. Recuerdos y reflexiones sobre su vida en contraposición con las percepciones del presente del cuento constituyen el eje de la narración y ocasionan una permanente oscilación que resignifica el movimiento de la hamaca. «Me balanceo suavemente en el sillón de Viena. Doy vuelta la cabeza y veo como la luz gris penetra en la habitación a través de las cortinas verdes».²³

El texto también oscila entre dos puntos: los versos de la poesía que va creando mentalmente Adelina, personaje de Saer, a partir de la poesía de otra poetisa, Alfonsina Storni, ser real. Los versos aparecen intercalados, entre paréntesis, en el seno de la prosa que constituye el relato. En Adelina se descubre el deseo de una relación

triangular que, claramente, no ha ocurrido: la protagonista ha quedado atrapada entre el par de focos, puntos fijos amorosos que son su cuñado Leopoldo y su hermana Susana, y que aparecen como un desplazamiento de su primer amor: «Vino a casa por mí la primera vez y luego se casó con Susana».²⁴

Adelina rememora un picnic en el río, por el lado de Colastiné, con su hermana y Leopoldo. Durante el paseo, ella descubre a Susana y Leopoldo en un encuentro íntimo. Esta visión se constituye en un embrión traumático desde el que comienzan a separarse dos polos entre los cuales la protagonista queda atrapada en permanente balanceo, de uno al otro. «Los vi, claramente: él estaba echado sobre ella y tenía el traje de baño más debajo de las rodillas».²⁵

Varios son los pares que se presentan en el cuento, entre ellos el padre y la madre de Adelina, que aparecen en el recuerdo que tiene ella sobre sus muertes:

Papá y mamá murieron en el cuarenta y ocho, con seis meses de diferencia. El peronismo se llevó a papá: fue algo que no pudo soportar. Y mamá terminó seis meses después que él, porque siempre lo había seguido.²⁶

Deleuze diría que el pasado de la protagonista es «no un antiguo presente mismo, sino el elemento en el cual éste se enfoca».²⁷ Entre estas dos dimensiones se hamaca Adelina. Deleuze continúa:

El presente antiguo y el actual no son, pues, dos instantes sucesivos sobre la línea del tiempo,

²³ Juan José Saer, *Narraciones/1*, 1983, pp. 13-30.

²⁴ *Ibidem*, p. 19.

²⁵ *Ibidem*, p. 20.

²⁶ *Ibidem*, p. 23.

²⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2002, p. 133.



sino que el actual contiene una dimensión más en la cual representa al antiguo y en la cual también se representa a sí mismo (...) La síntesis activa (del tiempo) que se expresa de diferentes maneras, tiene, entonces, dos aspectos correlativos, aunque no simétricos: reproducción y reflexión, rememoración y reconocimiento, memoria y entendimiento. Se ha observado con frecuencia que la reflexión implicaba algo más que la reproducción; pero que ese *algo más* es tan solo la dimensión suplementaria en la que todo presente se refleja como actual al mismo tiempo que representa el antiguo.

Por ello, la síntesis activa de la memoria se presenta bajo el doble aspecto de «reproducción del antiguo presente y reflexión del actual».²⁸ Saer reduce esta reflexión con la frase que dice Adelina al iniciar el cuento: «¡Qué complejo es el tiempo y sin embargo, qué sencillo!».²⁹

En el antiguo presente se sitúa, por ejemplo, el recuerdo intenso de la visión del cuerpo desnudo de su cuñado:

Vi *eso*, enorme, sacudiéndose enorme desde un matorral de pelo oscuro; lo he visto otra vez en caballos pero no dirigiéndose hacia mí. (...) Nunca he podido mirarlo de la cintura para abajo desde aquella vez.³⁰

Mientras que en el actual presente la reflexión del cuerpo de Leopoldo se halla encubierta, disimulada, ensombrecida. Ahora:

Leopoldo se ha sacado el calzoncillo y lo observa. Ha quedado completamente desnudo. Se inclina para dejarlo caer en el canasto de la ropa sucia que está en el costado del baño, junto a la bañera. Puedo ver su sombra agrandada, pero no desmesuradamente, sobre los vidrios esmerilados de la puerta del baño.³¹

La violencia del recuerdo («eso», «enorme») y la atenuación de la visión del presente se muestran en estas oraciones, incluso hasta la dirección en la que ella se sitúa; «hacia mí» en el recuerdo se contraponen con la actual contemplación sesgada (y sosegada). La intensidad de la memoria ocupa el espacio principal de la conciencia de Adelina, mientras que la percepción del presente se encuentra relativizada. También dentro de su propio cuerpo se construyen otros polos de oscilación: el recuerdo de su seno en oposición con una ausencia: su pecho actual mutilado, reemplazado por una blanca cicatriz. La dupla pecho-recuerdo es otro de los focos que se contraponen a cicatriz-tacto del presente. La cuestión de la ausencia-presencia también rige el presente de la narración: Adelina se encuentra presente en su casa, a la vez que su hermana Susana se encuentra ausente porque ha ido al médico. Sin embargo, Adelina está atenta, imaginando el recorrido que Susana hace.

En este momento Susana debe estar bajando lentamente, con cuidado, las escaleras de mármol blanco de la casa del médico. Puedo verla en la calle, en el crepúsculo gris, parada en el medio de la vereda tratando de orientarse.³²

²⁸ *Ibidem.*, p. 134.

²⁹ Juan José Saer, *Narraciones/1*, 1983, p. 13.

³⁰ *Ibidem.*, p. 21.

³¹ *Ibidem.*, p. 15.

³² *Ibidem.*, p. 28.

Vale la pena mencionar también el encuentro de Adelina con Tomatis, uno de los personajes emblemáticos que Saer hace saltar de relato en relato. La oposición que establecen estos dos personajes, ambos escritores, tiene que ver con la estética que cada uno de ellos emplea en su obra y, en definitiva, con la manera en que cada uno tiene de vivir su propia vida.

Tomatis se echó a reír. «La señorita Flores –dijo– ha dicho hermosas palabras sobre la condición de los seres humanos. Lástima que no sean verdaderas. Digo yo, la señorita Flores ¿ha estado saliendo últimamente de su casa?» (...) «¿Usted cree en la importancia de la fornicación Adelina? Yo sí creo. Eso les pasa a ustedes los de la vieja generación, han fornicado poco o en su defecto nada en absoluto. (...) Usted debería romper la camisa de fuerza del soneto –porque las formas heredadas son una especie de virginitad– y empezar con otra cosa.»³³

2.3. Documentar el movimiento circular: *El limonero real*

La noche de fin de año se reúne una familia de isleños del litoral santafecino. La llegada de los invitados y de familiares que viven en la ciudad, el baño en el río, las compras en el almacén, el sacrificio del cordero, el encender el fuego para asarlo, en fin, todos los preparativos para la cena y la misma cena constituyen el argumento de *El limonero real*. La historia está contada desde el punto de vista del personaje principal: Wenceslao, y relatada a través

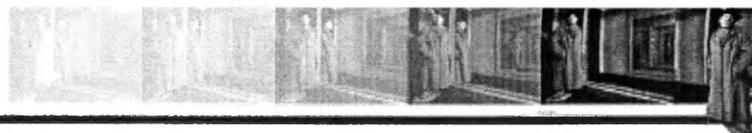
de sus percepciones, sentimientos, recuerdos; en una palabra, del despliegue de su universo privado. Todo esto es descrito con extrema minuciosidad, repitiendo una y otra vez, volviendo al detalle del detalle, describiendo obsesivamente los gestos más triviales de manera de formar una textura propia, un relato *rugoso* cargado de percepciones que llevan al lector a la formación de una conciencia sensorial de la historia. Wenceslao vive en una suerte de cosmos privado: su hábitat es una isla que encuentra siendo un niño de la mano de su padre y en cuyo centro se halla el limonero real. El relato ingresa en la conciencia del protagonista, acosado por dos ausencias permanentes, la de su mujer que se niega a asistir a la fiesta familiar debido al luto por su hijo y la del propio hijo cuya figura emerge una y otra vez en el recuerdo.

Deleuze, en el segundo capítulo de *Diferencia y Repetición*, reflexiona sobre cómo nuestra conciencia se impregna del tiempo o para usar sus propias palabras, de las distintas «síntesis del tiempo». La primera de estas síntesis es la de la fundación del hábito que se ha comentado en el inciso correspondiente a la novela *Glosa*, mientras que la segunda síntesis es la de la constitución del tiempo en un pasado puro. Deleuze también se refiere a una tercera síntesis como «tiempo en estado puro» o «forma vacía del tiempo». Recuerda a Hamlet cuando dice: «el tiempo ha salido de sus goznes», y considera que:

(...) el tiempo salido de sus goznes es tiempo puro, enloquecido, salido de la curvatura que le daba un dios, liberado de su **forma circular demasiado simple**,³⁴ exento de los acontecimientos que formaban su con-

³³ *Ibidem.*, p. 27.

³⁴ El destacado es nuestro.



tenido, tiempo que invierte su relación con el movimiento, con la palabra, tiempo que se descubre como forma vacía y pura.

Este tiempo, reflexiona Deleuze, es regido por Tánatos, mientras que la primera y la segunda síntesis pertenecen a Eros y Mnemósine. La síntesis se constituye en el lugar del no futuro, propio de la muerte. Deleuze considera que las grandes obras de la literatura, tal como *Edipo Rey* y *Hamlet*, contienen estas tres síntesis. En *El limonero real* también aparecen las tres síntesis pero se halla más desarrollada la tercera síntesis de tiempo deleuziana. Por esta razón, en *El limonero...*, Saer realiza operaciones con la palabra similares a la detención de una cámara y que permiten que emerja el tiempo «salido de sus goznes». El relato subyacente es la permanente tensión entre Wenceslao y su mujer: mientras que el protagonista hace enormes esfuerzos por retornar a los tiempos de los ciclos que son los tiempos propios de la vida y de la naturaleza, su mujer se obstina en estar de luto, en ese «tiempo que es un largo pasado y el futuro es inversamente proporcional al pasado». En el festejo de fin de año que proponen sus parientes, Wenceslao pretende recuperar el ciclo de la vida interrumpido hace siete años por el accidente que puso fin a la vida del hijo. La tensión se produce entre ambos personajes: Wenceslao, presente, tratando de aferrarse a la vida, se opone al de su mujer ausente. La pareja presencia-ausencia aparece incluso en los nombres: el de la mujer no es revelado, (Wenceslao se refiere simplemente a «ella»), mientras que el protagonista tiene un nombre memorable. Estos pares generan un movimiento en el que se alter-

nan los dos grandes aspectos presentes en la naturaleza, en definitiva ambos personajes son los pequeños representantes de la gran pareja vida-muerte. En términos deleuzianos, diríamos que Wenceslao lucha por regresar a otro tiempo, por cerrar la cesura que «constituye la fisura del Yo»³⁵ y que se abrió en el tiempo con la muerte de su hijo. A partir de entonces, para él «inicio y fin dejan de coincidir», mientras que para ella no existe futuro alguno y se abandona en un largo pasado.

Haga de cuenta que yo no existo cuando ella me oye decirle que ya ha pasado el tiempo de luto y que ya es hora de que salga aunque no sea para llegarse a ver a sus hermanas el último día del año. (...) Ella faltaba nomás, ella sola.³⁶

La permanente circularidad de los movimientos de Wenceslao, los relatos repetitivos, iguales entre sí y a la vez diferentes, son algo más que un juego propuesto por el autor que también explora los límites del lenguaje: el limonero es circular, sus flores y frutos son circulares, también las ondas que se forman en el agua al sumergir de los remos, la isla es una porción de tierra circulada de agua y como estos, las sugerencias al círculo aparecen a lo largo de la novela entera. En cuanto a lo cíclico está sugerido en toda la reflexión sobre lo natural, la sucesión de los días y las noches, las estaciones, el renacer de la naturaleza.

Está en el centro justo de la arboleda y el resto de los árboles parecen ir agrupándose en círculos concéntricos o en espiral a su alrededor:

³⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2002, p. 116.

³⁶ Juan José Saer, *El limonero real*, 1992, p. 163.

está cargado de flores blancas, cuyos pétalos más débiles han caído sobre la tierra alrededor del árbol formando un círculo blanco, que su fronda esférica resplandece concentrando la luz o irradiando una luz propia que hace brillar el verde nuevo de las hojas duras, como si estuviesen recubiertas de una película de laca, y de los limones amarillos y verdes llenos de poros.³⁷

En cuanto a lo formal, es decir, al *dibujo* de la novela, Saer nos propone también una construcción circular que simboliza los movimientos cíclicos de Wenceslao y su entorno a través de un constante comenzar y terminar del mismo relato. En cada una de estas partes el relato se va *desenrollando* y cada una de ellas se inicia con la frase: «Amanece y ya está con los ojos abiertos», que, a su vez, es también la última frase de la novela. La novela toda está construida en correlación con el relato. Su forma cíclica acuerda con el deseo del protagonista de recuperar la órbita perdida y poder cerrar la cesura del tiempo. Por ello Saer hace coincidir, como en un círculo, el principio con el final, utilizando la misma frase.

3.

Saer registra y describe los movimientos de sus personajes en Rincón, en Colastiné, en la ciudad de Santa Fe. Lo hace como si hiciera cine, dibujando sus movimientos en un plano virtual, un plano en el que el tiempo se *presenta*

con sus múltiples capas de hojaldre. Puede pensarse este tiempo siguiendo las ideas deleuzianas en sus tres síntesis del tiempo. Aparece en *Glosa* la primera síntesis, la del hábito; en «Sombras...», la segunda síntesis, la de la remembranza, y finalmente en *El limonero...* se muestra la tercera, la del tiempo enloquecido, «salido de sus goznes». Estas síntesis se reflejan en los personajes saerianos. Personajes *preñados* de un pasado o de un futuro devastador. Del pasado, a través de la tragedia de la ausencia del hijo y de la mujer de Wenceslao o de la decepción amorosa de Adelina Flores. Del futuro, a través del genocidio perpetrado por la última dictadura militar, preanunciado por Leto y el Matemático y que ocurrirá quince años después del tiempo en que transcurren los hechos de la narración.

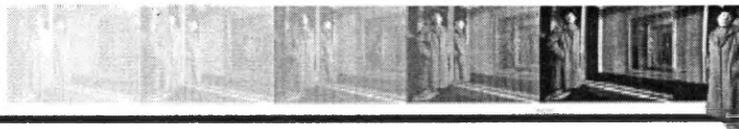
Tarkovsky define al cine como «la presión que ejerce el tiempo sobre el plano».³⁸ En la quietud del litoral santafecino, los personajes de Saer acumulan tiempo en nuestras conciencias y ejercen presión en ellas. ✱

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio: *Medios sin fin*, Valencia, Pre-textos, 2001.
- CORRADO, Omar: «Sonido, tiempo, forma: una escucha musical de los textos de Juan José Saer», en *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 5, Universidad Nacional del Litoral, diciembre de 1996.
- DELEUZE, Gilles: *Deux Regimes de Fous-Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles: *Diferencia y Repetición*, Madrid, Amorrortu, 2002.
- GRÜNER, Eduardo: «El cine o la imagen movimiento de los tiempos modernos», en *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Norma, 2003.

³⁷ *Ibidem*, p. 49.

³⁸ Citado por Deleuze en *Deux regimes de fous-textes et entretiens 1975-1995*, 2003, p. 330.



- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XX*, Encore, Paris, Seuil, s/f.
- SAER, Juan José: *Glosa*, Buenos Aires, Alianza Literatura, 1986.
- SAER, Juan José: *El limonero real*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
- SAER, Juan José: *Narraciones/1*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- SARLO, Beatriz: «Juan José Saer, (1937:2005): De la Voz al Recuerdo», en *La Nación*, 19 de junio de 2005.
- ZIZEK, Slavoj: *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 1999.

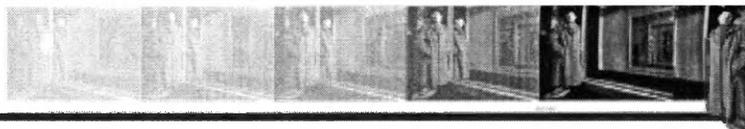


Interactividad, vida artificial y espacio/tiempo en las instalaciones inmersivas

Es escribe **ILIANA HERNÁNDEZ**

(Colombia). Doctora en Arte y Ciencias del Arte con énfasis en Estética, Universidad de París I-Panthéon. Directora del Departamento de Estética de la Universidad Javeriana, Bogotá. Autora, entre otros, de: *Mundos virtuales habitados: espacios electrónicos interactivos* (2003); *Estética de la habitabilidad y nuevas tecnologías* (comp., 2003); *Estética contemporánea: producción de subjetividades en el cruce entre arte, ciencia y nuevas tecnologías* (2001) y el CD *Arquitecturas que emergen en el tiempo* (1998).

En las instalaciones inmersivas e interactivas se plantea una relación con el espacio/tiempo real y el virtual mediado por el concepto y la función de interactividad con la máquina y con otros individuos reales o artificiales. La interactividad tiene por objetivo permitir la experimentación sensorial y especialmente cognitiva de un mundo virtual emergente, es decir nuevo, inédito, que inclusive es aún más nuevo cuando se libra al azar de la interacción de los usuarios y a la multiplicidad en la interpretación que esto conlleva. Se basa en el concepto de emergencia, como lo que es generado o creado. La interactividad supone la emergencia de algo no dependiente ya de la intuición, del gesto de la mano como en la representación: la pintura, la escultura, el dibujo, inclusive la fotografía o el cine, sino de una relativa independencia de lo creado por quien lo genera (habitualmente el ser humano); se trata en cambio de heurísticas. Heurísticas entendidas como aquello que podría surgir, que uno mismo desearía que sucediera, la construcción de mundos posibles pero que no interesa anticipar o predeterminarlos para luego *representarlos*. Con ello inicia el cambio de origen y enfoque de objetivos, pues a diferencia de la representación clásica, en la cual el instrumento actúa como un medio para concebir una realidad imaginada anticipadamente por su autor, o derivada de acciones imprevistas e invisibles del incons-



ciente, en cualquier caso aleatorias pero no dirigidas, en cambio en los instrumentos conceptuales de la heurística se trata de una autonomía de otro (la máquina) y la imagen numérica, la cual proviene de cálculos matemáticos que desenvuelven una imagen no anticipada y por definición *interactiva* en potencia y en efecto. En realidad, todas las imágenes de síntesis o numéricas son susceptibles de ser interactuadas. Por ello se dice que la interactividad es lo propio de la imagen numérica, independientemente de que esto sea explorado para todos los casos o se utilicen las imágenes para ilustración o representación de algo. Esta interacción que se organiza como un sistema de retroalimentación de información en datos en el computador y las acciones y gestos del usuario o explorador del sistema, los cuales a su vez son convertidos en datos, genera un ciclo al que se denomina interactividad y del cual depende en realidad la evolución del sistema *voir*, su posibilidad para hacer que algo nuevo emerja.

La razón por la cual se considera inédito aquello que es producido de forma independiente por un instrumento como el computador, radica en que éste realiza procedimientos autónomos por medio de replicamientos de los procesos humanos, y que la novedad sería una cualidad que sólo se podría encontrar cuando se dispone de nuevos instrumentos o cuando los procedimientos para formular problemas (aproximar soluciones) sean distintos a los habituales. También, y es una de las justificaciones más señaladas, la novedad emergería de las heurísticas computacionales: la simulación, los algoritmos genéticos, la vida artificial, porque justamente tienen una existencia independiente de lo humano; lo humano considerado tautológico, tanto en sus significaciones como en sus símbolos, estaría en cierta forma limitado para producir una novedad, en el

sentido científico del concepto de novedad.

Las heurísticas son instrumentos conceptuales que operan en el computador y que alimentan la pregunta de la ciencia (y del arte electrónico): ¿cómo puede emerger otra y otras realidades? Sin la ciencia es imposible comprender las tecnologías numéricas y por ende la función de interactividad, pues ésta es uno de los procesos fundamentales que opera en las experimentaciones de la ciencia, inclusive antes que en el arte. Por ello es importante observar cuáles podrían ser algunos intereses en la ciencia que movilizan unos orígenes que luego se replican en algunos casos en creaciones numéricas y que constituyen el motor para una afirmación o para una crítica en el proceso de creación de una instalación interactiva. Esta pregunta está basada en uno de los intereses principales de la ciencia de nuestra época, consistente en abanderar una evolución de la realidad y de la vida misma, que sea resultado de su propia intervención (de la ciencia). En otras palabras, que la evolución biológica se viene acelerando, incluso orientada a partir de la evolución tecno-científica que ya no simplemente describe la vida y el mundo sino lo interviene, creando otras realidades a partir de nuevos instrumentos. En la ciencia, la realidad no es ni existe como un todo ya determinado de antemano, una naturaleza preliminar y origen permanente de todo lo que surge, un espacio-tiempo *a priori*, del cual sólo se trataría de ir develando o descubriendo sus partes para hacerlas emerger, sino que la realidad es algo que se crea.

Es en este sentido que intentamos buscar un punto de coherencia entre las razones por las cuales el científico se interesa por la emergencia de otras realidades a través de la interactividad, y el artista

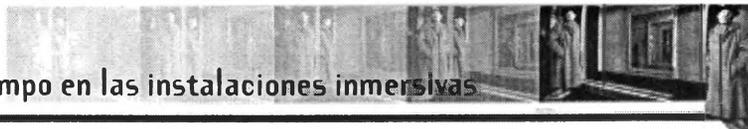
en algunos casos se interesa por metaforizar, ilustrar, desvelar, explorar, hacer crítica de los conceptos planteados por la ciencia, lo que equivale a crear otras *realidades de vida*, que se traducen también en otras formas de vida, en las que el artista se interesa en una creación inédita, por definición, de nuevos sentidos a través de nuevos instrumentos. Su objetivo también consiste en crear nuevas realidades o mediar, a través de ellas, nuevas preguntas o procesos de la obra y la práctica que le permitan experimentar dialécticas entre la apuesta de novedad en ciencia, su representación, *voir* simulación mediante funcionamientos simbólicos o significativos, y la urgencia de alcanzar lo inédito, que recorre al arte en la contemporaneidad.

Dos conceptos a explorar se unen en las instalaciones inmersivas e interactivas que emplean heurísticas computacionales: de una parte, el espacio/tiempo y de otra, la vida artificial. Esta última no sólo como instrumento, sino como concepto fundador de las reflexiones de la obra.

Es el caso de las instalaciones inmersivas e interactivas empleando vida artificial de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau, quienes proponen la idea de presentar horizontes posibles de interacciones. Su reflexión estriba en pensar un estadio de creación de abstracciones (no figurativas) de seres en un estado indefinido, de indeterminaciones, que no son, o no tienen existencia, pero que sin embargo interactúan entre sí y con el observador del sistema.

Son experimentos en proceso, en los cuales la atribución de cualidades es pensada en proporción a la cantidad de soluciones imaginarias que el mundo de la vida artificial, el científico, el artista, puede plantearse, esperando que el siste-

ma efectivamente pueda ir ampliándose en horizontes, en posibilidades de respuesta a medida que se sucede la interacción, o posiblemente con versiones actualizadas del mismo sistema. En algunos aspectos podría ser una representación, una ilustración de la ciencia de la vida artificial, en el sentido de presentarse como modelos donde los roles y las posibilidades aparecen paradójicamente determinadas de antemano: relación predador-presa, cazar, etcétera. Qué otros roles pueden ser asumidos por cada uno de estos elementos y seres, o qué reglas de juego más abiertas o insólitas el artista podría plantear de manera de no imitar el proceso de evolución, sino inclusive de pervertir el sistema de evolución, imaginando otras posibilidades. De qué manera el mundo se crea con cada interacción, o intervención, en la que el sistema no sería una representación de la evolución del mundo en un tiempo comprimido, sino una pregunta acerca de cómo el mundo podría ser. Esta es la pregunta de la vida artificial, que la diferencia de la vida terrestre, al menos en un sentido metodológico, es decir no es su definición, pero sí una manera clara de entender de qué se trata y de qué no se trata cada una de ellas. La vida artificial supone entonces un sistema abierto, siempre la pregunta, nunca la representación de las respuestas que ya se han obtenido antes como la de la evolución de las especies desde el punto de vista darwiniano. Supone en cambio plantearse problemas que no han sido pensados, y para los cuales no se cuenta ni siquiera aún con una hipótesis de respuesta. Es allí donde hay innovación cuando la pregunta es nueva, el problema también, y por ende obliga a pensar nuevos instrumentos interviniendo el mundo directamente con ellos y creándolo.



Una de las características de la vida artificial es que no es una ciencia para pensar lo dado, la naturaleza, lo exterior, el mundo tal y como lo conocemos o creemos que es. Una suerte de aplicabilidad en lo dado, que no sería otra cosa que una interpretación que equiparamos con la idea de verdad, tal como criticara el Colegio de Patafísica¹ a mediados de siglo. En cambio, sería una ciencia que trata acerca de lo que ella misma va creando. Ya no se intenta explicar el mundo como en la ciencia clásica, sino de crear instrumentos conceptuales que inventan horizontes posibles, que mezclándose con el mundo, es decir con nosotros mismos, obturan una solución imaginaria ampliando las preguntas. En ese sentido, en vida artificial, el poder plantear un sistema de seres en relaciones orgánicas ya ha implicado, en términos generales, haber planteado una solución de vida alternativa. Las interacciones que los seres tengan entre sí serían secundarias o de libre albedrío, es decir no deberían ser diseñadas más allá del sistema mismo, pues él ya contiene ese diseño.



¹ Alfred Jarry, *Oeuvres complètes*, 1948

Se podrían pensar sistemas que evolucionaran de manera diferente, con otros propósitos distintos a la predación y a las formas conocidas por la biología normal. Aquellas no están en discusión en el sentido que ya fueron estudiadas en otras épocas.

Es de interés la relación espacio/temporal y perceptiva que el interactivo (el que interactúa con la instalación) tiene con estos sistemas de seres artificiales, por lo inhabitual de enfrentarse con seres mitad imagen-mitad entidad con cualidades orgánicas y/o vivas en términos de comportamiento. El entorno espacial, que implica la relación con estas obras, tiene que ver con la idea de hacer aparecer algo que no está allí desde el punto de vista del espacio/tiempo kantiano, pero que sí está desde el punto de vista de la razón y la cognición; también es un conocimiento científico representado a través de un hiperrealismo, no de mimesis y de materialidad, pero sí de comportamiento. Es decir que el hecho de que se pueda interactuar con esos seres artificiales a través del comportamiento, tanto de estos organismos (lo cual es en realidad vida artificial) y el comportamiento de los que interactúan (gestos, movimientos, etc.), define una nueva forma de relación no sólo con lo virtual en su condición de otro espacio/tiempo, sino también y de manera fuerte con la ciencia. Una relación experiencial entre el individuo y la ciencia surge a partir de la interactividad, y en especial cuando las instalaciones emplean vida artificial e inclusive tratan sobre este tema. Es asombroso establecer un vínculo de afección entre un observador humano y una imagen que actúa colectivamente con otras (seres artificiales), pero que sin embargo comparten una relativa autonomía de comportamiento con el ser que las mira y que las afecta.

Se trata de la interactividad del mundo real con mundos posibles, no solamente en el sentido escenográfico, paisajístico, arquitecturado, de las interesantes instalaciones de Jeffrey Shaw o de Maurice Benayoun, sino también en el sentido de espacio tridimensional en el cual una escala otra de seres inexistentes pero hiperreales en el sistema, sin embargo pueden interactuar con un ser perteneciente a un espacio tridimensional limitado kantiano. Las propiedades del espacio/tiempo como las conocemos en términos de diferenciación y fronteras establecidas por el mundo occidental se quiebran para hacer pensar en un mundo extraño, híbrido, prácticamente sin denominaciones aún, al que sólo podemos llamar por ahora vida artificial.



En las obras de Mignonneau y Sommerer, la imagen aparece como entidad no mimética ni humana o con atribuciones de éstas; tampoco repite algún tipo de organismo vivo, un animal doméstico, etc., sino que busca inventar una especie, un conjunto de seres vivos que se comporten, esto quiere decir que tengan existencia desde el punto de vista de la vida artificial y del nuevo paradigma biológico, que debería ser por fuera de las leyes normales de la evolución. Sin embargo, ubicar una

propuesta por fuera de las leyes de la biología, que no sea una propuesta crítica de amplificación del significado de los ejercicios de la ciencia, no ha llegado aún a este tipo de experimentos, pues en primera instancia se resuelven en una mimesis de las leyes planteadas, de lo hasta ahora conocido de la vida, y que está consignado en la biología. Es decir que vida artificial en el sentido fuerte de la palabra, esto es, de una vida distinta a como la conocemos aún, no se exhibe o se arriesga en los experimentos (creaciones) de Sommerer y Mignonneau. Por ahora, se trata de aplicaciones en las cuales se colocan en escena leyes básicas de la evolución, a partir de la interactividad comportamental entre los organismos y sus consecuencias, en dos o tres de las posibles versiones que de allí emergen. La apertura del sistema que inicialmente pretendía evolucionar creando sus propias reglas, evolucionando hacia pautas, se logra en la amplitud inmensa de interpretaciones que el observador o visitante de la obra experimenta al interactuar con ella. Pero esto depende más del complejo histórico y social de las interacciones del medio, incluyendo el medio ambiente social humano. Lo que logran estas piezas es el asombro de estar en contacto perceptivo con lo desconocido; estar en contacto con un ser creado artificialmente, con un conjunto de organismos que se desplazan como cardúmenes; creer en que una interacción, por más leve que parezca, obtura un cambio fundamental en el sistema, como es producir la muerte o el nacimiento de un organismo o inclusive hacer que éste mute o se produzca una especiación.

Esto se plantea en la instalación *Life Species: 97*, de Sommerer y Mignonneau: estas entidades



artificiales interactúan entre sí y crean un universo artificial, donde lo real y la vida artificial producen una interrelación a través de la interacción y permiten ampliar las preguntas entre ellas acerca de qué tipo de intercambio se está propiciando o es posible propiciar mediante un comportamiento de relación entre dos entidades de origen diferente, ya no de dos tipos de especies, sino de vidas de historias distintas: la vida terrestre (o la del entorno que solemos llamar real por convención, el sociocultural humano) y la vida artificial (hasta ahora la del mundo científico-tecnológico, pero que se proyectará hacia el sociocultural expandido más allá de lo humano). En *Life Species* se presenta un sistema de vida en evolución con características autónomas pero donde su generación emerge a partir de la redacción y el envío de un mensaje electrónico. Esta composición de las reglas encierra una paradoja entre los objetivos de la ciencia para ampliar las preguntas y los objetivos del arte para subvertir desde las respuestas en la persistencia de insistir sobre el mismo mensaje ya descubierto. En cualquier caso, es de esta forma que la entidad empieza a tener vida o al menos a exhibir comportamientos de tal cosa, ante nuestros ojos, y por medio de imágenes numéricas, que en realidad no son una representación, sino una simulación de reglas matemáticamente calculadas sobre cómo se desarrolla la evolución; la forma de estas abstracciones es puramente un accidente, un *sur plus* familiarizante con nosotros. El organismo vive en el entorno virtual; éste le posibilita un escenario adaptado, que se adapta constantemente a las condiciones del organismo, y en un espacio/tiempo fragmentado y no lineal el entorno se transforma interdependientemente de los cambios que

vive el organismo artificial.

Interesa analizar las dos formas en que los organismos son creados en esta instalación, es decir las reglas de funcionamiento planteadas por los autores para el desarrollo del sistema. Estas son creadas por el visitante y es la primera determinante aquella que, como habíamos dicho, posibilita la interacción y por ahora el sentido que esta obra tiene pero además, es aquella que *enruta* la propuesta hacia una crítica o una afirmación del poder y del impacto de los seres humanos sobre las demás especies. Los mensajes electrónicos recibidos son traducidos al código genético, y a cada uno de ellos se le asigna convertirse en un organismo. Es una asignación en la que el autor del sistema decide que un mensaje equivale a la creación, al nacimiento de una criatura. Una exhibición de la vida por fuera de la complejidad, como un elemento conocido y dado por hecho, una relación de causa-efecto. Sin embargo, se ingresa a un nivel de complejidad cuando se plantea que si se trata de un mensaje complejo, el resultado será una entidad igualmente compleja. Es decir que hay una relación directamente proporcional entre la complejidad del mensaje (su extensión, peso, contenido cualitativo, color, textura, etc.) y la complejidad del organismo que emerge.

En la instalación *Intro Act: instalación interactiva en computador 95-97* de Mignonneau y Sommerer se invita a que el cuerpo se movilice dentro de un espacio/tiempo virtual que contiene, en particular, un sistema de seres artificiales, y a cada movimiento corresponde una alteración en el sistema. La interrelación entre el espacio/tiempo real y el virtual es una tarea de las instalaciones desde tiempo atrás, independientemente

te de las tecnologías empleadas desde 1960 en los eventos, los happenings, el cine expandido, las video instalaciones, donde el análisis del propósito del dispositivo es el que toma relevancia y diferencia entre las obras. En el caso de esta instalación, la propuesta consiste en construir una relación de cuerpos, el natural y el artificial, para que se imbriquen, ya no en una relación de escala o de proporciones semejantes, ya no en una relación de mimesis o de interacción en planos iguales compartidos, sino en planos distintos: el del espacio kantiano regular (el que ocupamos hasta ahora los seres humanos) y el espacio no euclídeo de geometrías temporales variables; representación hasta cierto punto mitad imagen-mitad objeto, donde actúa el cuerpo artificial del organismo, al cual se le adjudica la noción de corporeidad, de manera de establecer una pregunta por el vínculo posible sin precedentes entre dos corporeidades en principio extrañas una a la otra, al menos para un espacio de interacción social humano-organismo artificial.

Es decir que la relación que solemos tener con este tipo de formas abstractas y sus comportamientos no va mucho más allá de considerarlos animales-objeto en una relación de depredación-utilidad: carne para comer, dejándolos por fuera de un sistema social de interacción, que no fue más allá de la domesticación de algunos animales o la preservación aislada de otros en la selva. En cambio, en este caso se trata de hacer pensar en una relación social pero abstracta con seres aún sin forma pero con vida; provienen de un algoritmo genético, casi un gen, pero no tienen un fenotipo definido ni siquiera identificable con algo conocido, con cuerpo pero sin carne, inmateriales pues son imágenes, y que permiten al visitante reflexio-

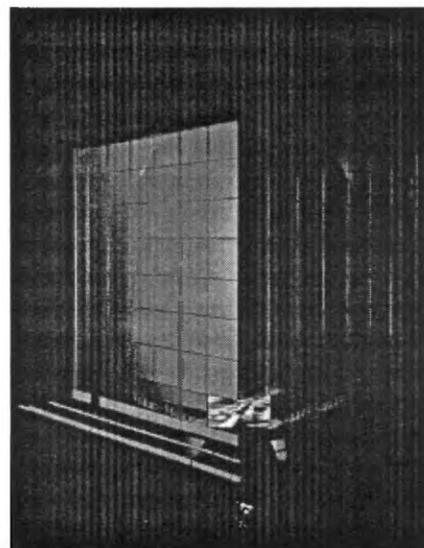
nar acerca de las condiciones inéditas de relación social entre estos seres y nosotros. El gesto del cuerpo obtura cambios, es otra de las invenciones. El visitante se mueve e inmediatamente no sólo observa modificaciones representadas, sino que efectivamente se producen cambios en un sistema vivo de relativa autonomía y cuyas modificaciones en este sentido se saben definitivas en su conformación y en su existencia misma. El visitante queda sumergido en este mundo virtual durante el tiempo de su interacción, en la que el visitante se siente adentro. En cierta forma, la relación entre el movimiento del cuerpo y los cambios en los organismos puede leerse desde la tesis de imagen-movimiento de Henri Bergson, en la cual existe una relación directa entre el movimiento de cualquiera de las imágenes, sea esta el cuerpo mismo del que observa, su movimiento, en el momento en que se convierte en una imagen-acción, desencadenando un cambio inmediato y coordinado en la otra parte del sistema de imágenes, a través de la relación homotética que se establece con el sistema computacional, que para efectos perceptivos se trata de una imagen-movimiento no lineal y que no cumple propósitos narrativos, sino que responde a estrategias de edición elaboradas y que en este caso simulan la evolución de los organismos vivos. Es un nuevo montaje de edición no lineal, de un cine expandido practicable y habitable hasta el punto de dar la ilusión visual de interacción en los niveles del origen de la vida, superando incluso a la imagen como afección, para entrar al ámbito de la imagen como entidad independiente que propone, más que una narrativa, otra propuesta vital. El espacio virtual es más que una expresión personal del movimiento, los gestos y el comportamiento de los visitantes a través



de la creación de formas; es un laboratorio para examinar las implicaciones que tienen las acciones humanas en la sostenibilidad de la vida.

Esta obra se refiere a la integración en tiempo real de los participantes en un espacio tridimensional virtual, en principio no apto para ser experimentado más que de manera simbólica. La pregunta que surge es si aún estamos en el espacio instrumental de aplicación de un modelo matemático y de ingeniería genética y una representación simbólica de afectación de la vida artificial abstracta, o si en verdad este tipo de sistemas permite formular nuevas preguntas acerca de la vida, evidentemente de la vida como podría ser, no como la conocemos a través de los instrumentos conceptuales y tecnológicos anteriores.

En la obra *So, So, So Somebody, Somewhere, Some Time* del artista Maurice Benayoun, se propone una reflexión sobre el espacio-tiempo de la *memoria colectiva retiniana*. Como lo que se edita es una creación misma del mundo, un ejemplo de heurística. Lo que emerge es lo que se crea. La edición y el montaje serían una forma de memoria colectiva de la observación que narra no linealmente a través de lo visual. Gilles Deleuze en *Imagen-movimiento*, explica cómo la afección es el resultado de la imagen en la impresión retiniana, que se produce en la ausencia de imagen, en el intervalo entre una imagen y otra, cuando la imagen ya no está, o cuando la mirada hace despegar historias que, si bien ficticias, son susceptibles de sucederse. La heurística es justamente la ciencia de las soluciones imaginarias. Es la solución del mundo a partir de su propia creación. El mundo no existe, sino que emerge a partir de la creación misma.



La obra recuerda los *Manhattan Transcripts* de Bernard Tschumi, cuando en 1980 establece un montaje que solo se da en la mente del espectador a partir de su decisión de mirar y montar en su cabeza la conjunción de fotogramas pertenecientes a cintas filmicas y otros dibujos o fotografías de planos y eventos que se suceden. La historia de ficción aparece en la mente del espectador como uno de los escenarios posibles de sucederse, en paralelo con el que cuenta la historia escrita: el guión que acompaña cada uno de esos universos; la plaza, la calle, el rascacielos y el parque. En el caso de la obra de Benayoun se trata de pensar en cómo presentar la influencia, la interdependencia entre la imagen y la afección del cuerpo (del observador) en la imagen, hasta el punto de desencadenar el evento (Rosalind Krauss); o como en Henri Bergson en su tesis de *imagen-movimiento*, cuando explica que el mundo es finalmente un conjunto de imágenes donde cada

una ejerce una afección sobre la otra, dando inicio a procesos paralelos de eventos que se superponen en el tiempo. Entre esas imágenes se cuenta también el observador, el que mira, y su cuerpo, no habiendo en realidad agente externo en la pieza ni en el mundo de las imágenes. En *So, So, So...*, el mundo existe como diversos mundos posibles paralelos, probables, susceptibles de sucederse o de estar sucediéndose, pero donde la ficción de la historia no está contada de antemano, o dada, a no ser por algunos guiones exploratorios que implican el accidente como ilustración perfecta del evento; también así sucede en el caso de *Transcripts*. La novedad radica en que aquí, literalmente, se obtura el principio de hacer emerger una narrativa no lineal de los eventos cotidianos del mundo a través de la imagen fotográfica y la imagen en movimiento. Otro aspecto es el tiempo, en la particularidad de presentarlo como fraccionado, como el conjunto de todos los eventos posibles y amplificables cuantitativamente que puedan sucederse en relación con la mirada del observador. El mundo no lineal en el tiempo, y no anticipable o descrito de antemano, pero sí representable, o mejor practicable en su dimensión imaginaria o de horizontes posibles.

La imagen-movimiento se sucede en los intervalos, la percepción no es una captación de lo externo ni siquiera un registro; la percepción obtura cambios directos en las imágenes; más allá inclusive, la percepción de una imagen fotográfica de un tiempo condensado desencadena una imagen en movimiento que presenta un evento en desarrollo con un tiempo abierto a innombrables eventualidades. Una especie de desdoblamiento del tiempo, ya sea hacia una narrativa en secuencia de un evento en lo micro de cada video o hacia

una expresión del fragmento de un tiempo del universo general de tiempos múltiples de la obra en su conjunto. Pero la observación del conjunto de fotografías sin detenerse en ninguna de ellas produce también a su vez la posibilidad de realizar un montaje mental, como en la propuesta eisensteiniana o de Chris Marker, en la que la relación se construye en el cerebro del observador, en una interdependencia también con lo mirado.

En la instalación inmersiva e interactiva *OP_ERA* de Rejane Cantoni y Daniela Kutschat realizada en Brasil, en 2003, se advierte un interés por la experimentación sobre las posibilidades de un espacio/tiempo abstracto a partir de los descubrimientos más recientes de la ciencia contemporánea. Uno de los objetivos manifiestos de las autoras consiste en pensar en el espacio como una simultaneidad de «dimensiones que se presentan a través de experimentos multisensoriales». Las autoras brasileñas así lo describen:

Se trata de una herramienta de experimentación multisensorial de conceptos de espacio. Diseñada como un ambiente inmersivo interactivo para sistemas de realidad virtual, la implementación de *OP_ERA* comprende la investigación y el desarrollo de: 1. modelos científicos y artísticos de espacio; 2. interfaces hombre-computador (hardware y software) a través de los cuales el agente humano y el agente artificial están interconectados simbióticamente; 3. formas alternativas de percepción y de cognición espacial a través de la experimentación multisensorial de modelos conceptuales de espacio.²

² Rejane Cantoni y Daniela Kutschat, *OP_ERA*, 2003.



La instalación está compuesta de un universo conformado por cuatro dimensiones diferentes; en cada una de ellas se enfatiza progresivamente sobre estas: 1, 2, 3, 4. Pero la instalación no esquematiza estas diferencias de dimensiones pues, en realidad, en cada una de ellas están implícitas las anteriores, dado que se trata de experimentaciones sensoriales en las que todo el cuerpo es convocado y participa de los cambios que se suceden en el espacio a partir del sistema de rastreo de la interface. La primera dimensión o mundo se trata de un ambiente principalmente sonoro, en el cual se entra ciego, haciendo depender la movilidad y la experimentación sensorial del cuerpo, de la interface sonora. En la segunda dimensión se propone una relación geométrica, donde la interface sonora permite crear líneas, en alto y ancho, conformando planos, que se identifican visualmente y en el nivel sonoro, luego de cada interacción rastreada por el sistema. Esta dimensión se presenta como un aparente espacio tridimensionalizado por la aparición de líneas consecutivas que lo cierran y conforman, y donde cada una de ellas depende de un punto ubicado en el centro del espacio; todas convergen literalmente en él; son líneas con posibilidad de movimiento, como respuesta a la ejecución de algún gesto por parte del visitante.

A cada interacción sonora y táctil con la interface, un plano de líneas concéntricas se moviliza suavemente marcando así una apertura, una entrada, una pequeña dislocación en la continuidad del espacio visual marcado como un borde espacial. El espacio límite kantiano se abre, se fuga o se transforma en su conformación a partir de una interacción, convirtiéndose esta apertura en un plano de luz que ingresa en el espacio interior y señala la dislocación. Se tra-

ta de un espacio flexible, cambiante, pero que no se transforma en su totalidad, sólo apenas para evidenciar la posibilidad de ser intervenido y de volver a su estado inicial y, además, la presencia de un «plano sonoro», que es aquel que emerge en el cruce entre la interacción táctil y sonora.

La tercera dimensión o mundo de la obra corresponde a formas geométricas que se dislocan con relación al cuadrado básico que las contiene inmersas. Se trata de partir de una matriz de tres formas básicas planas –el cuadrado, el triángulo y el círculo– que flotan en el espacio de un cubo representado a través de sus líneas geométricas de borde, el cual establece una relación entre las formas geométricas básicas y su movilidad y dislocación dentro del espacio real de la caverna, que es geometrizado como una figura geodésica, que a su vez plantea una relación con el cubo anterior y las formas geométricas que circulan a partir de las intervenciones realizadas por el participante y rastreadas por la interface. Se trata de una tensión entre la geometría de las formas básicas y la posibilidad de emergencia de formas tridimensionales como los sólidos platónicos, pero a partir de la interacción. Los sólidos nunca aparecen representados como tal pero sí surge la posibilidad de vincular la tridimensionalidad del cubo, de la esfera geometrizada y la bidimensionalidad del triángulo, el cuadrado y el círculo que se desplazan hacia arriba, abajo a izquierda y derecha y que según la dirección que se les asigna pueden estos escualizarse, dislocando inclusive su forma inicial básica. Es una modificación cualitativa de la forma inicial, en un entorno de sorpresa y de azar, en el cual la perspectiva está explorada como puntos de vista desde los cuales se miran las figuras y por tanto perderían su estabilidad y simetrías iniciales. Pero también éstas cambian su forma por la

orientación intrínseca a ellas mismas en su movilidad, que incluye por ejemplo el que una de estas figuras ocupe la totalidad del espacio inmersivo. A cada una de ellas está asignado uno de los tres colores básicos, de manera que se pueden distinguir incluso cuando esto ocurre, de forma que el espacio físico donde se encuentra inmerso el espectador queda convertido en uno de estos sólidos mismos de manera literal, en especial el cubo, evidentemente. Sin embargo, esta eventualidad es una excepción del sistema, pero vale la pena destacarla dado que en ella radica la complejidad de la pieza y la paradoja experiencial que se vive cuando se contrastan las tres dimensiones habituales del espacio, y en particular, cuando éstas se presentan audiovisualmente en movimiento.

Las tres dimensiones habitualmente representadas a través de la geometría y de las matemáticas, pero también de las condiciones conceptuales de trabajo de la arquitectura y de la espacialidad en general como concepto, se experimentan en esta dimensión de manera especial, invitando a ampliar la exploración hacia la contradicción entre las distintas dimensiones o, mejor aún, hacia entender de manera sensorial la coexistencia de múltiples dimensiones más allá de las tres habituales. En realidad, creemos estar familiarizados con la coexistencia de las dimensiones, pero el mundo no geometrizado o jerarquizado en que vivimos no nos permitiría hacerlo, pues éste es figurativo por decirlo así; se requiere de un mundo a la vez abstracto pero experiencial como esta herramienta, que permita que nos sintamos dentro de tal coexistencia para que ésta se haga visible ante nuestros ojos y oídos.

Una cuarta dimensión o mundo inmersivo consiste en el atractor de Lorenz, y pretende explicar cómo éste intercepta en realidad todas las otras

dimensiones, incluyendo las del tiempo. Dicen las autoras Cantoni y Kutschat: «(...) la percepción consiste en que el visitante se entienda a sí mismo como un punto en el espacio/tiempo en movimiento, una partícula del atractor de Lorenz». El atractor condensa las tres dimensiones anteriores también en términos de sus colores, que se mueven como códigos en líneas fluctuantes, que se entremezclan y oscilan en el horizonte de la profundidad del espacio de la caverna, haciendo percibir al interactivo que su propio cuerpo es halado hacia el atractor o que en realidad se convierte en un punto más de esa cadena de dimensiones que flotan en el atractor, o al menos que el punto de la interface rastreada consiste en justamente eso, ser un punto del atractor.

El atractor de Lorenz es un modelo de matemáticas no lineales que da cuenta de las transformaciones complejas del espacio-tiempo ocasionadas por la autorregulación de un sistema dinámico no lineal, no determinístico, en el cual la periodización o la repetición de los eventos no es evidente o causal y en el que eventos mínimos externos podrían causar grandes cambios, es decir un orden caótico. Se trata de una experimentación multisensorial de uno de los símbolos de la Teoría del Caos, que mide y construye el comportamiento de un sistema espacio/temporal multidimensional, en el cual el visitante se percibe y podríamos decir, funciona para el sistema como una partícula.

El Atractor de Lorenz es una figura geométrica similar a una mariposa y que para ser contenida necesita más de dos dimensiones y menos de tres (2.06), por lo tanto es un fractal. Edward Lorenz, científico del MIT,



en 1963 utilizó el sistema de ecuaciones diferenciales de «Navier-Stokes» para modelar la evolución del estado de la atmósfera: A partir de cierta condición inicial (X_0, Y_0, Z_0) se puede utilizar el sistema de ecuaciones diferenciales acopladas para dibujar la trayectoria correspondiente en el espacio de fase 3D. Demostrando que existen sistemas extremadamente sensibles a las condiciones iniciales, como el tiempo atmosférico, donde dos puntos infinitesimalmente cercanos en el Espacio de Fase pueden seguir trayectorias totalmente distintas.³

La característica principal de este espacio/tiempo radica en su diferencia con las anteriores dimensiones de la instalación de *OP_ERA*, y aquí es donde realmente se enfatiza el interés de la obra, porque permite experimentar un espacio/tiempo sensiblemente no interactuado hasta ahora a través del comportamiento humano y en escala 1/1, la escala de la percepción humana, para su exploración multisensorial. Esta última dimensión también genera una reflexión específica sobre la fractalización de las fluctuaciones audiovisuales que el atractor de Lorenz genera; la imagen que aparece está fractalizada con relación a todas las otras imágenes que emergen. Lo mismo ocurre con las anteriores dimensiones, la sonora, la geométrica y la de sólidos platónicos, sólo que en esta del atractor es literal, dado que el atractor es intencionalmente un fractal, pues opera entre la dimensión 1 y la 2.

La sensación de infinito se exagera, así como la de punto o puntos de fuga del espacio/tiempo,

llegando incluso hasta una sensación de cosmos representado, de matemáticas en movimiento, donde el espectador se encuentra subsumido, casi devorado por el sistema que lo convierte en un elemento más de su articulación. Si bien el visitante trata de controlar el sistema para producir tal o cual efecto, la presencia visual del atractor produce una percepción envolvente para el visitante, que se acentúa con el cambio de escala, con las cercanías y las lejanías. Una figura habitualmente lineal, una representación matemática habitualmente abstracta para nuestros sentidos, se convierte aquí en algo espacial y experimentable, es decir habitable a través de nuestro cuerpo y con él de todos los sentidos; éste es posiblemente el alcance mayor de la obra, permitiéndonos indagar por la ampliación de los límites de la cognición humana, por medio de la ciencia, la tecnología y el arte trabajando en conjunto. La cognición, otro de los aspectos señalados por las autoras como centro de interés de la pieza, conlleva a pensar en las posibilidades que ésta puede plantear a través de la experimentación sensorial de la ciencia, como nuevas preguntas o problemas.

El horizonte de reflexión más interesante puede ubicarse en el hecho de comprender qué es el atractor y qué pensamiento engendra. Este encierra el pensamiento central de ciencias de la complejidad, consistente en la amplitud de grados de libertad de un sistema, que equivale a decir que un sistema puede crecer en su complejidad por procesos de autorregulación. El atractor de Lorenz es en sí una herramienta de medición de comportamientos de un sistema dinámico no lineal, que en principio es la figura geométrica misma del modelo matemático, pero a la vez es o supone el propio comportamiento del interactivo. Es decir, el atractor

³ James Gleick, *Chaos - Making a New Science*, 1988.

se convierte en la medición del comportamiento de quien interactúa con la figura como un ente aparentemente autónomo de la dimensión, o sea que se autotransforma con cada interacción en tiempo real, para dar una lectura de espejo matemático del comportamiento humano, desde el punto de vista sensorial y de acuerdo con la programación de origen. Es prácticamente una figura de espejo, entre el ser humano y un elemento de medición de su comportamiento, que para ese fin recrea permanentemente una imagen de ello en un ciclo infinito de fluctuaciones, registrando una serie de periodos de cambios, en principio no aparentemente evidentes para la observación humana pero que luego, al examinarlos en el récord del ejercicio, podrían arrojar patrones de orden de ese comportamiento. En el caso de esta obra es interesante observar cómo no se trata de producir cambios representativos en una imagen externa al observador, a través de acciones de interactividad e inmersión perceptiva, sino de generar un modelo matemático del comportamiento humano individual en determinadas condiciones de un sistema espacio/temporal, como el de una instalación tipo caverna. Recuerda las video instalaciones de retroalimentación de Dan Graham, en las cuales el espejo, la cámara de video y el monitor de televisión generaban una obra en situación del observador y su imagen observada, que producía un efecto pedagógico de autoconciencia de sí mismo, además de un propósito cognitivo de exploración y aprendizaje mediado por las máquinas. En este caso, el proceso cognitivo se centra en cómo puedo conocer otros niveles de mi comportamiento desde un espejo que me repite, me representa en cierta forma, en todo caso me equivale, me corresponde, pero no representa literalmente mi ima-

gen en términos de forma, color, textura, etc., no es una imagen fotográfica o especular (en el sentido óptico), tampoco una imagen mimética o de simulación a través de un avatar que estaría realizando mis acciones en el mundo virtual, sirviendo como mediador o clon matemático de mi comportamiento, sino que se trata de una imagen que, siendo un modelo matemático basado en una ecuación en operación, produce en tiempo real una medición a cada instante de mis movimientos en el mismo espacio/tiempo; y el circuito de retroalimentación cognitivo y perceptivo se produce a medida que los cambios obturados por mi interacción son medidos y devueltos con una imagen actualizada del atractor, a cada instante, pero a la vez esta imagen del atractor por su transformación desencadena una respuesta comportamental diferente en el interactivo, entre otras sugerencias que le provoca la situación misma.

Las cualidades formales del atractor no son indiferentes al que percibe, y aquí reside una de las paradojas, y es que el atractor, aun siendo un elemento de medida, un modelo matemático cuyo único origen son los cálculos a través de ecuaciones, sin embargo se presenta, aparece como una imagen, que es lo que es también: una imagen con unas características formales de color, textura, movimiento, etc., de particular atracción para quien observa. Es decir que se genera una reflexión sobre la dicotomía entre imagen sensible, altamente sensible, formalmente impactante, y el modelo inteligible, abstracto, matemático, operacional, puramente funcional que el atractor es a la vez. Esto hace, inclusive, que la obra sea leída muchas veces en dos niveles: uno, en el cual el interactivo conoce de qué se trata la imagen que está observando: un modelo matemático de alta complejidad, y otro,

cuando la figura no es de su conocimiento y simplemente considera que se trata de un elaborado efecto que tiene por único objetivo estimular sensorialmente a través de líneas de colores entrelazadas de forma sugestiva. Esta dicotomía resulta interesante pues marca una de las diferencias en el público, entre aquellos que participan de la divulgación y el conocimiento general de los avances de la ciencia y también del estado de su divulgación. Sin embargo, esta dicotomía puede no ser la más interesante, pues implica entender el rol de la sociedad y del arte como simplemente un problema de recepción de la ciencia, incluso de recepción pasiva o acritica de la ciencia y de sus implicaciones. En cambio, la obra trasciende para el arte cuando produce algo más que una herramienta de visualización de los modelos de la ciencia, cuando dice algo más, cuando produce un sentido que se extiende más allá de la ciencia misma, e inclusive más allá del campo de la percepción y el de la cognición que, como están planteados, son también de ese mismo universo científico. En su lugar, la reflexión que puede producir el percibir las otras funciones de sentido que el interactor mismo genera en un entorno sociocultural como el del arte y la creación, puede ser interesante a explorar, o el hecho político (en el arte) de activar un atractor para una función distinta a la estrictamente científica de la medición de un fenómeno con fines exclusivamente técnicos, como la medición del clima, su pronóstico, etcétera. En realidad, aquí ya no se trata de medir, es decir, la función del interactor es desplazada a una función otra que es la del sentido; por primera vez (no obstante otras posibles experimentaciones semejantes hechas por artistas, quienes inclusive realizaron cuadros de dos dimensiones con otro tipo de fractales) un interac-

tor no sólo es representado, sino que opera en tiempo real y a través de su propia función que es medir el comportamiento de uno de los sistemas dinámicos más radicales, como es el del comportamiento humano: lo que hace es dislocar su función para librarse al albedrío de la experimentación sensorial que, como imagen que es, también le corresponde en el universo de lo sociocultural y estético de lo humano, más cuando se trata de aquella escala 1/1 con la cual el ser humano le permite imbricarse de manera personal con él, y establecer una relación de simbiosis con sus formas, casi gestuales, tan expresivas, pasando por la atribución de todo tipo de simbologías, semánticas, tales como: «se trata del cosmos...»; «se trata de la representación de una galaxia externa a nuestra planeta...»; «se trata de cómo se vería el universo desde afuera...» o desde adentro siendo nosotros una estrella, etc., todas las posibles asignaciones de sentido e inclusive significado que el imaginario del interactor, que no conoce de qué figura se trata, pudiera empezar a especular.

Que esto suceda en realidad parece no formar parte de la obra pero al suceder, dado que la libre interpretación le va a cualquier obra que se exhiba como tal, más en el campo del arte, hace que la pieza entre en una paradoja curiosa: pensar en si se trata de una herramienta de visualización de los conceptos de espacio de la ciencia, o si se trata de una enseñanza para la ciencia, de cómo a cada uno de sus elementos no es posible evitar atribuirles otras significaciones desde el momento en que se divulgan o emigran a otros campos disciplinarios o se exhiben al público o al gran público. Pero también implica una enseñanza para la ciencia acerca de las posibilidades de subvertir su orden mismo, de mantener una permanente actitud patafísica⁴ respecto

⁴ AA.VV.: *'Patafísica junto con Especulaciones de Alfred Jarry*, 2003.

de la ciencia, de ser fiel a la ciencia de las singularidades o a *la ciencia de las soluciones imaginarias* o a *la ciencia de los problemas sabios e inútiles*. Una forma de mirada de calidoscopio, en la cual el problema se reenfoca y se hibrida de otras formas insospechadas, absurdas, sin sentido si se mira desde un solo campo, y sólo lo adquiere en la frontera, tal vez en la del arte y la ciencia. Sin embargo, esta frontera parece muchas veces demasiado *construida*; es decir, cuando el arte se convierte sólo en un medio de visualización, deja de pensar, de crear para ser sólo divulgación, la cual es en mucho acritica. No es este el caso de esta obra, no obstante permite reflexionar acerca del horizonte de trabajo que se bifurca en el arte electrónico permanentemente. De una parte, un horizonte que gira hacia la instrumentalización (crear herramientas de visualización, que incluye en algunos casos la innovación). De otra, hacia la creación artística, que incluye producir reflexiones críticas sobre la ciencia pero no desde una mirada desprovista de conocimientos sobre ésta o que mantenga unos preceptos clásicos occidentales que determinen de entrada lo que se va a decir o a negar, sino desde una mirada interna en los propios espacios tanto conceptuales como de modelos de la ciencia, lugar donde también suele presentarse una bifurcación: una, hacia la crítica de la ciencia misma, y otra, donde se amplían los horizontes de sentido de éste, que incluye pervertir el propósito funcional inicial pero sin llegar a confrontarlo directamente.

Este parece ser el caso de *OP_ERA*, ya que si bien se disloca el sentido inicial del atractor de Lorenz, sin embargo este opera en su justa función de medir y sólo a través de ella se pueden experimentar sus otras funciones simbólicas, las cuales no necesariamente pervierten el sentido

inicial de la ciencia ni tampoco la contradicen, solo en algunos casos dependiendo de la agudeza del interactivo pero no creo que en términos generales llegue a suceder. Posiblemente, nuevas aplicaciones que están previstas, nos comentan las autoras, llegarán a presentar una elaboración de tal interés, por ejemplo hacia el hecho de que las tecnologías (también una buena parte de la ciencia) tienen sus orígenes en lo militar, y esto podría articular una pieza en la cual este manejo se hiciera evidente, y lo enfatizo por el hecho que está contenido en el texto de Rejane Cantoni, una de las autoras de esta obra. Sin embargo, es evidente que dado el interés en los conceptos de espacio (y de espacio/tiempo) planteados por la ciencia –entendidos en abstracto, es decir casi absolutos, sin contexto sociocultural o ideología o implicaciones políticas y económicas o militares que llevaron a tal o cual concepto de espacio en cada una de las épocas– las reflexiones que puede hacer el interactivo dependiendo de su conocimiento sobre las relaciones que tiene cada tipo de concepción de espacio por la ciencia y las circunstancias históricas en las cuales emergió, se producen de acuerdo con la subjetivación que el interactivo se permite o le sugieren las reglas de juego para pensar o no, en esos contextos. Por ejemplo, los sólidos platónicos y su relación con el platonismo y sus diferencias con los planteamientos de Heráclito, o la Teoría del Caos en la cual está inmersa el atractor de Lorenz vs. las teorías del Causalismo y la Mecánica Clásica y lo que ha implicado la comprensión del Caos como revolución, no sólo en la ciencia contemporánea, sino ya para este momento en todos los campos y en la vida diaria.



Se revela así una relación problemática entre el arte y la ciencia, y en la manera como los proyectos y las creaciones con nuevos medios la plantean, pues en muchos casos la aproximación que hace el arte parte de supeditarse a la ciencia, a sus principios fundamentales y a una racionalidad ligada a ciertas premisas, si bien experimentales, en muchos casos por fuera de una mirada crítica o reflexiva, en la cual la creación artística se convierte más en una ilustración, en un medio para la tecnociencia, ante lo cual las obras aquí analizadas son excepciones interesantes. ✪

Referencias bibliográficas

- AA.VV.: *Patafísica junto con Especulaciones de Alfred Jarry*, La Rioja (España), Pepitas de Calabaza, 2003.
- BERGSON, Henri: *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- CANTONI, Rejane y Daniela Kutschat: DVD *OP_ERA*, 2003.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1986.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, México, 1992.
- GLEICK, James: *Chaos - Making a New Science*, New York, Pinguin, 1988.
- GIANNETTI, Claudia: *Estética digital*, Barcelona, L'angelot, 2002.
- HERNÁNDEZ, Iliana: *Mundos virtuales habitados: espacios electrónicos interactivos*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2003.
- JARRY, Alfred: *Oeuvres complètes*, Laussane, Ed. du Livre, Montecarlo y Henry Kaeser, 1948.
- JARRY, Alfred: *G opiniones del Dr Faustroll, patafísico*, Buenos Aires, Atuel, 2004.
- MALDONADO, Carlos Eduardo: «Explicando la sorpresa», en Simposio: Causalidad o emergencia, Jornadas de actualización filosófica, Bogotá, Universidad de la Sabana, 2004.
- PRIGOGINE, Ilya: *Tan sólo una ilusión?: una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets, 1993.

- PRIGOGINE, Ilya: *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Editions Fayard, 1988.
- PRIGOGINE, Ilya e Isabelle Stengers, *La nueva alianza: metamorfosis de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1983.
- SHAW, Jeffrey y Peter Weibel (eds.): Catálogo de Exposición *Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film*, ZKM Center For Art And Media Karlsruhe, Massachusetts, Londres, The MIT Press Cambridge, 2003.
- SOMMERER, Christa y MIGNONNEAU, Laurent (eds.): «Art as a Living System», en *Art @ Science*, Wien/New York, Springer Verlag, 1998.
- TSCHUMI, Bernard: *The Manhattan Transcripts*, Londres, Academy E. St. Martins Press, 1981.
- TSCHUMI, Bernard: *Textes Paralleles*, Catálogo de exposición, Paris, Instituto Francés de Arquitectura, 1985.

Referencias web

- Laurent Mignonneau y Christa Sommerer, [En línea], <http://www.mic.atr.co.jp/~christa> <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/CONCEPTS/LifeConcept.html>, [24 de julio de 2008].
- Maurice Benayoun, [En línea], <http://www.moben.net>, [24 de julio de 2008].
- Rejane Cantoni y Daniela Kutschat, - obre op-era, [En línea], <http://www.op-era.com>, [24 de julio de 2008].



Nuevas distancias en el documental

✦ Escribe **CARMEN GUARINI**

(Argentina). Licenciada en Ciencias Antropológicas, UBA. Doctora en Antropología, Orientación cine, Universidad de París I-Sorbonne y París X-Nanterre, Francia. Profesora de la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine. Docente de TEA Fotoperiodismo, EICTV de Cuba, y de las Universidades de Santiago de Compostela y Barcelona, entre otras. Investigadora del CONICET. Realizadora de numerosos documentales. Codirectora de la productora Cine Ojo.

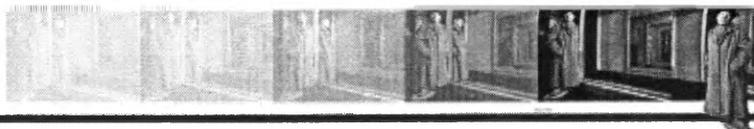
El cine documental, tal vez más que nunca a lo largo de su historia, ha acumulado una serie de obras sorprendentemente originales y se ha convertido en un terreno de exploración narrativa que se renueva sin cesar de un autor a otro.

¿Hacia dónde va este cine? La creciente reinención (y coexistencia) de formas narrativas y de constante confrontación con lo real va incluso más allá: «el documental explora cada vez más los límites éticos y morales con el fin de inventar las justas distancias o justo la distancia en relación a ese real filmado».¹ Quien esto afirma, Jean Perret, dirige uno de los festivales más interesantes de cine documental en la actualidad donde se muestra anualmente una producción cuyo objetivo principal es, precisamente, interrogar esas distancias.

Lo paradójico para Perret es que si bien la producción de este cine es muy vigorosa, se da dentro de un contexto audiovisual catastrófico:

Catastrófico en lo que hace al flujo audiovisual, la mundialización de la información. Catastrófico porque hoy las tres grandes mentiras del audiovisual son: la proximidad, la inmediatez y la continuidad. Nos hacen creer que si podemos asistir a los hechos de cerca, si podemos asistir a lo real en directo y si podemos asistir en continuidad, estamos mejor informados.²

¹ Jean Perret (Director de *Visions du Reel*), en entrevista realizada por C. Guarini, en Nyon, Suiza, en abril de 2005. Comunicación personal.



Al intentar separarse del real televisivo, el documental construye un campo de exploración, pero sobre todo de resistencia, en donde se elaboran discursos que cuestionan toda hegemonía.

Sin embargo, el rol de este cine no es nuevo. En los años 70 el documental sirvió como herramienta de propaganda y de militancia política, cumpliendo una función de concientización y de contrainformación tanto en Europa como en América Latina.

Hoy las cosas son diferentes. La multiplicación de alternativas de producción, de mercados, de festivales, de formatos y de soportes ha generado una dinámica del lenguaje documental que desborda el lenguaje ficcional y el no ficcional. El documental, que en algunos países creció como consecuencia de la necesidad de alimentar pantallas públicas de televisión, fue ganando estos últimos años las pantallas grandes (salas de cine), retomando así viejos *títulos de nobleza*.

Al mismo tiempo, se fue desarrollando cada vez más como un género de márgenes difusos, cruces incestuosos, préstamos intempestivos o, dicho en términos más conceptuales, implicado en procesos de hibridación³ que lo recrean.

En 2002 la revista *Images Documentaires* acusaba recepción de estas hibridaciones desde su número *Malaise dans le documentaire*? Allí se analizaba la existencia de ciertos films difícilmente clasificables que fueron denominados por Jean Louis Comolli⁴ «películas mutantes», dado que no llegaban a marcar una corriente nueva o un nuevo territorio, pero producían un fuerte sentimiento de extrañamiento. En ellas, lo real de la representación ocupaba el lugar de la representación de lo real. Las identidades, los personajes, los ro-

les, todo aquello que debía servir de referencia se desdibujaba, se desdoblaba. Simulacro y realidad intercambian sus marcas.

El otro, (yo), se vuelve relato: algo que había sido ya ensayado por algunos autores a comienzos de los 60 (Rouch, Marker) fue emergiendo con una diversidad de propuestas desde mediados de los 80 a través de directores como Robert Kramer, Abas Kiarostami o Pedro Costa. Surgen obras como *Route One*; *Berlin 10/90* (R. Kramer); *Close up* (A. Kiarostami), *O quarto de Vanda* (P. Costa), que desafían los géneros.

Esos films nos ubican en la ambigüedad y en la confusión. El espectador es invitado a implicarse en la puesta en escena, este «cine del malestar» lo incomoda, lo interpela, lo obliga a actuar (en primer lugar, consigo mismo).

Es precisamente esta incomodidad, planteada por sus desafíos estéticos y políticos, la que logra ir marcando cada vez más y sin hacer un discurso ideológico

(...) los grandes peligros que nos amenazan y que vemos todos los días como la pobreza, la injusticia, la violencia, signos evidentes del proyecto neoliberal –y continúa Perret– (...) No estamos más en el cine que afirma, que aterroza, en el cine ideológico, agresivo, arrogante. Eso hoy ya no es posible porque se han perdido las referencias (o modelos). Estamos ante un cine que abre los horizontes de cuestionamientos existenciales, éticos y estéticos, y eso es profundamente político. Es allí donde se juega la idea de la coexistencia entre nosotros y entre nuestras respectivas culturas.

² Jean Perret, en C. Guarini, entrevista citada.

³ E. Russo, «Tie Xi Qu: imágenes de una desaparición», en *Arkadin*, 2005, p. 12.

⁴ J. L. Comolli, «L'anti spectateur, sur quatre films mutants», en *Images documentaires*, 2002.

Es ahí que se ponen en juego los mecanismos para la democracia y que a término señala los peligros catastróficos ya existentes para el futuro de todos, que es el liberalismo, el colonialismo mundializado de los Estados Unidos. Un colonialismo aterrador que también está representado por las religiones incluido el catolicismo reaccionario que se pretende como la más importante de las religiones.⁵

Lo político también se da en la revolución de las formas ya que éstas actúan sobre la sociedad. Este cine emerge como posibilidad de entablar diálogos interculturales que se van perdiendo con la instalación de discursos audiovisuales globales vehiculizados, tanto desde el cine como desde la televisión de Occidente.

A partir de la forma, desde fines de los 80 y con mayor énfasis en los 90, el documental da un giro: «el film es lo que le ocurre al actor-personaje, ya no es lo que le ocurre al espectador». ⁶ El espectador ya no está invitado a participar a través de su identificación con los personajes y con su historia, como en el cine clásico, sino a ser testigo-participante de algo que deviene documento de una representación.

Aparece un doble juego que transforma la manera de mirar (y de hacer) cine. Ya no estamos en los términos hasta ahora conocidos, actor-ficción/personaje-realidad. Renoir preguntaba: «¿Dónde termina el teatro y comienza la vida?». Dice Comolli:

Es tal vez precisamente en esta confusión en donde hoy los hombres pueden encontrar su razón de vivir y el cine reencontrarse

con esta ambigüedad que está en su comienzo, confusión o engaño de la impresión de realidad que puede caracterizar tanto lo verdadero como lo falso.⁷

La discusión acerca del lugar político de estas nuevas modalidades en la narrativa documental apenas se ha iniciado entre nosotros. Para algunos es un arma de supervivencia y a través de esto, de intervención política;⁸ para otros, un cine que ha subjetivizado el análisis del mundo histórico, desplazando el lugar de la verdad.⁹ En algún punto hay un eje de análisis que parecía superado. La verdad no es algo que existe fuera del hombre, es su construcción.

El cine de la crisis

El crecimiento del documental en la Argentina en estos últimos años ha sido vinculado por algunos a la situación de crisis económica que determinó el estallido social de fines de 2001, como si antes no hubiera existido nada. Es cierto que estos hechos, al mismo tiempo que produjeron numerosos acontecimientos filmables, atrajeron el interés de la sociedad por ver a través de imágenes documentales (nerviosas, salpicadas de vicios televisivos y en confusa competencia con el lenguaje periodístico) lo que nos estaba ocurriendo y por acompañar y así participar de esos hechos.

Esta necesidad no fue algo original. Recordemos que nuestro país fue pionero de un cine comprometido con la realidad social al crearse la primera Escuela de cine documental en América Latina a fines de los años 50, la afamada

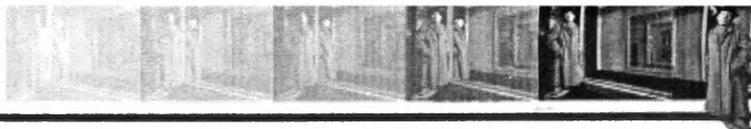
⁵ C. Guarini, entrevista personal con Jean Perret, 2005.

⁶ R. Kramer citado en J. L. Comolli, *op.cit.*, p.12.

⁷ J. L. Comolli, *op.cit.*, p. 27.

⁸ E. Russo, *op.cit.*, 2005.

⁹ E. Bernini, «Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes», en *Kilómetro 111*, 2004, p. 47.



Escuela de Cine del Litoral de Santa Fe, que tuvo un intenso rol militante en los 70, momento en que se formaron varios grupos de cine que respondían a diversas corrientes sindicales y políticas, como lo fueron Cine Liberación y Cine de la Base. Lo que ciertamente resultó novedoso fue la cantidad de gente dispuesta a asaltar las calles con sus cámaras, irrumpiendo en los conflictos para «documentar los hechos».

En paralelo con esta producción que intentaba dar cuenta del mundo histórico con «compromiso político», se siguió produciendo un cierto número de películas que, si bien no podrían ingresar en la categoría de «films mutantes» que propone Comolli, generaron y generan en el ambiente de la crítica local por su carácter reflexivo ciertas incomodidades, resistencias y necesarias discusiones.

Si algo caracteriza al cine documental, aquello que lo hace posible, reductible, materializable, es *el encuentro*, que fuerza, solicita o estimula, con una parte del mundo. Un encuentro cuya fragilidad o solidez depende de un autor y que torna la realización de un documental en una empresa de riesgo creativo, y esto es personal y político al mismo tiempo.

Toda obra artística se plantea de manera consciente e inconsciente qué desea comunicar. En el cine ésta es la pregunta de origen, la que dirigió la cámara de los Lumière hacia los obreros que salían de una fábrica o hacia un tren que entraba en la estación. Comunicar/conmociónar, dos efectos encadenados que están en la base.

Retomando la idea de Perret, podemos decir que la comunicación/conmoción llega hoy en formatos globalizados, que instalan sentidos políticamente correctos,

(...) se nos quiere hacer creer que vivimos en un mundo único, que nos conocemos todos, lo cual es una inmensa superchería. El futuro del cine de la realidad es contarnos historias sobre nuestras identidades, nuestro pasado, sobre la diversidad, sobre el otro diferente. El futuro del cine de la realidad es reinstalar esa distancia que hace que simplemente vos sos diferente de mí y esa diferencia es irreductible y esa irreductibilidad es lo que hace la belleza de un encuentro de un intercambio y lo que marca una identidad recíproca. La ambición del cine *du reel* es construir un saber, una memoria, un relato que sea la base de nuestra pertenencia a la utopía democrática.¹⁰

El lugar de la verdad en el documental contemporáneo

En un reciente artículo en donde se analizan algunos films documentales argentinos recientes leemos:

Si la historia del documental puede trazarse como la de una evolución crítica de sus concepciones, el documental contemporáneo no parece definirse ya como una respuesta crítica respecto del que lo precede sino, en cierto modo, como una consecuencia impensada. Los cambios en las modalidades del documental responden, históricamente, tanto a la conciencia de los procedimientos como a las innovaciones tecnológicas –y continúa– (...) el documental empieza a recortarse contra la ficción aunque con-

¹⁰ C. Guarini, entrevista citada.

serva suretórica aun para narrar historias, personas, situaciones del mundo histórico. (...) la diferencia de estatuto entre uno y otra va a residir menos en una especificidad constitutiva de cada uno de ellos que, en todo caso, en la recepción misma, (...) porque difieren al producir distintas impresiones de realidad.¹¹

El autor establece una cronología interesante: habría un *documental clásico* (que se pretendía la verdad del mundo), uno *moderno* (que irrumpe impugnando desde lo ético y lo ideológico el tipo de representación del mundo histórico de sus antecesores) y uno *contemporáneo* que estaría interrumpiendo la «evolución crítica» de la historia (indiferente a ese legado del que igual forma parte, se aleja del problema ético que fundaba la modernidad documental).

Para E. Bernini, *el documental contemporáneo* estaría perdiendo la idea de reflexión acerca de la relación con el otro y con el propio cuerpo, aunque la autoconciencia de los procedimientos (que ya aparece en el documental moderno) seguiría vigente pero no ya desde un lugar crítico. Se vuelca hacia un tipo de autorreflexividad como forma narrativa, o como tema mismo del film, reuniendo en tal gesto contemporaneidad y posmodernidad.

La tesis de Bernini es que esas formas previas al documental contemporáneo tenían un sentido ético y político que hoy se ha perdido. Habría un desplazamiento del lugar de la verdad documental por cuanto ésta ya no reside en el mundo representado ni en la enunciación, sino en el yo del autor aunque se trate, en muchos casos, de «autores sin obra» (sic). No se entiende bien qué define a un autor «con obra». ¿Tener muchas pe-

lículas? Y en tal caso, si fueran «autores con obra», ¿sus películas podrían llegar a tener entonces un carácter «más verdadero»?

En la vanguardia política, prosigue Bernini, la negación de la figura del autor se identificaba con el hecho de establecer una relación de simetría con los otros (lo políticamente correcto era «desaparecer» tras los sujetos sociales para lograr así cierto carácter de objetividad y de verdad).

De este modo clasifica al film de Solanas, *Memorias del saqueo*, como moderno, aun cuando el discurso sobre el mundo histórico que establece está mediado por la memoria personal del cineasta, quien intenta equiparar, precisamente, su lectura de la realidad con la verdad.

En contraposición a esto, «los contemporáneos» (que estarían representados por Pauls, Wolf, Di Tella)¹² están convencidos de que no tienen ninguna verdad para revelar sobre el mundo histórico, en tal caso tienen más bien preguntas que formularse.

Para E. Bernini esto significa que el haber desplazado el vínculo con la política como tema, marca una tendencia. Son films que descansan en una mirada personal y un relato subjetivo de experiencias personales.

El estado de intervención en la realidad no es mayor porque se haga o no explícito en un film. Lo político, se sabe, está dado no solo por la manera de mirar y plantear una visión del mundo, sino por la forma en que un film es producido, por quién, para quién, etcétera. Pero para Bernini: «En los documentales que no incluyen la política como tema, el objeto en un punto ha ganado en inconsistencia».¹³

Tales afirmaciones sorprenden porque incluyen dos imposibilidades: que las experiencias per-

¹¹ E. Bernini, *op. cit.*, 2004, p. 47.

¹² Se refiere a los films *Por la vuelta* de Cristian Pauls (2001); *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* de Sergio Wolf y Lorena Muñoz (2002), y *La Televisión y yo* de Andrés Di Tella (2001).

¹³ E. Bernini, *op. cit.*



sonales no son políticas y que (al menos) estos autores que menciona son seres ahistóricos. Aun cuando un cineasta no quiera trabajar su temática desde una perspectiva política, esto no implica que, cualquiera sea su mirada, esta no pueda ser interpretada histórica y políticamente.

Para Bernini es sobre todo el debilitamiento de los lazos grupales (propio de periodos de mayor agitación política) una de las causas de la enfática presencia corporal del autor en su film, tal vez como forma de compensación.

Partiendo de esta afirmación, se podría interpretar que los cineastas se sienten responsables de los fracasos de proyectos históricos del pasado y que esa culpa los ha ido llevando progresivamente a autofilmarse. Sin embargo, considero que el hacer explícita la propia subjetividad como tema del relato no necesariamente nos aleja de la materialidad del mundo o de sus conflictos. Son, sobre todo, búsquedas que intentan señalar lo provisorio de los niveles de verdad a los que se puede llegar. Y esto es bastante político.

Más condescendiente sobre el final afirma:

(...) de todos modos cuando la verdad del documental contemporáneo parece alojarse en la verdad del cineasta o cuando se trata de una verdad que excede las intenciones autorales (por ej.?) el cine no pierde su capacidad de mostrar algo del mundo que tal vez no veríamos de otra forma, pero que es necesario saber mirar.¹⁴

Si de algo se trata una parte del actual cine documental es que posibilita una multiplicidad

de miradas que llevan a confrontar los discursos establecidos.

La diversidad de modos de instalarse frente a la materialidad del mundo, creo que se vincula también con la ausencia de valores referenciales que hoy recorren gran parte de las sociedades y tal vez sea una respuesta *contemporánea* y política a esto.

En un texto reciente leí algo que me parece puede ser un buen cierre (provisorio) a estas ideas:

La mirada sobre la realidad (que implica una preocupación por la búsqueda de la verdad y la voluntad de decirla) es sin duda, (a través de la reflexión sobre uno mismo y el acto de crear), el medio de reconquistar poco a poco las referencias perdidas. Esta mirada es la que nos permite estructurar el tiempo, de comprender el encadenamiento de los gestos y las palabras y de darle un sentido a la vida.¹⁵ ✦

Referencias bibliográficas

- BERNINI, E.: «Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes», en *Kilómetro 111*, N° 5, noviembre de 2004.
- COMOLLI, J. L.: «L'anti spectateur, sur quatre films mutants», en *Images documentaires*, N° 44, 2002.
- RUSSO, E.: «Tie Xi Qu: imágenes de una desaparición», en *Arkadin*, Año 1, N° 1, marzo de 2005.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 56.

¹⁵ Marie Pierre Muller, Catálogo del Cinema du Reel, 2005.



Chris Marker: dos o tres cosas que yo sé de él

✎ Escribe **MERCEDES ALVAREZ**

(España). Licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación. Profesora del Master de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona. Con *El cielo gira* (2005), su primer largometraje, obtuvo numerosos premios internacionales como el Tiger Award, en el Festival de Róterdam; Cinema du Réel de París; Infinity de Alba, Italia, y los de Crítica Internacional, Jurado, Público y Mejor Película en el Buenos Aires Festival de Cine Independiente (BAFICI).

La guerra de las imágenes

En *Tokyo-ga*, Win Wenders intenta filmar el rostro de un hombre en el interior de un bar de Tokio llamado «La jetée», pero éste elige preservar su identidad tras el dibujo de un gato y una lechuza, enseñando sólo un ojo. ¿Quién era ese hombre que no se dejaba fotografiar? Seguramente, ese es uno de los pocos retratos de Chris Marker puesto delante de una cámara. Y es uno de los más fieles, porque ese ojo del cineasta – escondido detrás de todas sus biografías y heterónimos – ha filmado sin cesar por todo el mundo, acompañando las mareas sociales y políticas. Un testigo atento, un confidente irónico.

Retomando los hallazgos narrativos de las vanguardias soviéticas de los años 20, Marker piensa el cine en términos de montaje. Y, como Vertov, concibe este arte como una escritura donde caben el ensayo, el poema visual, el cine-retrato o el documento histórico. Estamos en los años 50, en Francia, cuando una serie de cineastas abren nuevas perspectivas al cine-ensayo, sobre todo a través de cortometrajes. Georges Franju (*Le sang de bêtes*, 1949) o Alain Resnais (*Van Gogh*, 1948) participan con él de esa ruptura con los sistemas de creación y producción dominantes; la reivindicación de un cine de artistas libres. Pero Chris Marker se sitúa al



mismo tiempo frente a los supuestos del *cinéma-vérité* de esos años; contra el mito de la objetividad documental. En nombre de qué –nos dice la foto de identidad, tomada de improviso con una luz cruda y un modelo inhibido, será más realista que el retrato largamente trabajado. Chris Marker ha contribuido como pocos a reducir la distancia entre imágenes registradas e imágenes construidas.

Con el recuerdo de la guerra aún sin cauterizar, se estaban planteando en el seno de esa nueva generación de cineastas debates terribles en torno a una ética y una política de la imagen. Raymond Bellour ha comentado que Marker eligió escribir y filmar en el momento en que la memoria de los campos de concentración se convirtió en su tema, casi su único problema. A partir de ahí, del silencio atroz, el punto de vista subjetivo de Marker no quedará nunca sometido a los rígidos tics del cine militante; de la caduca militancia siempre le salvará su ironía. Theodor Adorno postuló que tras los campos de concentración no es posible la poesía. Marker aventuró una vez: el olvido del exterminio forma parte del exterminio, y la guerra de las imágenes acabará convirtiéndose en la guerra misma. Si alguien definió la poesía como el género que vuela, y la prosa como el género que reptar, todo el cine de Marker, en cuanto ensayo cinematográfico, es el arte de la prosa que quiere alzar el vuelo, aunque no sin dificultad.

Un viaje para verificar los sueños

«Os escribo desde un país lejano». Así comienza el hermoso texto de *Lettre de Sibérie* (1958), el primer largometraje de Chris Marker. El director

ya había colaborado con Alain Resnais en *Bibliothèque Nationale* (1952) y *Les statues meurent aussi* (1953), aportando sus textos. Pero es con *Lettre de Sibérie* donde el comentario en off logra lo que ya estaba apuntado en estas películas y en el propio cortometraje de Marker, *Dimanche à Pékin* (1955): un profundo quiebre de la habitual relación del texto con la imagen. En su crítica de 1958 en *France Observateur*, André Bazin trató de definir la extraña cualidad de esta película acuñando la fórmula de «ensayo cinematográfico».

Formando parte de una expedición organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores soviético, Marker realizó un itinerario de varios miles de kilómetros por Siberia. El resultado fue un documental que no se parecía a ninguno de los realizados por anteriores viajeros franceses; una superposición de imágenes filmadas por él mismo, fotografías, grabados, dibujos animados y texto. Es decir, según André Bazin, un ensayo documentado por el film, entendiendo la palabra *ensayo* en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta. También según Bazin, Marker estaba concibiendo el montaje de sus películas de un modo completamente nuevo, al que llamaría «montaje horizontal»: una técnica que elude el efecto Kulechov –donde cada imagen se interpretaba según la anterior y la posterior– para dar paso a una relación lateral de la imagen con el texto. La imagen ha sufrido una transformación en el proceso de relectura, al encontrarse con el texto. Y ese texto no es el de un cronista, sino el de un confidente; más cerca del diario, de la sentencia o el aforismo que de la narración.

Una afilada ironía se superpone al poema-ensayo sobre Siberia. Y para dar cuenta del inteligente cuidado con que Marker maltrata la objetividad, valga el siguiente ejemplo. Unas mismas imágenes de la capital Yakout sufren sucesivamente tres comentarios contrapuestos: el primero corrobora la idea del paraíso socialista; el segundo, la del infierno soviético. Por fin, llega el tercero, el supuestamente objetivo, el más ridículo. André Bazin comentaría al respecto: lo que Marker acaba de hacer es demostrar que el objetivo es aún más falso que los dos puntos de vista sectarios. La imparcialidad es una ilusión. Quizá por eso la propuesta de *Lettre de Sibérie* sigue en pie: la necesidad del viaje para verificar los sueños.

El imaginario colectivo

Cuando Sergei Eisenstein filmó la legendaria secuencia de la escalinata de Odessa en *El Acorazado Potemkin* –algo que estrictamente nunca ocurrió así– estaba creando un ícono cinematográfico que se grabaría en la memoria para el futuro, donde pasaría a ser *Historia*. A partir de ahí todas las imágenes –ficción o documental, de CNN o de Hollywood, no importa su cualidad– han dirigido la mirada retrospectiva edificando un imaginario colectivo de la época; por algo éste es el siglo de la imagen. Y al mismo tiempo esas imágenes –vía televisión, vía publicidad, incluso vía documental– degeneran más tarde en material de archivo, de donde hoy se sacan a gusto y convenientemente enlatadas. Chris Marker acometió en *Le Fond de l’Air est rouge* (1977) un denso material filmico y sonoro, propio y ajeno, sobre los movimientos socia-

les de toda una década, de Vietnam y mayo del 68 al golpe de Pinochet; un ensayo sobre el poder de las imágenes y un esfuerzo por ponerlas a salvo, al mismo tiempo, de la leyenda épica y del olvido.

Las voces en off de Simone Signoret, Yves Montand o François Maspéro entre otros, sirven en *Le Fond de l’Air est rouge* para restituir a la historia su carácter diverso. Chris Marker señaló al respecto: «(...) he intentado por una vez –habiendo abusado quizá en otro tiempo del comentario dirigido– darle al espectador, por medio del montaje, su propio comentario, es decir, su poder». Y entre los testimonios, el de Jorge Semprún o Régis Debray, entrevistado éste último durante su prisión en Bolivia. Debray comentaría más tarde, a propósito del film: «(...) no se trata de una autocrítica, no son las confidencias de un viejo combatiente, ni tampoco el resumen dulcificado de diez años de ilusiones. Aquí está el film de aprendizaje de nuestra generación. Fin de la adolescencia. Chris Marker nos hace adultos».

Dos partes articulan ese retrato colectivo que es *Le Fond de l’Air est rouge*. «Las manos frágiles» y «Las manos cortadas» se suceden cronológicamente, pero entre una y otra ha habido una ruptura en el seno de las luchas sociales: empieza a no estar claro dónde está el enemigo o, por decirlo en términos del film, las imágenes de la batalla se han puesto a temblar. En el futuro, los movimientos de izquierda ya no perseguirán el asalto de la fortaleza y las batallas se harán locales, diseminándose en el interior de sociedades fuertemente institucionalizadas. Pero esto comenzaba entonces, cuando en 1977 Chris Marker ya había proyectado su melancólica iro-



nia sobre las propias imágenes del documental. Como dice Marcelo Expósito:

(...) la lúcida mirada de Marker escenifica la explosión y fragmentación del sujeto político clásico. (...) No es solamente [la película] un resumen tenso del ciclo sesentayochista, pues se trata de un film sin pretensiones de clausura, sin ajustes de cuentas ni épicas falsas.¹

En los últimos planos de la versión de 1998 se añade un guiño al espectador; la voz del narrador se pregunta qué pensaría el autor original de la película si 20 años después la volviera a ver, asombrándose quizá de que la historia haya tenido aún más imaginación.

Vértigo del tiempo

Así como en *Le Fond de l'Air est rouge* el imaginario colectivo se ha puesto a temblar, en *La Jetée* (1962) la foto fija de la intimidad personal es la materia propia del estremecimiento. Realizada 15 años antes que aquella, *La Jetée* es una imagen de la infancia, el vértigo que provoca, y la capacidad del recuerdo para quebrar la flecha del tiempo. Chris Marker, para quien *Vértigo* (*De entre los muertos*) de Hitchcock había sido siempre un punto de referencia, dijo de esta película: «(...) el vértigo aquí no concierne a la caída en el espacio. Es la metáfora evidente de otro vértigo, más difícil de representar, el vértigo del tiempo».

En cuanto a *La Jetée*, con su técnica pura del distanciamiento a base de fotografías fijas, puede ser tomado como un relato de ciencia-ficción, una anticipación del futuro, un sueño

visionario y apocalíptico, un cuento de horror... Y así fue tomada por Hollywood cuando en 1995 la compañía Universal compró los derechos del guión para realizar la película *Doce monos*, dirigida por Terry Gilliam. Pero el aire de pesadilla que atrapa al espectador desde el inicio de *La Jetée*, la inmovilidad y el mutismo de sus fotos en blanco y negro, nos llegan de un frío más profundo y, por supuesto, menos candoroso que el de un relato de ciencia-ficción. Quizás alguien como Jean Cayrol –el escritor que Marker propuso a Resnais para los comentarios de *Noche y Niebla*, y que había estado internado en el campo de Mathausen –podía comprenderlo mejor. El crítico de cine Jean-Luc Alpigiano superpuso más tarde las experiencias narradas en el diario de Jean Cayrol a la atmósfera terrible de *La Jetée*: «(...) los sueños permiten escapar del agotamiento del trabajo, encontrando refugio en los mundos imaginarios; la posibilidad de escapar inventando un doble».

Con voz y fotogramas solamente, la técnica pura de *La Jetée* demuestra que una reducción a los elementos mínimos del audiovisual puede comunicar lo más difícil: el vértigo del tiempo y la materia privada de los sueños. Y en cuanto a sus significados, siempre será posible hallarle una interpretación: histórica, moral o psicológica. Pero ese ya no es un destino artístico. *La Jetée* queda así como una alegoría perfecta, cerrada sobre sí misma, en cuya lógica terrible el espectador puede entrar pero donde el camino de vuelta es irrecuperable. En el último fotograma, las galerías del recuerdo íntimo han llevado al protagonista a un lugar de su infancia –la pista del aeropuerto de Orly–, que es al mismo tiempo el de su propia muerte.

¹ Marcelo Expósito, «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan). Ningún futuro. (sin rabia en los rostros)», en Chris Marker, *Retorno a la inmemoria del cineasta*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000.



Aquellas cosas que aceleran los latidos del corazón

Con *Sans Soleil*, Chris Marker retomó en 1982 el relato de viajes, un género que ya había abordado años atrás con *Dimanche à Peking* (1956, desde China), *Lettre de Sibérie* (1958, desde Rusia) o *Description d'un combat* (1960, desde Israel). Pero he aquí su más acabada expresión. *Sans Soleil* es quizá –todos lo son– su film más especulativo y confidencial. Mezclando voces heterónimas en un diario de viaje con la estructura de un prisma epistolar –el triángulo formado por el autor de las cartas, la persona a la que se dirigen y el espectador, invitado a identificarse con el destinatario–, las imágenes de *Sans Soleil* navegan por un itinerario que recorre los polos opuestos de la supervivencia humana, de África a Japón. Es posible encontrar precedentes a esa asociación libre de imágenes de *Sans Soleil*, armonizada como una composición musical de contrapuntos y reflejos; quizá en alguna de las películas de Dziga Vertov, quizá otra vez en el Hitchcock de *Vértigo* –película que Marker homenajea en un capítulo de *Sans Soleil* en la que acude a San Francisco–,

o quizá en la literatura epistolar e itinerante de Henri Michaux, el escritor que una vez dijera: «(...) habría que derribar la Sorbona y poner a Chris Marker en su lugar». Pero, más allá de analogías, el tono confidencial de *Sans Soleil* es único, sostenido por la imprescindible voz en off de Florence Delay. Y esa modulación compleja del relato –esas cartas que viajan– dan cuenta de la voluntad ensayística de todo el cine de Marker: el intento de encontrar para cada película un nuevo dispositivo, eludiendo la tiranía de los géneros.

«El alejamiento de los países repara de algún modo la excesiva proximidad del tiempo». Con este aforismo de Racine al inicio de la película, Marker anticipa de algún modo la técnica del contrapunto de *Sans Soleil*. Allí la sucesión espacio-temporal se quiebra por los continuos saltos del texto. El texto colisiona con la imagen y el relato ya no sigue las coordenadas geográficas, sino la lógica personal y oscura del recuerdo: el juego de los heterónimos, las cartas que viajan y las voces imbricadas.

De alguna manera, *Sans Soleil* es el testamento final de Chris Marker antes de salir hacia 1990 del terreno de la proyección para entrar en la videoinstalación y el mundo de los monitores (*Zapping Zone*, 1990; *Level Five*, 1996; *Inmemory*, 1997; *Roseware*, 1998). Aquí los lenguajes del cineasta –escritura, fotografía, cine, vídeo, ordenador– se funden en uno solo, y Chris Marker aborda la reinención de la propia memoria jugando a cruzarla con la memoria colectiva. Y quizá este cruce haya sido siempre una necesidad en su obra, más que un juego. Pero el ensayo y la ironía siguen siendo de todos modos, a sus 79 años, el auténtico lenguaje unificado de Marker.



Con el paso de los años, Marker ha intercalado entre los pliegues de su filmografía un buen número de pequeños ensayos de prosa cinematográfica, documentos para la memoria y poemas visuales, que sería largo citar. Pero entre esos pliegues aparecen, por ejemplo, poderosos retratos de algunos compañeros de viaje: el de su amigo Yves Montand en *La solitude du chanteur du fond* (1974); la semblanza de Akira Kurosawa, durante el rodaje de *Ran* en *A.K.* (1985), y el emocionado homenaje a Simone Signoret, tras su muerte, de *Mémoires pour Simone* (1985). Un punto y aparte merece *Le tombeau d'Alexandre / The last bolshevik*, compuesto de seis cartas dirigidas al cineasta ruso Medvedkin, muerto en 1989, y que es al mismo tiempo una interrogación que Marker se dirige a sí mismo como cineasta. *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (1999), homenaje a la vida y obra de Andrei Tarkovsky, es su último trabajo en este género. Estas películas merecen ser citadas siempre, aunque sólo sea por un motivo: son retratos de seres queridos, y han entrado ya, como retratos filmados, en el universo de esas cosas que hacen latir más rápido al corazón. Es la idea de una de las cartas que viajan por *Sans Soleil*, mientras se cruza en el camino con esta otra: me pregunto cómo la gente puede recordar las cosas que no ha fotografiado, filmado o grabado. ✱



¿Por qué el documental?

✦ Escribe **MERCEDES ALVAREZ**

(España). Licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación. Profesora del Master de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona. Con *El cielo gira* (2005), su primer largometraje, obtuvo numerosos premios internacionales como el Tiger Award, en el Festival de Róterdam; Cinema du Réel de París; Infinity de Alba, Italia, y los de Crítica Internacional, Jurado. Público y Mejor Película en el Buenos Aires Festival de Cine Independiente (BAFICI).

Vivimos, los expectantes y apresurados ciudadanos de este ya siglo XXI, en un mundo de producción acelerada de imágenes. Imágenes informativas, publicitarias, didácticas o sermoneantes. Imágenes históricas o ficticias, reales o virtuales, fijas o en movimiento, emotivas, impactantes y también atronadoras. A menudo hay algo común y endiablado que las une a todas, en el espacio saturado, reclaman atención, quieren imponerse al momento y de un modo apremiante. Todas parecen tener prisa por decir algo. Muy pocas saben callar, dejarse mirar. Casi ninguna puede ya permitirse el lujo de dejarte en paz. En el cine, en la televisión, incluso a menudo en la foto de prensa, esas imágenes se han ido cargando de tal intencionalidad que, al fin, han acabado usurpando la mirada del espectador, han tomado su papel. Y lo más paradójico, a menudo el espectador actual parece haber olvidado que puede reclamar ese poder. Se ha olvidado de que la mirada es el primer derecho, el más genuino, del espectador.

Quizás el documental, tan antiguo como las primeras imágenes de Lumière, pueda escapar a ese destino y soltar amarras a la mirada, dejar que la mirada navegue. Convencionalmente, el documental se asocia hoy con frecuencia a un modo ya canonizado de relacionar texto e imagen, un instrumento auxiliar del periodismo o la



sociología, cuyas reglas gramaticales de discurso servirían invariablemente para crear reportajes televisivos, crónicas históricas, materiales didácticos, relatos de viaje o programas científicos. Este tipo de documental acaba por convertirse en un género, y es justamente, con sus excepciones, el que menos me interesa.

Hay otra tradición en el cine, otro tipo de documental, de autor, si es que hay algo que pueda llamarse así, que ha tratado siempre de ensanchar y restituir el poder en la mirada poniéndola a salvo de toda convención (y, sobre todo, de la mayor convención de todas, esa que llamamos realidad). A ese otro tipo de documental no le asustará poner en juego la subjetividad; no tratará de esconder el punto de vista; se servirá, si es preciso, del diálogo con lo ficticio, lo hipotético o lo imaginativo; empleará a veces el discurso oblicuo o el comentario, pero sin prisas por establecer tesis o llegar a conclusiones; y, sobre todo –y estos son los casos que particularmente más aprecio–, el autor no sólo ofrecerá su mirada, sino que dejará vestigios de su impotencia, tratando de recomponer la realidad con la ayuda de la mirada del espectador. Todo ello sin sustraerse ni por un momento al imperativo de todo documental: dar noticia de lo que existe antes, al margen y más allá de la cámara, de aquello que no tiene un origen ni un destino cinematográficos.

Los distintos caminos seguidos por el cine documental históricamente van unidos en su origen al esfuerzo de autores concretos por refundar a cada momento la mirada. Van unidos también, con frecuencia, a la ruptura con los sistemas de creación o producción dominantes. Captando la vida de improviso, Vertov ensanchó el cine concien-

biéndolo como una escritura donde caben el ensayo, el poema visual, el cine-retrato o el documento histórico. Flaherty estableció de una vez las posibilidades de la vida puesta en escena, del valor de lo reproducido como documento, pero siempre por amor a lo real. Vigo introdujo el punto de vista documentado. Chris Marker, que reaccionó contra la pretendida objetividad documental del *cinema vérité*, fue uno de los autores que más contribuyó a reducir la distancia entre imágenes registradas e imágenes construidas. Del mismo modo que Rossellini, Renoir, los cineastas de la Nouvelle Vague, Eustache, Pialat, Erice o Kiarostami han filmado conscientemente en esa difusa frontera que separa la ficción del documental, en un diálogo permanente y tan antiguo como el mismo cine.

Dentro del debate sobre documental y ficción, encuentro que el documental aporta ese momento único, verdadero. Si hay ficción, sólo ficción, echo en falta a menudo esa impronta de lo real. Y un documental que atendiera únicamente a la vida captada de improviso podría ser emocionante en momentos concretos, pero tendría dificultades para mostrar el transcurso del tiempo. La lógica de la ficción puede entonces venir en su ayuda y mostrar los hechos proyectados en el tiempo. Es ese lugar, donde conviven imágenes captadas de la vida y contadas con ayuda de la ficción, el terreno mestizo en el que me gusta moverme.

Mi experiencia con *En construcción*

En 1998 me instalé en Barcelona para acudir a la primera edición del Máster en documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra. Recuer-

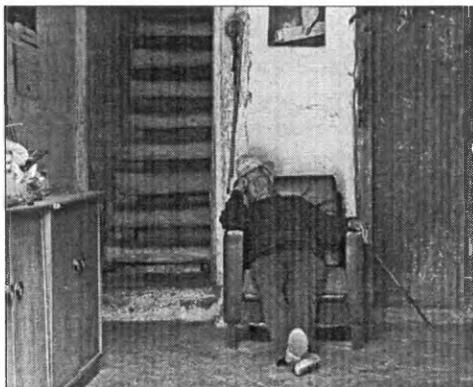
do un buen número de lecciones impagables de José Luis Guerin, Joaquín Jordá, Jean-Louis Comolli, Frederick Wiseman, Martín Patino y otros profesores que pasaron por el Máster. Fue también para mí la oportunidad de acceder a un discurso compartido sobre tipos de lenguajes y modos de producción cinematográficos que me interesaban, aparte del acceso a películas y cineastas de una corriente en cierto modo subterránea en la historia del cine.

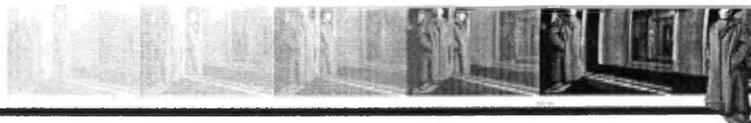
Ese mismo año, y durante los tres siguientes que duró el proyecto, tuve la oportunidad de trabajar en todas las fases –principalmente en el montaje– del documental *En construcción*, dirigido por José Luis Guerin, y que abordaba un terreno nada extraño a la experiencia común: la construcción de un edificio y la vida de personajes del barrio donde aquél se levanta. Pero el reto consistía en renovar la mirada sobre los elementos cotidianos junto al intento por trascenderlos, o al menos dejar señales de ese intento, sin dirigir en exceso la mirada del espectador. La experiencia total de *En construcción* supuso, tanto para mí como para los compañeros del reducido equipo que participamos en la película, un esfuerzo de reflexión teórica y un ejercicio constante de invención y exploración. La reflexión se dirigía tanto a los medios de observar los trozos de vida retratados como a un diálogo con la historia del cine y con aquellos films y directores de referencia para la película; la exploración práctica ponía en juego posibilidades de rodaje con elementos mínimos, métodos artesanales y hasta rudimentarios, que en cierto modo nos hermanaban con los pioneros del cinematógrafo. Creo que ese ejercicio y ese talante, esa manera de encarar problemas y

materiales documentales y de cruzarlos con soluciones y sintaxis de ficción, fue uno de los aspectos más interesantes que aportó la película: el intento de volver a renovar el pacto con la mirada del espectador.

Y El cielo gira

En 1997 había comenzado a ordenar el copioso material reunido durante años sobre mi pueblo natal, una aldea de los páramos altos de Soria donde hoy quedan catorce habitantes. Un pueblo, pues, todavía vivo pero que después de ocho siglos ha llegado a su última generación, con su memoria histórica a punto de desaparecer. El material reunido incluía cuadernos de notas –relatos y hechos de antepasados, árboles genealógicos–, fotografías familiares y de archivo, y grabaciones en VHS de gentes y lugares de la comarca. En 2001, tras sucesivas escrituras, el proyecto alcanzó su forma definitiva y, un año después, en octubre de 2002, comenzábamos a rodar.





Durante ocho meses, con intervalos para reflexionar y ordenar el material grabado, con los integrantes de un equipo de rodaje mínimo –seis, siete, a veces sólo tres personas– nos apostamos en la aldea y convivimos con los vecinos. El problema del rodaje implicaba el problema de la mirada. El pueblo, sus habitantes, estaban ahí intactos, secretos, confidenciales. Asomarse a ese mundo sin empañarlo supuso calcular el sesgo de nuestra intervención: qué escapaba a la mirada, qué la rechazaba, qué estorbaba a la verdad.

La convivencia con los vecinos del pueblo marcó las estrategias y dispositivos de guión y rodaje. No se trataba de una puesta en escena, al modo de Flaherty, ni de captar la vida de imprevisto, según la práctica de Vertov (esto último, en un espacio donde era imposible pasar desapercibidos, hubiera sido impracticable). Se trataba, más bien, de una *puesta en situación*, donde algo no se reproduce sino que se produce, había una intervención, y ese algo no habría existido sin el dispositivo filmico. Cada escena implicaba una estrategia y una preparación adecuada, imponiéndose siempre sobre las servidumbres de un convencional *planning* del día. Dicho de otro modo, la preparación de rodaje tuvo sentido desde la convivencia; estrategias y dispositivos venían después. Contra la presión de fechas y plazos de preparación, observación y convivencia no era tiempo perdido; era tiempo necesario. Los días y períodos de no grabación fueron para nosotros tan importantes o más que los de rodaje. De ahí se siguió la necesidad de gente, de equipo disponible, paciente y cómplice con el proyecto.

El trabajo de guión había comenzado meses antes de iniciar el rodaje y acabó el día en que

se montó el último plano, en la sala de montaje, dos años más tarde. Por su registro documental, el guión de *El cielo gira* reflejó al final la crónica de unos hechos, que respeta el tiempo de la vida y la verdad de la acción. Pero en cuanto ficción, esta película es también para mí la crónica de un guión; es decir, el proceso temporal de seguir, perseguir y finalmente organizar esos hechos, en cuanto son útiles a una verdad que la estructura de ficción puede ayudar a mostrar. Esta labor de escritura y reflexión sobre el material fue la que nos ocupó durante un año en la sala de montaje.

A Serge Daney le gustaba decir: «(...) en lo más hondo del cine hay dos grandes temas: la deuda y la filiación». Agradezco a Víctor Erice que una vez me hiciera reflexionar sobre esta cita. Y ahora encuentro que es verdad. Cuando recuerdo a todas las personas que me han ayudado desde que en 1998 llegué a Barcelona, maestros, compañeros y cómplices, cuando recuerdo los motivos por los que me empecé en esta película sobre el pueblo de mis antepasados, sólo encuentro deudas y filiaciones. ✱



Sin fronteras

Escribe **MANUEL YÁÑEZ MURILLO**

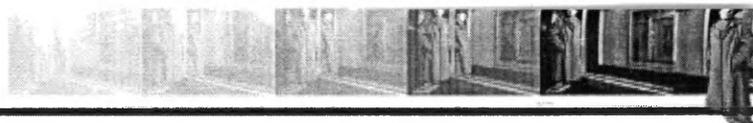
(España). Profesor en el Observatorio de Cine, Barcelona. Crítico cinematográfico en *Miradas de Cine* (www.miradas.net) y *Noticine* (www.noticine.com). Redactor de la revista *Letras de Cine* y de la publicación digital *Tren de Sombras* (www.trendesombras.com). Colaborador de las revistas *Fotogramas*, *Film Comment* y *Cahiers du Cinéma* España. Forma parte de la directiva de la Associació de Crítics y Escriptors Cinematogràfics de Catalunya, filial de FIPRESCI.

En una entrevista aparecida en la revista británica *Empire* en enero de 2004, con motivo del estreno en Inglaterra de la película *American Splendor* (idem, 2003), Joyce, esposa de Harvey Pekar (interpretados en la película por los actores Hope Davis y Paul Giamatti), comenta amablemente: «Oye cariño, ahora nuestras vidas han sido justificadas. Han hecho una película sobre nosotros. Ahora somos reales».¹

Ficción y realidad, documental y ficción, ficción y no ficción, registro y representación, verdad y mentira. No parece haber consenso en los términos adecuados para referirse a la aparente escisión que delimitaría al cine en ficción y documento. A lo largo de la historia, se ha instaurado la convicción popular de que existe un cine de ficción construido a partir de la imaginación de un creador, y otro cine fundamentado en la captura de una realidad determinada. Todavía después de un cine de la modernidad, que mediante movimientos nacionales y nuevas olas cinematográficas proponía imbricar los conceptos de documental y ficción, el modelo que propugna la diferenciación del cine en dos mitades ha seguido imperando.

El cine, el arte más cercano a la realidad (su naturaleza fotográfica lo hermana esencialmente a lo visible y lo real), vive tiempos convulsos.

¹ «A new kind of hero», en *Empire*, N.º 175, enero 2004.



Inevitablemente ligado a los cambios sociales, comparte las dudas y confusiones de un mundo poblado por imágenes cuyas formas de poder (económico y político) han transformado su naturaleza hasta convertirla en parte esencial de la realidad en que vivimos. Hace tiempo que el cine perdió su estatus de principal posibilidad de expresión audiovisual. Ahora se encuentra vagamente situado entre múltiples formas de ocio, cultura e información que pelean por consolidarse como primeras en una jerarquía que les asegure el poder popular, político y económico.

Estos dos puntos—su ontología y su estatus social— son los ejes fundamentales del debate actual acerca de la existencia o no de fronteras que separen la representación y la realidad, la ficción y el documental. A continuación rastreamos el cine de los últimos años en busca de obras y autores que nos desvelen las claves o generen nuevas incógnitas sobre nuestro dilema.

La doble naturaleza del cine

Una de las figuras que en los últimos años más ha aportado a la reflexión acerca de la naturaleza de la imagen cinematográfica es Abbas Kiarostami. La obra del cineasta iraní supone una de las más brillantes y misteriosas reflexiones sobre los mecanismos mediante los cuales el cine mira y se relaciona con la realidad, en un acto tanto de respeto y fidelidad como de manipulación y transfiguración de esa verdad. Las películas que mejor ilustran la cuestión son las tres piezas que conforman la conocida como «trilogía de Koker»: *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khned-ye dust kojast?*, 1987); *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar hich*, 1992), y *A través de*

los olivos (*Zir-e derakhtan-e zeytun*, 1994). Tres obras que forman un juego de espejos deformantes a través del cual se van revelando, paso a paso, los mecanismos de reconstrucción que regían la creación de la pieza anterior. Porque en cada nueva película, lo que en la anterior era tratado como una verdad transparente se nos manifiesta como una representación, una reconstrucción, una simulación. Así, cada película transforma el recuerdo y la naturaleza de su predecesora, cada paso supone un nuevo avance en nuestra pérdida de inocencia con respecto a la condición realista de las películas que forman dicha trilogía. En cada paso hacia el abismo, cada personaje, cada situación planteada con la apariencia y la estética propias de un proceso de captura de una cierta esencia de la realidad, se nos presenta como una completa ficción, como el resultado de un detallado proceso de construcción. Sin embargo, a pesar del efecto corruptor que conlleva cada paso adelante, se nos va desvelando simultáneamente la certeza de que, a pesar del deseo de control absoluto que pueda tener un creador sobre su obra, es inevitable la filtración de los ecos procedentes de una realidad superior, esa realidad que el cine no puede esquivar, ya que es la materia prima a partir de la cual se nutren sus imágenes. El azar se convierte en la manifestación más palpable de esa verdad detrás del mecanismo. Kiarostami construye sofisticados juegos narrativos que, apoyados sobre la repetición y el rigor formal, parecen acorralar a sus personajes en estructuras herméticamente cerradas. Pero, al mismo tiempo, y gracias a esos mismos mecanismos de control, sus películas se abren a lo imprevisible, dejándose guiar por las misteriosas

reglas del azar. Las largas tomas, el movimiento continuo y una cierta tendencia a alejarse de sus personajes para que disfruten de la libertad de los espacios abiertos, persiguen la manifestación de la presencia de lo misterioso e inalcanzable como esencias de la realidad.

Otro artista fundamental para la definición de las coordenadas en las que se plantea el presente debate es Víctor Erice. Su obra *El sol del membrillo* (1992) reflexiona con brillantez y clarividencia acerca de la supuesta escisión del cine en dos partes. Así, como afirma Santos Zunzunegui, *El sol del membrillo* es «una prodigiosa síntesis entre Lumière –el documental, la observación, la fascinación primigenia por el puro fluir del tiempo– y Melies –el escamoteo, la magia, el juego de manos–». ² El último largometraje de Erice es una demostración de cómo la voluntad y el genio de un creador pueden derribar el muro que separa documento y ficción. Erice centra su mirada en el meticuloso intento de Antonio López por fijar el tiempo en su obra, la reproducción realista de un membrillero. Del contraste entre el trabajo del pintor (delante de la cámara) y el cineasta (detrás) veremos surgir con claridad los trazos que perfilan las reflexiones de este último. Mientras López pretende capturar un momento muy determinado en su obra, Erice parte del fluir del tiempo cinematográfico para desmenuzar la realidad. Sin embargo, su ambición como pensador cinematográfico encuentra en la mera captura de lo visible un límite que debe superar, por ello acude con naturalidad a la ficción, a lo onírico, al sueño. Es en el terreno de la ensoñación, recreado por Erice en la parte final de la pelícu-

la, donde el pintor afirma: «desde el lugar donde observo la escena, no puedo saber si los demás pueden ver lo que yo veo», y Zunzunegui nos advierte de la intención de tal enunciación: manifestar «la conciencia de la dificultad para aunar la certeza de la propia visión con la de los espectadores». ³ Erice utiliza la ficción para completar el discurso sobre su trabajo con relación a la realidad. Es en el sueño, en un gesto de aparente infidelidad al método documental, donde el director modula su reivindicación de la unicidad de la perspectiva del artista y de la libertad de la mirada del espectador.

Lo anterior contrasta violentamente con uno de los fenómenos propios de nuestro mundo actual, en el que ciertas imágenes (arropadas por poderosos intereses, desde industriales hasta políticos) han adquirido el valor de verdades universales, se han erigido como realidades incuestionables. Esto nos lleva a nuestra siguiente parada, la «era de la sospecha». ⁴

La «era de la sospecha». La estética del documental en la ficción

En su libro *Fábulas de lo visible*, el crítico Ángel Quintana plantea cómo

(...) en la «era de la sospecha», la realidad ha pasado a transformarse en algo absolutamente impenetrable y la visión del horror ha pasado a estar condicionada por una serie de decisiones políticas y económicas. ⁵

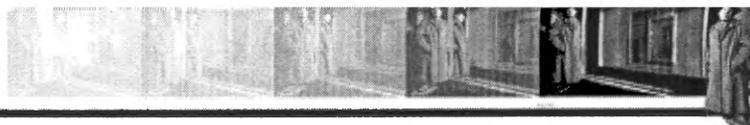
Según sus palabras, parece constatar que debatir sobre los mecanismos para la represen-

² Zunzunegui, Santos, «Lo viejo y lo nuevo. La reinención de la tradición cinematográfica en el final del siglo XX», en *Revista Otrcampo*, s.f.

³ *ibidem*.

⁴ Término acuñado por Ignacio Ramonet, director de *Le monde diplomatique*, en *La teoría de la comunicación*, 1998.

⁵ Ángel Quintana, «La Realidad Suplantada», en *Fábulas de lo visible*, 2003, p.258.



tación o captura de una realidad determinada es, hoy en día, barajar discusiones que abarcan ámbitos tan diversos como la estética, la filosofía o la política. Quintana expone dicha reflexión en el marco de su disertación acerca de cómo la actitud de los medios de comunicación ha propiciado el surgimiento de una actitud de desconfianza y escepticismo del espectador actual con respecto a una realidad que se sospecha suplantada. El poder de estos medios y el bombardeo indiscriminado de imágenes a los que se ha sometido al espectador actual, han terminado otorgando a ciertas imágenes el estatus de representación fidedigna de la realidad. De esta manera, cuando Steven Spielberg se plantea reconstruir el desembarco aliado en Normandía en el inicio de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), «la cámara recoge la crueldad del combate igual que lo haría una hipotética cámara de televisión, situada junto a la tropa americana».⁶ El mecanismo escogido para dar más verosimilitud a la reconstrucción es revelador. El cine ha perdido la autonomía para crear su propio canon formal y acude a la televisión en busca de una estética que el espectador ya asocia a un proceso de captura de la realidad. Encontramos también en otra muestra de cine popular norteamericano el poder de la tecnología para transformar y falsear un documento histórico perteneciente a la nueva fuente de transmisión de la realidad, la televisión. En *Forrest Gump* (Idem, 1994) Robert Zemeckis nos demuestra que es posible manipular un documento sin que ello afecte su credibilidad. Toda la configuración escénica de los encuentros de Gump con Kennedy, John Lennon o Nixon nos remite a unas formas de imagen y puesta en

escena asociadas a lo real. Tanto es así que es muy posible que, si las imágenes originales, los personajes y el actor no fuesen tan populares, el resultado del trucaje digital nos podría haber parecido verosímil. Más allá de las pretensiones lúdicas y el carácter simpático de este caso particular, es innegable que puede llevar a abrir una grieta en la confianza del espectador hacia las imágenes.

En este marco de representación podríamos considerar el nacimiento de una nueva conciencia, la pérdida de inocencia del receptor de imágenes, una conciencia que trastoca tanto los valores de la imagen cinematográfica, como los principios de la percepción del espectador. Podemos percibir un sutil pero fundamental cambio en los ejes del diálogo entre ficción y documental. Nos encontramos ante un nuevo marco de discusión: mientras antes la discusión pivotaba alrededor del concepto de verdad, ahora el conflicto para el espectador es valorar la verosimilitud de las imágenes. Ya no se trata de diferenciar entre verdad y mentira (la realidad es impenetrable), ahora se trata de distinguir entre verosímil e inverosímil.

Ante esta situación, ¿puede un creador que pretende reflejar una realidad determinada pasar por alto las coordenadas que configuran el nuevo e informe código para la representación, reflejo o reconstrucción de la realidad?, ¿puede este creador ignorar que la imagen ha pasado a formar parte integrante del mundo real? Una nueva imagen cinematográfica contaminada – tanto por la influencia de la televisión, como por su propio pasado de experimentación– con la idea del falso documental no puede ignorar su nueva condición: debe asumirla y darse cuenta

⁶ Ángel Quintana, *op. cit.*, 2003, p. 279.

de que, desde la autoconciencia de su propia fragilidad, puede remover y desajustar los resortes y prejuicios de su nuevo espectador.

Michael Winterbottom, director británico que inició su carrera en el mundo de la televisión, es uno de los creadores que mejor ha trabajado sobre la conciencia del nuevo estado de la imagen cinematográfica. Tras practicar una estética documental en películas anteriores, como *Welcome to Sarajevo* (1997) y *24 hour party people* (2001), con *In this world* (2002), ganadora del Oso de Oro de Berlín a la mejor película, construye uno de los más hábiles ejercicios de filme fronterizo entre documental y ficción. Winterbottom se muestra consciente de todos los «intercambios y promiscuidades»⁷ posibles entre ambas formas de expresión y de la riqueza que puede suponer la permisividad a la hora de violar los códigos que definen ambos estados de la relación imagen-realidad. Para ello, utiliza un mecanismo ultrasofisticado: para derribar el muro de prejuicios que nubla la mirada del espectador, el director decide emplear un formato documental cuyo resultado debería ofrecer un reflejo limpio de la realidad, ese mismo reflejo del que ya no es posible fiarse. Entonces, se nos irán poniendo, una tras otra, trabas a la verosimilitud de la construcción narrativa que se nos presenta. Vamos descubriendo incompatibilidades entre la pretensión documental del filme y la posición de privilegio del realizador; fluimos de la interpretación del texto como una captura de lo real a la certeza de estar ante una reproducción de la misma, una reconstrucción de la realidad. Nos encontramos ante la duda sobre aquello que se ha converti-

do, por la propia experiencia, en algo sospechoso. Dudamos de que lo que estamos viendo sea un auténtico documental cuando los códigos que maneja el documental se hayan claramente desvirtuados. Esta especie de doble negación es, en la práctica, una herramienta de liberación total. Somos libres para fiarnos si queremos, desde la conciencia del engaño, y dejarnos llevar por el relato. Somos libres de dudar y disfrutar de la intensidad que puede producir una reconstrucción que reconocemos como tal.

Otra muestra reciente de utilización del formato documental para la reconstrucción ficcionada de un suceso real es *Bloody Sunday* (2001) de Paul Greengrass, ganador del Oso de Oro del festival de Berlín el año anterior a *In this world*. La película, una reconstrucción del trágico domingo sangriento irlandés, demuestra una alta fidelidad a los parámetros que definen la realización documental de perfil televisivo, y las brechas que abre en la estética tradicional son más leves que en el caso de Winterbottom. Greengrass utiliza varias unidades, hipotética y estratégicamente situadas en los lugares clave de la manifestación que terminó en masacre el 30 de enero de 1972 en Derry. Quizás la ruptura más importante con el estándar televisivo la hayamos en la inmersión de la cámara del realizador en la intimidad de los personajes que elige como protagonistas de la función, elemento que intensifica el carácter ficcional del filme.

En este terreno encontramos también casos en los que el fallido intento de apropiación de una estética documental por parte de una ficción arruina el resultado de una película. El ejemplo es *Noviembre*

⁷ «Intercambios y promiscuidades», título de la conferencia que ofreció Carlos F. Heredero en el curso Cine y Pensamiento: el ensayo filmico, cursos de verano de El Escorial, Universidad Complutense, Madrid, agosto de 2003.



(2003) de Achero Mañas. Los números teatrales, que realizan los jóvenes protagonistas de la cinta por las calles de Madrid, parecen supuestamente filmados en clave documental, pero el montaje de ciertas escenas, en particular la representación en un vagón de metro (en el que algunas tomas descubren que el número debió repetirse varias veces para ser filmado de una forma realista), evidencian la traición absoluta al pacto con el espíritu realista y combativo que invoca el filme. En el fondo nos hallamos ante un ejercicio similar al que planteaba Winterbottom en *In This World*; sin embargo, para que la identificación del simulacro funcione como un estímulo perceptivo es necesario que las imágenes contengan cierto grado de autoconciencia, una riqueza en el uso de los diferentes formatos audiovisuales, un fuerte carácter irónico o una contundencia y valentía ante la realidad representada. Nada de esto se manifiesta en *Noviembre*.

Otros casos, sobre los que no nos extendemos pero que constatan la viveza del conflicto, son películas como *Aro Tolbukin, en la mente del asesino* (2002) de Isaac Pierre-Racine, Agustín Villaronga y Lidia Zimmermann; la irlandesa *Pavee Lackee* (2005) de Perry Odgen, o *La leyenda del tiempo* (2006) de Isaki Lacuesta, así como los falsos y divertidísimos documentales de Christopher Guest (*Very Important Perros* | *Best in Show*, 2000, y *A Mighty Wind* | *Un poderoso viento*, 2003).

El documento ficcionado

Entre el cine y el mundo de las ideas no hay incompatibilidades sino múltiples convergencias.

Domènec Font⁹

Esa es la creencia de algunos creadores que interpretan el cine como una forma de pensamiento. El ensayo filmico es una forma alternativa de concebir el cine. Cine como instrumento para la reflexión, liberado de los patrones del estándar industrial y de las estructuras narrativas cerradas. Un cine que a veces apunta a la realidad en busca de un lenguaje que dé forma al pensamiento.

Según Santos Zunzunegui, y en palabras de Godard, existe una estirpe de «cineastas que superponen pensar, rodar, montar».⁹ En ese camino que conduce del pensamiento a la imagen a través del rodaje y el montaje, se haya instalada de forma irremediable la realidad. Por ello algunos de estos cineastas se mueven en los parámetros formales del documental. Sin embargo, el acercamiento que acometen a la realidad es diametralmente opuesto al de los realizadores del documental periodístico. Las imágenes del mundo dejan de ser el objeto central para convertirse en un medio, un vocabulario infinito (como defendía Pasolini), un lenguaje mediante el cual construir un pensamiento ya filmico.

Así puede entenderse el cine de Chris Marker. Magnífico rastreador de la realidad, Marker enmarca sus imágenes en flujos de forma y significación poética. En ocasiones entregado a la causa política (dando lugar a sus obras formalmente más académicas), ha alcanzado sus mayores logros habitando espacios híbridos en los que lo real (imágenes documentales) se funde con la ficción, que surge de los hilos o sendas narrativas alentadas, casi siempre, por una voz en off. La realidad se convierte en la materia prima, el significante, que luego se constituye

⁹ Domènec Font en el cuaderno de presentación del curso Cine y Pensamiento: el ensayo filmico, El Escorial, Universidad Complutense, Madrid, 2003.

⁹ De la conferencia «Abre los ojos» de Santos Zunzunegui en el curso Cine y Pensamiento: el ensayo filmico, 2003.

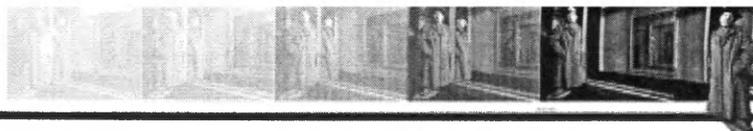
en obra completa gracias a las partículas ficcionales que la articulan, formando el significado. Marker investiga conceptos como la memoria (*Sans Soleil*, 1983); la construcción de la personalidad de un individuo o un pueblo (*Le Mystère Koumiko*, 1963; *Le fond de l'air est rouge*, 1977), el propio cine o la muerte (*La Jetée*, 1962; *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 2000), siempre partiendo de lo real, lo concreto, para la búsqueda de formas de pensamiento más abstractas.

Hay otros cineastas ampliamente reconocidos que han trabajado el ensayo filmico partiendo de la realidad. Encontramos, por ejemplo, los diarios íntimos de Agnes Varda (*Los espigadores y la espigadora* / *Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000); Alexander Sokurov (*Spiritual Voices* / *Dukhovnye golosa*, 1995); Nanni Moretti (*Caro Diario*, 1994) o Johan van der Keuken (*Las largas vacaciones* / *De Grote vakantie*, 2000). La primera persona del singular es la voz más común en las obras pertenecientes a este género. Hay también otros cineastas que han trabajado la observación desde la distancia, en un empeño por revitalizar las herramientas elementales del documental. Así, el flujo del tiempo, la espera, la memoria, son todos ellos componentes esenciales del cine de José Luis Guerín (*Innisfree*, 1990; *En construcción*, 2001).

Otra variante del ensayo filmico la hallamos en la articulación de un discurso nuevo a partir del reciclaje de material preexistente, conocido como *found-footage*. Como obra ejemplar del buen uso de esta estrategia creativa, podemos encontrar una de las obras más fascinantes y

menos reconocidas de la historia del cine español: *Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilia Martín Patino. Una película construida mediante la colisión de imágenes de archivo de la posguerra civil española (en la banda de imagen) y canciones populares de la época (en la banda de sonido). De tal choque surge un texto de una fuerte pulsión irónica, en el que se reajusta la distancia necesaria para observar con justicia unas imágenes producidas, en su mayor parte, bajo el sello triunfalista de los vencedores. *Canciones...* es un ejercicio ejemplar acerca de la generación de significados mediante el uso del montaje, un ejercicio de memoria en el que conviven en armonía la nostalgia y la relectura de la historia oficial de un país.

Dentro de este colectivo de cineastas es interesante reivindicar a un director, prácticamente desconocido en el panorama internacional, que ha colaborado lúcidamente en el derribo de las barreras entre documental y ficción. Se trata de Artur Aristakisyan, realizador ruso que con su primera película, *Manos* (*Ladoni*, 1994), da un paso adelante en la perversión del documento en manos de la ficción. En este brillante ejercicio formal y narrativo, filmado en blanco y negro y en 16 mm, Aristakisyan nos enfrenta a imágenes documentales de mendigos que viven en la pobreza más extrema. Imágenes que aturden por la intensidad del dolor que manifiestan. Un dolor forjado en la marginación, la vejez y la soledad. Vemos cuerpos sucios y deformados, y todo parece dibujar un paisaje mortecino y podrido. En realidad, toda la película se convierte en un llanto agonizante, pero también en una súplica esperanzada en la que un padre, median-



te una omnipresente voz en off, le habla a su hijo todavía no nacido. Las palabras actúan como moduladoras del impacto dramático de las imágenes, que se intensifica cuando el padre confiesa a su hijo que la mendicidad, la marginación, la pobreza y la locura son las únicas vías para no ser absorbido por la maquinaria del sistema, para escapar de una sociedad que anula al individuo y lo destruye cruelmente. Pero también encontramos fragmentos en los que la voz en off, herramienta privilegiada de la ficción, amortigua el impacto de las imágenes, consiguiendo construir figuras de enorme belleza, conducidas por el carácter poético, a veces romántico, del relato narrado. En una reciente entrevista, Aristakisyan comentaba sobre su película:

(...) la idea era hacer oír un monólogo y ver una realidad como si estuviéramos en un teatro. Es un teatro que permite ver la pantalla donde aparecen imágenes reales, con una luz temblorosa, anticuada. Para que la percepción del espectador sea revelada como una percepción teatral. Así, percibiendo la sensación de estar dentro del teatro, se hace posible salir de él. Y no lo contrario, que es lo que suele suceder.¹⁰

Para acabar este acercamiento a las diferentes estrategias de ficcionalización del documento es significativo tener en cuenta la obra del realizador tailandés Apichatpong Weerasethakul, en particular su primera película: *Mysterious Object at Noon* (*Dokfa nau meiman*, 2000). En este filme, el director cede las riendas de la construcción de una ficción a una serie de personas

que va encontrando al azar en un viaje por el país. Cada nuevo individuo (desde mujeres mayores hasta niños) debe continuar el relato a partir del punto en que lo dejó el anterior. Por otra parte, presenciemos paralelamente la recreación ficcional de la historia que se va tejiendo de voz en voz. Y así, mientras la narración se dispara hacia terrenos inesperados, podremos constatar las condiciones en las que residen los habitantes de diferentes zonas de Tailandia. Mediante un mecanismo filmico de extrema sofisticación, Apichatpong nos revela una verdad que reside en el corazón del debate acerca de la ficción y el documento: los orígenes de la ficción residen en lo real, tanto en la imaginación de un autor como en la voz colectiva de un pueblo, en sus tradiciones, herencias culturales, mitos y leyendas.

Y final...

En este texto se han descrito algunos de los caminos abiertos y aún por explorar por el cine actual. El cine no ha muerto. Su estatus de arte vivo se constata en el carácter mutante de sus formas y expresiones. Hoy podemos hablar de un arte más libre, menos encorsetado en clasificaciones que limitan tanto sus opciones, como la posibilidad de pensarlo y analizarlo.

Por otra parte, hay algo sospechoso en la pretensión de este artículo. Por una parte, propone una clasificación; y, por otra, pregona el derrumbe de las fronteras y por tanto la inutilidad de cualquier intento de organización del cine en función de su relación con la realidad. De hecho, varios de los autores analizados en el presente texto podrían formar parte de los dos grupos que se

¹⁰ Entrevista a Artur Aristakisyan realizada por el autor de este artículo en el festival POSIBLE 2003, Barcelona.

presentan diferenciados. Sin embargo, más que un fracaso, el autor del presente artículo considera las limitaciones de su discurso parte de su éxito. Esta apreciación responde y recoge en gran medida las enseñanzas de Noël Burch, quien en su *Praxis del Cine* ya constataba una esperanza e ilusión imborrable: al cine le queda aún mucho por inventar, un largo trecho por recorrer. El futuro no está escrito. ✱

Referencias bibliográficas

- «A new kind of hero», en *Empire*, nº 175, enero 2004.
BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.
QUINTANA, Ángel: «La Realidad Suplantada», en *Fábulas de lo visible*, Barcelona, Acontilado, Quaderns Crema, 2003.
RAMONET, Ignacio: *La teoría de la comunicación*, Madrid, Debate, 1998.
ZUNZUNEGUI, Santos: «Lo viejo y lo nuevo. La reinención de la tradición cinematográfica en el final del siglo XX», en *Otrocampo*, s.f. [En línea], <http://www.otrocampo.com/index2.html>.

La enunciación, un cierto real

Límites del psicoanálisis frente al análisis fílmico¹

✉ Escriben **CAROLINA BEJARANO**

(Argentina). Licenciada en Psicología, UNLP. Psicoanalista. Investiga en el campo del psicoanálisis; entre sus temas de interés se encuentra la articulación entre esta disciplina y el cine. Ha publicado y participa en actividades académicas. Coordinadora de grupos de estudio y de lectura y de ciclos de cine.

CAMILA BEJARANO PETERSEN

(Argentina). Licenciada en Investigación y Planificación de Medios Audiovisuales, FBA, UNLP. Profesora titular del Taller de Tesis y Guión en la FBA, UNLP y en el IUNA. Ha publicado y participa en actividades académicas y artísticas. Investigadora. Su tarea focaliza problemáticas ligadas al campo audiovisual y a la fotografía, desde una perspectiva que integra los enfoques semiótico y estético.

El cine, por el psicoanálisis

No existen, sin dudas, ni un modo específico, ni un interés único para aproximarse a lo cinematográfico.

En tal sentido, sería difícil demarcar un enfoque y señalarlo como aquel cuya pertinencia, desafiando a lo diverso, pueda arrogarse el dominio del saber –de un supuesto verdadero saber– sobre el universo cinematográfico. No obstante, podemos preguntarnos si cualquier modalidad, si todo procedimiento, es igualmente adecuado a la hora de convocar nuestra atención con la promesa de hablar de cine. Dicho de otro modo, la pregunta se refiere a si todo enfoque establece con el cine la relación que promete establecer.

Estos interrogantes, que introducen a las cuestiones que organizan la tarea propuesta en este lugar, permiten de entrada distinguir que nos ocuparemos de aquellos recorridos que señalan que junto con el cine se hablará de otra cosa. Particularmente referiremos aquí, y como el título que abre esta introducción lo anticipa, a la relación sostenida entre el cine y el psicoanálisis, y más puntualmente a la relación que el psicoanálisis establece con el cine cuando desde la teoría psicoanalítica se propone hablar de él. En tal sentido, debemos decir, invirtiendo la relación antes propuesta, que se trabajará sobre aquellos casos en los que junto con el psicoanálisis se señala que se hablará de otra cosa, del cine.

Como primer aspecto, consideramos importante señalar que la relación entre distintos campos discursivos –esto es, distintos espacios de producción de sentido–, parece no sólo interesante, sino necesaria, por cuanto nadie es lo demasia-

¹ Dado el ámbito de publicación del presente artículo, no nos explayaremos en la explicación de conceptos psicoanalíticos ni se consignará bibliografía específicamente psicoanalítica.

do ingenuo para seguir pensando que la complejidad de lo filmico puede ser agotada a través de enfoques *intrínsecos* – lo que sería un *sin otros*–, o bien de los que se suele llamar enfoques específicamente cinematográficos. Por lo demás, no es en vano añadir que tal característica –el recurso a otros discursos– no se restringe a lo cinematográfico o a lo psicoanalítico, sino que cabe para todo campo semiótico, puesto que, como se sabe, el sentido opera de modo intertextual, sin poder reclamar condición de inmanencia alguna o de clausura absoluta. Ahora bien, en el espacio de las múltiples relaciones intertextuales posibles que aquí nos ocuparemos de aquella que pone en escena el encuentro entre universos discursivos heterogéneos en varios niveles, el psicoanálisis y el cine, con el objetivo de plantear ciertos problemas, los cuales resultan de la indagación sobre los modos en que se da lugar a dicho encuentro. En tal sentido, es posible advertir que en determinadas modalidades de abordaje, dicho encuentro, lejos de habilitar un juego de lecturas complejo –en el que se propongan nuevos interrogantes que repercutan en ambos campos, al modo, incluso, de abrir problematizaciones con respecto a los límites mismos de cada uno– supone la reducción de uno a la mirada del otro. Se trata de lo que podemos conceptualizar inicialmente como la simplificación de lo cinematográfico bajo la mirada que el psicoanálisis tiene sobre él. Aunque, es importante aclararlo, esta simplificación asociada a determinadas modalidades de abordaje, excede al encuentro del cine con el campo del psicoanálisis. Es decir, que no sólo es practicada por psicoanalistas, sino que se detecta también en la tarea que realizan psicólogos de otros campos teóricos, así como también se da en el caso de críticos y legos. No obstante, es nuestro interés privilegiar la relación cine–psicoanálisis, ya que la simplificación sobre la que trabajaremos resulta, por efecto, tanto de una lectura restringida de lo cinematográfico como de ciertos saltos teóricos altamente discutibles, cuyo planteo es particularmente pertinente respecto de un campo como el del psicoanálisis, caracterizado por sostener una mirada que evita las simplifi-

caciones y que pone en escena una perspectiva ciertamente compleja sobre los fenómenos de producción de sentido.

Las líneas que siguen se proponen delimitar esta situación, con el objetivo de hacer manifiestas ciertas distinciones y dificultades, incluso las metodológicas, que desde algún tiempo parecen pasar desapercibidas.

La naturaleza del encuentro

Si recorremos la historia de la teoría cinematográfica en su relación con el campo de la psicología –y luego del psicoanálisis– podemos advertir que la misma se ha dado muy inicialmente en un vínculo propiciado por los estudios ligados a la percepción y a la estética. Entre ellos encontramos los importantes aportes de Hugo Munsterberg, quien en el año 1916 publicaba *The Photoplay: a Psychological Study*, inaugurando de tal modo un campo clave de tareas. Conviene recordar que por aquellos tiempos el cine ligado al espectáculo –diferenciado del cine vinculado a la ciencia y a la tecnología–, lejos de ser considerado «el séptimo arte», era predominantemente descalificado y ubicado del lado de la muy poco valorada cultura popular. El cine, por lo tanto, era tratado como un espectáculo de feria, no pensado por los sectores de la «alta cultura» como portador de valores artísticos o culturales que merecieran mayor atención. El mérito de Mustenberg es, por lo tanto, doble, ya que es justamente en este contexto en el que este investigador, a pesar de los prejuicios existentes, funda un campo de trabajo, ciertamente original, que será luego retomado por otros autores y enfoques complementarios.

Ahora bien, dada la preeminencia de esta tradición, resulta necesario precisar que en este lugar nos ocuparemos fundamentalmente de aquellos enfoques que trabajan no del lado de las condiciones de reconocimiento o de la «recepción» (o lo que Aumont y Marie definen como los efectos subjetivos) –vertiente habilitada por los aportes de Munsterberg–, sino de aquellos abordajes que pueden ser acotados en torno



al análisis de los *films*, en el sentido de que se trata de enfoques que proponen lecturas o interpretaciones de los *films* sin avanzar en aspectos relativos al análisis de las condiciones empíricas de reconocimiento. Es decir, abordajes que podríamos situar, con ciertas restricciones, en proximidad al llamado análisis textual.² Esta distinción es importante, y sus alcances se advertirán más adelante. No obstante, es conveniente añadir en este punto que en algunos casos las referencias a las conductas del público, como lo son las alusiones que intentan dar cuenta de los efectos que un film tiene en los espectadores o del tipo de lecturas que el film habilita, podrían hacer pensar que esos enfoques trabajan sobre las condiciones de reconocimiento. Sin embargo, en la mayoría de los casos se asiste a meras especulaciones sin ningún basamento empírico o metodológico. Se trata, mayormente, de generalizaciones que apuntan a la pérdida de la singularidad y que, podemos decir, parten de una concepción lineal y unívoca de la comunicación ya que, como señala Eliseo Verón, no es posible prever desde el análisis en producción efectos en reconocimiento. Entre el análisis del film y el análisis de las condiciones de reconocimiento hay un cambio de nivel y dicho paso de nivel exige, a su vez, un pasaje de tipo metodológico que muy pocas veces se manifiesta.

Tras esta especificación, señalemos que entre estos enfoques que se ocupan del análisis del film, es posible distinguir, al menos, dos grandes modalidades, las que resultan del modo en que se realiza dicho abordaje es decir, del modo en que se propone este encuentro con el cine, ese discurso otro. Así, por un lado encontramos los enfoques que toman al film o al conjunto de films restringiendo su abordaje a lo argumental, y, por otro, enfoques que articulan lo argumental con aspectos relativos al lenguaje y a la estética audiovisual. Esta segunda modalidad, a diferencia de la primera, no se limita sólo a dar cuenta de la historia, siendo tal diferencia, como veremos, fundamental, puesto que el primer caso limita el alcance del cine a aquello de lo que se supone que habla, la historia. De este modo, lo que el film dice, su universo

referencial, es lo que le interesa. Se trata de un abordaje altamente restringido, ya que el interés por aquello que el cine cuenta sólo recae en la descripción de las acciones y personajes que las realizan. Y decimos que esta modalidad es restrictiva porque, como todos sabemos, la sinopsis de una película no es la película. Del mismo modo, el relato de la sucesión de acontecimientos sólo da cuenta de una dimensión de análisis posible.

En el segundo caso, la diferencia radica en que el analista se interesa no sólo en la historia, sino, y especialmente, en los modos en que ha sido construido ese universo. Es decir, en los modos de producción de sentido. De esta manera, se pregunta por las estrategias estéticas, los recursos de lenguaje, los modos de articulación espacio-temporal, esto es: por lo que hace que eso que ha dicho el film sea filmico y no otra cosa. Que sea, en definitiva, singular e intraducible. Dicho de otro modo: esta segunda modalidad introduce como dimensión de análisis la mirada del cine como lenguaje y como campo estético o artístico.

Al decir intraducible no nos referimos a que no pueda ser abordado a través de la palabra, puesto que no estamos asumiendo una suerte de perspectiva croceana –la cual supondría el estatuto inmanente de la obra de arte–, lo que transpuesto al espacio de las relaciones entre universos o sistemas semióticos distintos, implicaría que todo metadiscurso no filmico quedase fuera de discurso, es decir, sin poder decir nada acerca del cine o de su arte. Simplemente, referimos al hecho de que esa relación entre dos universos semióticos (todo lenguaje delimita un universo) implica en el intento del pasaje del film a la palabra, la puesta en escena de cierta imposibilidad: la de la traducción absoluta. Esta observación pone de manifiesto que en la relación *cine y psicoanálisis*, junto con el encuentro de campos teóricos particulares, se da el de aquel que pone de relieve el encuentro de universos semióticos diferentes con sus reglas de lenguaje también específicas y singulares.

Ahora bien, comparando ambas modalidades, lo prime-

² Decimos que esta proximidad al análisis textual se plantea con ciertas restricciones, en virtud de que se trata de abordajes que si bien se interesan por el análisis de un film o un corpus filmico determinado, no es posible en todos los casos sostener que manifiestan un trabajo ordenado según una metodología específica que por ejemplo, dé lugar a una descripción coherente de los films analizados, siendo tal exigencia necesaria para sostener una perspectiva ligada al análisis textual.

ro que se advierte es que para la primera modalidad descrita, esta imposibilidad de traducción absoluta no es asumida como restricción o como límite, puesto que la misma asume en la lectura restrictiva del film como historia la negación del conjunto de procedimientos que participan en la configuración del film, pero lo hace sin señalar el tipo de recorte que establece y llama a eso hablar de cine. Sin embargo, y como ha dicho Émile Benveniste, el hombre no cuenta con diversos sistemas semióticos (diversos modos de comunicarse o de producir sentido) para establecer con todos ellos el mismo nexo de significación. Por ello, consideramos que además de referir al encuentro entre campos teóricos, es importante insistir en ese otro encuentro –al menos parcial– que suscita la relación entre el lenguaje cinematográfico y la lengua, y asumir el desafío de pensarlos en sus diferencias. Suponer la existencia de un mismo nexo de significación entre todos los lenguajes, o suponer que los modos específicos de producción de sentido de campos semióticos no lingüísticos pueden ser llanamente traducidos a palabras –en una suerte de tiranía vococentrista–, es una simplificación total que se percibe, desde el lado de los lenguajes no lingüísticos –en nuestro caso el cinematográfico–, como un verdadero *achatamiento*. De tal modo, se advierte que no se asume el desafío de trabajar sobre la diferencia, y muy por el contrario, se la niega, se la desconoce.

Por ello, entre un enfoque y otro, es importante señalarlo, se extiende un abismo. Ya que la diferencia entre ambos reside en que el primero se contenta con hacer del film *una película contada* –respecto de la cual no importa en verdad cómo se cuenta lo que se cuenta (no habría mayor diferencia si se tratara de una obra literaria)– dado que lo importante es el *mensaje*, la historia. En tanto que al segundo enfoque le inquieta la especificidad que lo filmico establece en la configuración de determinado universo temático. De este modo, el abismo del que se trata, el que aparece instaurado, se constituye, nada más ni nada menos, que en la pérdida de la enunciación cinematográfica.

Esta afirmación podría sorprender a quien sólo reconozca en la noción de enunciación una localización de tipo lingüística, característica de un primer momento, pero sorprenderá mucho menos, o no lo hará, a quienes recuperen de ella los desarrollos propiciados tanto desde las corrientes estructuralistas del análisis cinematográfico, como desde los recorridos establecidos por la semiótica. En tal sentido, es importante recuperar la observación de Jacques Aumont y Michel Marie cuando señalan que el encuentro entre el psicoanálisis y el cine se vio históricamente habilitado por el desarrollo del estructuralismo y de los primeros momentos de la semiología. Más aún, para ver las confluencias de pensamiento, recordemos que Christian Metz señala a la lingüística y al psicoanálisis como las dos fuentes fundamentales de la semiología. Ahora bien, ¿qué quiere decir que, según la primera modalidad descrita, se pierda la enunciación cinematográfica? Para comprender esta cuestión deberemos precisar qué es lo que entendemos aquí por enunciación, aclarando, breve e inicialmente, que nos alejamos de la idea más fuertemente difundida que liga la enunciación a lo subjetivo del lenguaje y a lo específicamente lingüístico. Así, y siguiendo a Oscar Steimberg, diremos que entendemos por enunciación al campo de efectos de sentido producido por una determinada configuración de los discursos.³ Este campo de efectos de sentido puede ser definido de modo general como aquella dimensión que pone de manifiesto los modos del decir o si se quiere, considerando nuestro objeto, los modos del realizar. Así, por una parte, la enunciación se despliega en la configuración que el film establece de las figuras textuales del enunciador y del enunciatario, y, por otra, en el tipo de relación propuesta entre ambas figuras, es decir, el tipo de contacto que el film habilita. Al decir figuras textuales pretendemos especificar que no se trata de figuras empíricas (lo que sería el *director* o los *espectadores*), sino de instancias del texto, del film, a saber, una instancia dadora y otra destinataria, ambas construidas por el film como una relación.

³ Cabe señalar que se toma la noción de discurso en sentido semiótico entendido como «fragmento espacio-temporal de sentido» que incluye tanto a producciones lingüísticas como de otra naturaleza, en este caso, cinematográfica. Esto es, discurso en un modo más amplio que la definición corriente que lo liga a la palabra.



Ahora bien, si sostenemos que la enunciación es el campo de efectos de sentido construido por una determinada, una específica, configuración de los discursos, resultará evidente que no puede ser lo mismo que se trate de una obra literaria o de un film, de una escena interpersonal o de una mediada, tal es el caso de la situación filmica. En tal sentido, la introducción de la enunciación como problemática clave en la tarea de análisis permite, en el caso del cine, habilitar la mirada tanto sobre la condición textual de las llamadas instancias de la enunciación, como sobre toda la serie de elementos no lingüísticos que configuran al film, y que ciertamente hacen a lo singular del universo construido.

Como ejemplo tomemos el caso de *Medea*. Si bien uno puede advertir que en la transposición filmica de Pier Paolo Pasolini de la *Medea* clásica se mantienen ciertos elementos clave de la obra de Eurípides, como lo es que se recupere la configuración de la Medea filicida, en la transposición filmica se proponen claves de lectura sobre las razones del asesinato de los niños que juegan en un nivel que no es el de la acción verbal, como lo son las complejas relaciones espaciotemporales que el film establece, el trabajo de encuadre y composición del plano, el trabajo de luz y paleta, la construcción de la mirada y los silencios. Todos estos elementos y muchos otros operan como elementos indispensables en la configuración de Medea y del universo propuesto por el film. Entonces, si bien es cierto que se los puede omitir y simplemente decir que el film trata de la historia de Jasón y Medea y de la venganza feroz de esta última, no debemos perder de vista lo que se pierde de vista en una síntesis, preferimos decir más bien, en una reducción tal. Puesto que el hecho de que ello se pueda hacer –y que se haga incluso por la crítica cinematográfica–, no quiere decir que sea la práctica más enriquecedora ni la que deba caracterizar la posición del analista. Inclusive, hay que añadir que en tal caso no se trataría de un encuentro (en el sentido de cierta simetría) entre el psicoanálisis y el cine, sino, más bien, de un tipo de apropiación que se hace del cine, tomándolo no ya con el objetivo

de hablar de cine en sentido fuerte, sino de hacerlo hablar, hacerlo funcionar al modo de ilustración: como una suerte de ejemplo con relación a un eje temático previamente establecido, una suerte de uso pedagógico del film.

Cabría hacer, no obstante, una demanda a nuestra afirmación. Para manifestarla, recuperemos rápidamente el aspecto de una pregunta con la que abriamos este trabajo: ¿carece de toda pertinencia, estará rotundamente mal, tomar al cine como un campo de la cultura que provee de ejemplos o ilustra problemas que interesan al analista?, sobre todo considerando que al fin de cuentas el analista es un psicoanalista y no un, llamémoslo, experto en cine. Pues bien, respondamos que no, que no es que esté mal, siempre y cuando se reconozca que esa modalidad de relación que toma al film por su historia para ilustrar un tema, por ejemplo una estructura psíquica –aspecto con el que, de algún modo, habría que tener cuidado de no arrastrar algo de la tradición psiquiátrica de la mostración de enfermos– deja por fuera el problema de la enunciación, retirando con ello la dimensión del encuentro en la que el cine, además de mostrar y habilitar el apacible contacto, manifieste su límite, haga presente el problema de un resto que no puede ser dicho, pero que puede hacer hablar. De eso se trata.

Lo real en juego

La importancia atribuida a la enunciación constituye uno de los puntos de enlace entre psicoanálisis y cine, por lo que quizás no deberíamos extendernos más en el argumento sobre la importancia de la dimensión enunciativa en el análisis de fenómenos discursivos, no obstante aún queda algo por decir, ya que, como lo hemos señalado, no es menos cierto que la enunciación cinematográfica, si bien apuntamos a que no sea negada ni desestimada, no puede ser plena ni absolutamente explicitada, ni traducida de modo total en el encuentro habilitado con el psicoanálisis. En tal sentido, una de las cuestiones a considerar en este punto es aquella que se pregunta

qué hacer, entonces, con la enunciación, puesto que aparece como una doble limitación: exige ser considerada y pone de manifiesto la especificidad de lo cinematográfico, pero es al mismo tiempo el límite de una *totalidad* intraducible. No obstante, podemos decir, asumiendo una enunciación si se quiere más psicoanalítica, que algunas preguntas nos servirán para seguir pensando este desajuste ligado al encuentro, a saber: cuando se supone que se está hablando de cine, ¿se introduce su dimensión enunciativa, con sus cualidades y pertinencias?, ¿se la tiene presente, es decir, se la *cuenta*?, ¿se la omite como si no existiera?, ¿se acepta el límite que implica no poder captarla ampliamente o se la desestima para desestimar tal limitación?

Conviene, en este punto, recordar que a partir de la perspectiva psicoanalítica es posible pensar que en todo discurso hay un real en juego. Es decir, un resto que no puede ser dicho, que queda fuera del discurso. Se trata, de algún modo, de un obstáculo que siempre está presente, que es inevitable, de un punto de imposible. Ahora bien, a partir del encuentro entre discursos, encuentro posibilitado en este caso por el interés que lo cinematográfico despierta, la creación de ese encuentro, con su imaginaria auestas, nos permite realizar ciertos *saltos*. Se trata de saltos que vinculan los distintos discursos y que intentan –con éxito relativo– traducir, adaptar o interpretar un discurso a otro. Así, podemos hablar de estos saltos: de la literatura al cine, de un film al psicoanálisis, entre otros. Siguiendo este camino, una digresión resulta más que pertinente: en el encuentro discursivo donde estos saltos operan –o lo que podríamos llamar, un poco ligeramente, operaciones meta-transpositivas– existe un punto a partir del cual se desprende otro resto. Ante la no posibilidad de encuentro absoluto, por efecto de un cierto e inevitable *des-encuentro*, en el que el intento de abarcar la totalidad de lo cinematográfico fracasa, este resto surge como el testimonio de un punto de fracaso de tal operación: es que nunca se logra la adaptación absoluta ni nunca se alcanza la interpretación total. De este modo, tal resto es un real inevi-

table, resultado de esta operación de encuentro, al punto de ser inherente a ella. El psicoanálisis asume ese resto, mientras que una posición contraria, más próxima a lo que llamamos «psicologismo», impone un cierre, o bien, supone, al intentar clausurar el sentido, que ese límite derivado de la operación de encuentro no existe.

Ahora bien, lo inadaptable, lo ininterpretable en cuanto vestigios de un resto difícil de asimilar, son, si se sostiene la pretensión totalizadora que intenta mediante la transdiscursividad establecer una supuesta totalidad, la puesta en escena de una mirada que en nombre del encuentro o captura de su esencia, de su absoluto, suprime este resto bajo el ideal de que puede ser completamente abordable y abarcable por la vía de otro discurso.

Así, de todos estos saltos ciertamente cualitativos, hay uno que se ha extendido como práctica habitual, sin mayor análisis ni evaluación de su función, su pertinencia y sus efectos. Se trata del salto que opera cuando legos, críticos, psicólogos y/o psicoanalistas *saltan* sin miramientos del análisis de un film –la obra– a la *realidad psíquica* del realizador –el autor–, suponiendo la existencia de una contigüidad sin abismos entre la obra y su autor, práctica a la que Metz denominó «biografismo». Se asiste entonces al establecimiento de lazos lineales a través de los cuales quien realiza tal análisis asume que rasgos del film pueden ser localizados, sin restricciones, como reflejo de la naturaleza psíquica del realizador. Como ya lo han señalado tantos otros, y en particular Metz, en el film, del lado de la enunciación no hay nadie, sólo el film. Las instancias de la enunciación son, si se quiere, funciones del texto. Nada habilita a leer linealmente rasgos del film (esto es: en un análisis sobre el film) como equivalentes verdaderos de la condición psíquica del realizador. Por ello, es conveniente señalar que en esta operación que construye un arbitrario lazo metonímico entre obra y autor, el salto establecido sobre la enunciación es bastante más complejo y cuestionable que aquel que se ha descrito respecto de la primera modalidad, aquella que focaliza la

historia narrada prescindiendo de cualquier descripción del film que contribuya a pensar en esos elementos del lenguaje que configuran un universo singular. Mientras en este caso se advierte una operación de omisión y de simplificación que puede no obstante ser útil a efectos explicativos –y no tanto al cine–, en la otra, en el salto, digamos más o menos tramposo, de la obra al autor, se despliega un error que repercute incluso contra el campo de la teoría psicoanalítica. Por todo esto, se trata no ya de un salto que habilita el encuentro, sino de un salto insalvable.

Apertura para un final

Todo discurso, todo universo discursivo, establece cierta especificidad que se vincula a sus modos de producción del sentido y, recuperando la palabra de Benveniste, a los nexos de significación que hace posible. El cinematográfico ciertamente no es la excepción. Por ello, decir que el cine es el cine, si bien resuena como si se tratase de una obviedad, nos permite insistir en aquello que lo obvio disimula: que se trata de un universo portador de lo que aquí nos gustaría llamar una pregnancia que lo constituye como singular. Tal pregnancia, la que transporta a una dimensión experiencial ajena a otros discursos –como lo es la experiencia propia del dispositivo psicoanalítico– abre, en el encuentro con la palabra, un resto. Vemos pues de lo que también trata un film, de algo que en algún punto deja fuera a la palabra. Se trata, asimismo, de la no complementariedad entre universos discursivos, de la imposibilidad de lograr encuentros absolutos o incluso cabalmente adecuados. Restos inherentes a cada campo, restos enunciativos, restos devenidos de los encuentros entre universos disímiles, restos de lo experiencial. No hay, digámoslo en una afirmación que mucho incomoda y que claramente sitúa al psicoanálisis frente a otras disciplinas, adecuación posible. Tal es el límite del que se trata, y tal es la apuesta del psicoanálisis frente a los «psicologismos»: restablecer el desafío de seguir pensando al límite. ✦

Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques y MARIE, M.: (1988) *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1993 (2ª ed. cast.).
- BENVENISTE, Emile: (1974) *Problemas de lingüística general II*, México DF, Siglo XXI, 1997 (14ª ed. cast.).
- DUCROT, Oswald: (1972) *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Edicial, 2001 (3ª ed. cast.).
- METZ, Christian: (1977) *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1979 (1ª ed. cast.).
- METZ, Christian: *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film (Cuatro pasos por las nubes, en la enunciación impersonal o la cita del film)*, Paris, Méridien-Klincksieck, 1990.
- STEIMBERG, Oscar: (1993) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1998 (2ª ed.).
- VERÓN, Eliseo: (1997) *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 1998 (2ª ed.).

Tecnología, multimedia y el antiguo placer de contar historias¹

✂✂ Escribe **ALEJANDRO SEBA**

(Argentina). Diseñador de Imagen y Sonido. Editor de Sonido. Musicalizador. Profesor Titular de Sonido I en la carrera Diseño de Imagen y Sonido, FADU, UBA; de Tecnología II, en la carrera Diseño Multimedial, FBA, UNLP; de Lenguaje Sonoro II, carrera de Sonido. ENERC y de Sonido I y II en el Centro de Investigación Cinematográfica. Editor y musicalizador en diferentes proyectos audiovisuales, en cine y TV.

Multimedia es el término utilizado para definir un entorno de comunicación y expresión. Está conformado por varios medios, cada uno con un lenguaje y un conjunto de herramientas específicas para su desarrollo.

La interrelación de estos medios genera un lenguaje, que no es la resultante de los demás, sino una potenciación de los mismos.

Es común pensar que la multimedia depende de un ordenador, ya que el término se popularizó a partir de que las computadoras personales incluyeron la posibilidad de reproducir imagen y sonido. «Multimedia» pasó a ser una especie de plus que categorizaba a los equipos que incluían una placa de video potente, una placa de sonido con dos parlantes y un reproductor de discos compactos. Rápidamente la denominación pasó a perder importancia, ya que todas las PC comenzaron a traer tales componentes.

Tratando de rastrear el origen de este hecho comunicacional y artístico, podemos relacionarlo en primer lugar con el término *Happening*, que fue acuñado durante los años 50 para designar a aquellos sucesos artísticos que incluían múltiples disciplinas para representar una historia o simplemente el hecho artístico en sí. Estas performances o teatro de participación, implicaban la combinación de música (grabada o en vivo); fotografías o películas proyectadas; declamaciones literarias; danzas; esculturas; pinturas; luces; aromas, etcétera. Y no sólo se limitaban a un conjunto de creadores exponiendo su obra, sino que dependían de la participación del espectador como un realizador más de la obra.

En los 70 se empieza a llamar *Hipermedia* al conjunto de

¹ Este escrito forma parte de la investigación «La tecnología articuladora del lenguaje multimedial y su enseñanza en las carreras de grado» dirigida por el docente Daniel Reinoso y de la cual el autor de este artículo forma parte.

métodos o procedimientos para escribir, diseñar, o componer contenidos que tuvieran texto, video, audio, mapas u otros medios, y que además tuvieran la posibilidad de interactuar con los usuarios. Se mantiene la idea de un espectador-usuario. Es decir, quien recibe la obra puede introducir las modificaciones que crea necesarias o que prefiera según sus gustos. Ya sea redimensionando, trazando nuevos recorridos, agregando información, etc., el espectador ya no espera recibir una serie de estímulos, sino que los investiga y modifica generando nuevas vivencias.

El término *hipermedia* se refiere a un entorno o espacio no físico, donde se articulan diferentes estructuras y herramientas tendientes a crear una obra abierta y manipulable por el usuario. La hipermedia contiene por definición a la multimedia, además de otras técnicas y herramientas como el hipertexto, la *www*, los bancos de datos, la inteligencia artificial, las estructuras narrativas no lineales, etcétera.

Sin embargo, la palabra *multimedia* existe mucho antes, y se puede afirmar que es una acción natural de los seres humanos para expresarnos, ya que necesariamente emitimos sonido (audio) mientras un interlocutor nos ve (video) en acción (animación-actuación) escribiendo (texto) en un bloc de notas.

Como vemos, no es un descubrimiento propio de la informática, sino por el contrario, ésta se nutre de acciones comunes a los seres humanos, que se reflejan en sistemas metafóricos.

Uno de los elementos que más afectó al uso e interrelación de medios fue el hipertexto. Esta forma de vincular textos, imágenes y sonidos entre sí, permitió crear una sensación de interactividad mayor que la simple navegación por el sistema operativo o la personalización del fondo de pantalla.

El hipertexto permite nuevos recorridos narrativos y la *libertad del usuario* de elegir su propia aventura y hasta crear una nueva.

Junto con el uso de Internet, el hipertexto se potencia y convierte en una especie de texto universal donde todo puede llegar a estar vinculado con todo, dando lugar a historias nuevas en cada recorrido que emprendemos a la hora de navegar la red.

La hipermedia obliga a redefinir los tradicionales métodos de realización audiovisual, creando nuevos medios de comunicación de un mensaje con múltiples receptores, donde la ficción se desdibuja, se entrelaza con la realidad, y la verdad se pone en duda en cada nueva página a la que ingresamos.

¿Nuevas tecnologías?

Hablar de tecnologías, sin anclarlas a un objeto de trabajo, resulta una actividad poco fértil, algo efímera como ciertos textos de difusión en revistas especializadas de actualidad. Mientras intentamos compilar la información necesaria, la tecnología va mutando y envejeciendo. Por esto se hace necesario definir algunos de los actuales productos que pueden enmarcarse dentro de lo que denominamos multimedia.

Lev Manovich² fue uno de los primeros en dar cuenta que el traspaso de un soporte a otro no es suficiente cambio como para proclamar «nuevo medio» a ciertas formas de expresión que tienen un lenguaje consolidado a través de los años. Sin embargo, la *modularidad* (una de las diferencias existente entre los medios que se han visto nutridos de los soportes digitales y los que permanecen en estado analógico) ha producido cambios en la forma de construir el relato y sobre todo en la posición que ocupa el, antes denominado, espectador.

Juegos de realidad alternativa

Los videojuegos se vienen desarrollando desde los años 50. Hicieron eclosión en los salones de juego en los 70. Desembarcaron en los hogares, con las videoconsolas durante los 80, aumentando la resolución en bits y, de esta forma, logrando mayores niveles de representación hasta llegar al 3D en los 90, «la era de los 16 bits».

La evolución y popularización de los juegos implicó grandes avances en la gráfica, el desarrollo audiovisual y la programación informática. La aparición del CD (un soporte decostos similar al disquete, pero con una capacidad 500 ve-

² Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, 2007.

ces superior), a fines de los 80, permitió pensar en juegos más largos, con estructuras narrativas más complejas y múltiples recorridos posibles de ser elegidos por el jugador.

Así en 1993, los hermanos Rand y Robyn Miller pensaron un entorno compuesto de libros mágicos, laberintos misteriosos, acertijos y enigmas, conviviendo en una isla imaginaria que hace de nexo entre el mundo realista y el mágico. El juego conocido como *Myst* dio el puntapié inicial a este género (luego siguieron *Quake*, *Monkey Island*, etc.) donde el jugador se convierte en actor y usuario de ese mundo virtual.

También en 1993, Peter Gabriel³ crea *Real World Multimedia* donde reúne a un grupo de profesionales multimedia con el fin de incluir esta novedad en sus discos. En aquellos días opinó sobre la multimedia lo siguiente: «Quebrará la ridícula barrera que existe entre la supuesta gente *creativa* y el resto de la población». Ese mismo año lanza su primer CDROM *Xplora I*, una de las primeras obras multimedia que, junto con *Gingerbread Man* (1994) de The Residents, mezcla el rock, el arte y la multiplicidad de caminos a seguir por el usuario, tal como lo venían haciendo los juegos de la época.

Con respecto a la tecnología, Peter Gabriel señaló: «Real World desea ayudar a usar la tecnología multimedia para crear un nuevo lenguaje para que los niños y la gente de todas las naciones sean capaces de comunicar fácilmente la riqueza de sus culturas».

Es evidente que los artistas encuentran en este medio un nuevo canal de comunicación de sus obras, que permite a los usuarios intervenirlas y modificarlas. El siguiente trabajo multimedia de Gabriel, es *EVE* (1996), que con la excusa de buscar el «paraíso perdido» invita al usuario a recorrer tres mundos afectados por la acción (o la falta de conciencia naturalista) del hombre. A medida que uno avanza va recolectando una serie de elementos que posibilitan ingresar a los diferentes niveles de cada mundo y que supone un aprendizaje. Por otro lado, cada mundo contiene fragmentos (samples) de un tema del autor. Si uno consigue todas las piezas, podrá hacer el tema al final del recorrido. La historia que propone la

obra habla de la relación del ser humano con la naturaleza, a través de la música, el arte y la tecnología.

El avance tecnológico más importante, que permitió llegar a este tipo de trabajos, fue la capacidad del soporte y la velocidad de reproducción de las computadoras, lo que derivó en mayor cantidad y calidad de imágenes gráficas, introducción de pequeños videos sonorizados y el paso de ruidos sintéticos en baja resolución a complejas músicas MIDI o directamente grabadas en audio digital. A su vez, la complejidad en lo referente a programación nos acercó a gestos realistas o respuestas de la computadora que simulaban cierta inteligencia.

Los programas de Macromedia, como el Director o el Flash, permitieron introducir herramientas para modificar elementos de una determinada película en video o vincular ciertas partes de la pantalla a otros videos o páginas navegables. La película terminada se puede cerrar en un archivo ejecutable, posible de ser reproducido en cualquier PC, aun sin tener instalado el soft completo. Esto llevaba adelante el sueño de «El jardín de los senderos que se bifurcan»⁴ y pensar en películas con multiplicidad de caminos factibles de ser recorridos. Cada usuario podía recorrer un nuevo camino, o el mismo usuario uno diferente al volver a ingresar.

Esta tendencia de ciertas obras contemporáneas ya había sido observada por Umberto Eco en el año 1962, al decir que expresan una apertura de segundo grado porque consisten:

(...) no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras «abiertas» que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente.

(...) la poética de la obra «abierta» tiende (...) a promover en

³ Músico contemporáneo popular, creador del grupo Génesis y activo militante de agrupaciones a favor de los derechos humanos.

⁴ Cuento de Borges publicado en 1941. Ver Jorge Luis Borges, «El jardín de los caminos que se bifurcan» (1941), en *Obras completas*, 1984.



el intérprete «actos de libertad consciente», a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada.⁵

La masividad que ha adquirido Internet con sus diferentes productos (foros, weblogs, fotologs, correo electrónico, sitios, banco de datos), sumada a la velocidad de transferencia, ha permitido la creación de obras similares a los juegos interactivos de los 90, pero con dimensiones y participantes inconmensurables. Un claro ejemplo de este nuevo uso del entorno multimedia o hipermedia (hoy se hace más entendible llamarlo así) es «La Experiencia Lost» («The Lost Experience»).

«La Experiencia Lost»

«Lost» es una serie de televisión, creada por la cadena ABC, que comenzó a emitirse en EE.UU. en septiembre de 2004. En ella se narran las aventuras de un grupo de sobrevivientes que, tras un accidente aéreo (el del vuelo 815 de Oceanic Airlines), cae en una misteriosa isla del Océano Pacífico. Con el tiempo, ellos descubren que no son los únicos habitantes y que en esta isla ha funcionado un centro de investigación de conductas humanas (*Iniciativa Dharma*), financiado por un científico (Alvar Hanso). Actualmente,⁶ se ha terminado de emitir, en los EE.UU., la tercera temporada y la serie se ha convertido en un éxito mundial, considerado para muchos como un producto de culto.

Pero los productores de «Lost» no se han dormido en los laureles y decidieron aumentar la repercusión del fenómeno a través de diferentes medios, creando un *juego de realidad alternativa*⁷ (ARG), escrito por los guionistas de la serie y que fue denominado «The Lost Experience» (TLE). De esta manera, se logró aumentar el número de fanáticos y expandir la trama

original. Según el *New York Times*, el juego es una «búsqueda del tesoro en multimedia que hará uso de mensajes de correo electrónico, llamadas telefónicas, comerciales, afiches y sitios web falsos que se harán parecer reales».

La trama del juego TLE utiliza como disparador algunos elementos de la serie, pero no tiene que ver con ésta, sino que crea una realidad paralela al mundo «Lost» que vemos en TV y cuyo único premio es obtener algunas pistas sobre los misterios de la isla. En esta nueva trama hay nuevos personajes y se develan muchos secretos sobre la Fundación Hanso, que realiza ciertos experimentos ligados a la isla donde ha caído este grupo de viajeros.

El siguiente es un pequeño e incompleto resumen del Acto I del juego.

El 3 de mayo de 2006, se emite el Capítulo 20 de la 2^{da} temporada (Two For The Road), durante los avisos comerciales, sale al aire un comercial de **The Hanso Foundation**, promocionando su lema, y dando un teléfono gratuito (1-877-HANSORG), además de la dirección de su website. Si se llamaba a este teléfono se obtenía variada información sobre la Fundación, y también se obtenía un password para usar en la website de la Fundación. Una vez usado, se veía que había un hacker, Persephone, que quería mostrarnos que THF no era tan bondadosa como se pensaba.

Varias pistas se dieron en la website hackeada, incluyendo cartas del Global Welfare Consortium / Consorcio Global del Bienestar (GWC) en que comprometían a THF con un virus de meningococos en Zanzibar, África, que luego fueron retiradas cuando Peter Thompson, empleado de THF, se instaló en la junta directiva de GWC.

Después de otras pistas dadas en el website por Persephone, el/ella advierte que **Alvar Hanso** está perdido, y da un mapa de los últimos movimientos del creador de THF por varios países.

Luego se dieron a conocer entrevistas a **Gary Troup**, pasajero del vuelo 815 y autor de *Bad Twin* (el manuscrito original de este libro es encontrado en la isla por uno de los pasajeros, quien lo comienza a leer allí. Luego salió a la venta con una dedicatoria del editor,

⁵ Humberto Eco, (1962) *Obra Abierta*, 1965, pp. 30-31.

⁶ Este artículo se escribió en mayo de 2007.

⁷ Los Alternative Reality Game (ARG) se basan en los tradicionales juegos de rol, donde cada participante puede intervenir en el accionar de la historia y lo potencian con la realidad, haciendo uso de múltiples elementos narrativos al alcance de cualquier consumidor de Internet, celulares, TV o revistas.

a su autor «desaparecido en el vuelo 815»). Días después, THF sacó un comunicado en varios de los principales diarios del mundo, instando a los lectores a desechar cualquier información contenida en *Bad Twin* (en el libro se hacen referencias a THF, a Widmore Construction, y a actividades poco legales).

Una vez más, en una sección de www.thf.org hay un reloj; cuando el reloj marque en cualquiera de sus cifras 15 ó 42, el reloj se vuelve OB:EY (antigua campaña publicitaria de Sprite) y si se le daba click, nos llevaba a www.sublymonal.com. Después de ver varias pistas en ese sitio (usan incluso Los Números⁸), se redirecciona a THF.org y es posible ver una imagen más bien confusa de una mujer que se supone es Persephone. Además, se muestra el pago de un semestre en la Universidad de California, y los textos «GARY TROUP SABE MUCHO» y «DEBE SER SILENCIADO».

Después, en una actualización de THF.org, en el código fuente se redirecciona a www.djdan.am. Es un sitio amateur de conspiraciones, con muchas referencias a la Fundación.

Otra actualización en THF.org nos lleva a www.letyourcompassguideyou.com, un sitio promocional de Jeep. En este sitio, aparte de tener que usar el número 108,⁹ se ve el código «D19FFTR731», que es usado en la comida dejada por Dharma en el show. Se puede ver también una estructura de carpetas FTP, con nombres interesantes, como *jgranger* (Janelle Granger, superviviente del Oceanic 815), y *hmcintyre* (Hugh McIntyre, jefe de prensa de THF). En esa carpeta se encuentra un password, que después de usado en la sección de Hugh en el website de THF, demuestra que tiene una amante.

Persephone luego revela (mediante un anagrama) la pista «A mouse does not rely in just one hole» (frase encontrada en la puerta de la escotilla que permite ingresar a uno de las estaciones de observación de la investigación llevada adelante por Dharma, en la serie). Más tarde revela que Peter Thompson es un criminal, presentando muchas pruebas incriminatorias.

Entonces, el 24 de mayo, Hugh McIntyre aparece en el show «Jimmy

Kimmel Live», y entre otras cosas, menciona que The Dharma Initiative fue cancelada años atrás, alrededor de 1991.

Unos días después, Persephone revela los nombres de otros 2 miembros de la junta directiva de THF, cuyas acciones son bien cuestionables y que no pagaron ni la décima parte de su condena. Abogado: Peter Thompson.

Entrando como password 108, en www.sublymonal.com, obtenemos un podcast de DJ Dan, en donde alguien llama y dice haber trabajado secretamente en un proyecto electromagnético, enfocado en sacar de órbita a la luna. Dice que el proyecto fue patrocinado por Widmore Corporation.

Después, en otra sección de la web de THF, se puede leer entre otras cosas, en un texto al revés «She was an employee of the Foundation» (Ella era una empleada de la Fundación), y el mensaje «THF-Comenzando guerras para que usted no tenga que hacerlo», además de ciertos documentos del Ministro del Interior Chino, acerca de levantamientos revolucionarios.

Usando la pista «A mouse does not rely in just one hole» en conjunción con otras pistas, nos lleva al subdominio www.hole.thehansofoundation.org (se pueden agregar 2 y 3 a la palabra «hole», y nos lleva a otras pistas), lo cual nos provee con passwords y pistas para descubrir que THF recolecta órganos en África, y que se ha tomado grandes trabajos en cubrirlo todo. Entre las pistas, se descubre una que dice: «Persephone, si puedes leer esto, sé quién eres».

Unos días después, se presenta otro comercial de THF, en donde nos dirigen a www.retrieversoftruth.com, una página dedicada a los labradores dorados (como Vincent, el perro que aparece en la serie), patrocinada por la Fundación, con muchas referencias que nos llevan a pensar que hay algo raro en el website: se menciona en francés «Ceci Est Tout Faux» / Todo esto es falso; se menciona a Porter y Lloyd (Porter, al apellido de Brian, esposo de la madre de Walt, y

⁸ Se refiere a la secuencia de números que aparecen por primera vez en el capítulo «Numbers»: 4, 8, 15, 16, 23, 42. Estos números le hacen ganar 156 millones de dólares en la lotería a uno de los personajes, quien además comienza a sufrir una serie de hechos que lo lleva a considerarlos malditos. Los números aparecen reiteradas veces a lo largo de toda la serie, y en la segunda temporada se convierten en la secuencia que hay que ingresar en un sistema perteneciente a la iniciativa Dharma.

⁹ 108 es la suma de los números 4, 8, 15, 16, 23, 42.



Lloyd, apellido de soltera de Susan, madre de Walt, personajes de la serie). Si usamos la palabra «Porter» en la casilla de suscripción a los newsletters, nos lleva al mismo sitio, ahora un poco diferente:

El sitio ya no es «Patrocinado por THF» sino «Subyugado por THF»; y menciona que la compañía Verizon (real proveedora de Banda Ancha y servicios telefónicos en USA) fue contratada por THF para algunos servicios, hasta que ciertos empleados, propietarios del website, se dieron cuenta e intentan descubrir las malas acciones de THF. Este sitio, aunque da algunas pistas importantes, es más de broma y guiños entre los productores de TLE; sin embargo, es definitivamente oficial.

Luego parece ser que Persephone tiene problemas en *hackear* la web de THF, aunque sigue intentando. También nos dan un password en www.richerdeeperbroader.com (Web de Verizon) que es usado en THF.org, y nos lleva a una foto de un tiburón muerto con el logo de The Swan (esto es una referencia a un tiburón que aparece en la serie, como parte de experimentos Dhrama en la isla, el logo de «El cisne» se refiere al nombre que Dharma le da a una de las estaciones de investigación).

Después de más pistas que envuelven «A mouse does not rely in just one hole» y el subdominio en THF.org, se nos dirige a un documento del director de un hospital mental en Vik, Islandia, que protesta contra Thomas Verner Mittelwerk, presidente de THF, por ciertos sabios autistas y matemáticos, que están en el sótano del hospital, por supuesto patrocinado por THF.

Luego nos muestra un juego de secuencias; una vez se completan los puntajes de 4, 8, 15, 16, 23, 42, nos dan el significado del acrónimo Dharma (Departament of Heuristics And Research on Material Applications).

Después de navegar en pistas entre Retrievers Of Truth (ROT), DJ Dan, y THF.org, nos es presentada una carta del Primer Ministro Coreano, que protesta por los experimentos electromagnéticos de THF en la costa coreana.

DJ Dan tiene entonces un nuevo podcast. En él, un oyente dice que es un profesor universitario que trabajó con nanorobots. Cuando DJ Dan admite que no tiene ni idea de qué es eso, el profesor explica acerca de los robots miniaturas, que se ven como una nube, que pueden pensar y matar. (Esto, según productores de LOST, es un guiño y no explica el monstruo de humo negro que aparece como un sistema de seguridad de la isla).

Después de muchas más pistas, nos lleva a THF.org otra vez, en donde nos muestran un envío del doctor que atiende a Alvar Hanso, mencionando que tiene un raro desorden sanguíneo. Persephone sospecha que Mittelwerk ha secuestrado a Alvar y que está detrás de algo muy oscuro. De pronto, la página nos saca, y muestra un mensaje diciendo que la web ha sido *hackeada* y ha sido llevada offline. Thank you, and Namaste.

Allí termina el primer acto. Fueron 5 actos y el juego habría finalizado en septiembre de 2006. Si avanzamos en los siguientes actos, vemos que una mujer llamada Rachel Blake se identifica como Persephone. Blake tiene un blog donde postea fotos de sus vacaciones en Europa (www.rachelblake.com/) creado en junio de 2006, que luego utiliza para colgar pistas o links a videos comprometedores, o que la muestran en momentos en los que supuestamente la persiguen aquellos que no quieren que hable. Estos videos pueden encontrarse en You Tube al igual que varios otros de la THF. (http://www.youtube.com/watch?v=M_nMiMB2Gao)

Si chequeamos las fechas de ciertos blogs o páginas falsas, vamos a descubrir que existen desde mucho tiempo antes del lanzamiento del juego. Esto nos da una idea de la planificación que éste ha tenido.

Del mismo modo que en ciertas presentaciones en público han habido apariciones de la propia Rachel Blake, gritando denuncias y nombres de páginas a las cuales los espectadores debían entrar para conocer más sobre el turbio trasfondo de la Fundación.

El futuro pasó rápidamente

Quedarnos con la idea de acceder a una tecnología determinada, para hacer uso de un nuevo lenguaje y empezar a generar comunicación o arte, es tan abstracto como el concepto de alcanzar la felicidad.

Las tecnologías mutan constantemente. Estamos inmersos en un mundo para consumidores, donde el celular debe tener la mayor cantidad de accesorios posibles (incluso, en algunos se puede llegar a hablar); las computadoras envejecen prematuramente y parecen condenadas a *funcionar lentas* a los meses de haberlas comprado; los sistemas de reproducción de audio aumentan en cantidad de parlantes y definición, mientras la música que sale a través de ellos se comprime (en tamaño y en rango dinámico) perdiendo calidad y la capacidad de emocionarnos con variaciones graduales de nivel.

Enseñar nuevas tecnologías implica estar atento a cómo los cambios afectan al lenguaje específico y existente en cada área (cine, video, sonido, texto, gráfica, etc.). Negar el avance y la lógica adaptación en los métodos de trabajo que esto implica es similar a bajar las persianas de nuestra casa para no ver pasar el día. Pero el tiempo pasa de todas formas, con o sin nosotros.

Como docentes de estas «materias primas» que hacen a la construcción de historias, no debemos perder de vista el horizonte. Según el producto o la obra que llevemos a cabo debemos tener en claro qué es lo importante: la tecnología al servicio de la narración o la narración subyaciendo (y muchas veces intentando aflorar) entre *las nuevas tecnologías*. ✦

Referencias bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis: «El jardín de los caminos que se bifurcan» (1941), en *Ficciones, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- ECO, Umberto: (1962) *Obra Abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- MANOVICH, Lev: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2007 (original en inglés 2001).

Imágenes del cine. Palabras de Badiou

Acerca de *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro* de Alain Badiou

Escribe **MALENA DI BASTIANO**

(Argentina). Licenciada y Profesora en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Docente de las cátedras de Análisis y Crítica I y II, Teoría del Lenguaje Audiovisual y Teoría de la crítica. asignaturas de la carrera de Comunicación Audiovisual, FBA, UNLP. Profesora en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en el Observatorio de Cine.

*El cine es una idea que toma cuerpo
tanto como una forma que permite pensar.*

Jean-Luc Godard

Con *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro* se acrecienta, completa y profundiza la publicación en español de escritos de Alain Badiou, iniciada con *Pensar el cine 1 y 2*¹ donde ya aparecían primero dos y luego tres artículos de este autor, en una incrementación que preanunciaba la necesidad, ahora realizada, de dedicarle al mismo un volumen entero.

Pensar al cine desde Badiou, en un lapso que abarca (según las lecturas) desde 1987 –si tomamos toda la serie– o 1993 –para *Imágenes y Palabras*– hasta 2005, implica pensarlo como una vuelta o un paso recurrente por ciertas cuestiones de las que daremos cuenta más adelante, lo cual va configurando un pensamiento ¿badiouano? acerca del cine. Dicho pensamiento constituye un contrapunto importante respecto del pensamiento deleuziano. Triple motivo (además de su reciente publicación y del interés que ésta suscita por sí misma) para que le otorguemos este espacio en un número destinado a conmemorar a ese otro destacado filósofo francés.

Leer las referencias escritas de Badiou acerca de Deleuze tiene algo de *elaboración del duelo*. Nos implica en sus tentativas por mantener, o mejor, instaurar, un diálogo imposibilitado ya por la desaparición física del interlocutor. Truncado de esta forma (más allá del intercambio epistolar entre ambos, que

¹ Compiladas por Gerardo Yoel, 2004.

Deleuze optó por no hacer público), este diálogo sólo se puede dar unilateralmente, haciéndonos patente lo desesperado del gesto, volviéndose o canalizándose en una serie de cavilaciones solitarias que se vuelven como un eco sobre sus propias palabras. Se siente allí el lugar decisivo que la obra y la personalidad de Deleuze implicó para un joven Badiou, e implica aún hoy.

No se trata, claro está, de una relación simple ni de mera y aquietada admiración. El soliloquio de Badiou se vuelve la mayor parte del tiempo una discusión pormenorizada y casi quirúrgica del pensamiento deleuziano. Uno siente la urgencia (¿remanente?, ¿necesaria?, ¿inercial?) de situarse frente a aquél que constituyó su otro más caro, para volver a hallar, como en una repetición casi ritual, ese lugar contrapuntístico que lo constituye y define como formando parte de «una suerte de tandem paradójico».² Y esto en tensión constante con una admiración claramente reconocida y un aprecio personal. Relación que el propio Badiou define como «extraña»:³ diferencia generacional, pero también política y conceptual. (Badiou ejerce inicialmente una abierta crítica a las concepciones deleuzianas, llega a intervenir algunas de sus clases y a disputarle, junto a otros, la dirección del Departamento de Filosofía en la Universidad de Vincennes). Esta oposición fue madurando, encuadrándose en términos menos encendidos y políticos que intelectuales, sobre todo por parte del propio Badiou, quien había librado una batalla casi sin contrincante: «Deleuze permanece impávido, casi paternal. Refiriéndose a mí habla de «suicidio intelectual»,⁴ al comprender que sus diferencias se desarrollaban en torno a una convicción compartida sobre las exigencias y problemas centrales que la filosofía debía tratar.

Pero «extraña» también en tanto el Deleuze de Badiou está recubierto de un halo de misterio. Se trata de una figura aurática que parece resurgir de un antiguamente subyugado Badiou. «De tan lejos, de tan cerca» es el título de la

introducción que escribe para su libro sobre Deleuze. Y también: «El era mayor que yo, y no sólo por una cuestión de edad; (...) y le respondo, tratando de no mostrarme inferior».⁵ «Escuchen la hermosa voz de Deleuze, miren su rostro atento y dejen que llegue hasta ustedes, detrás de la claridad, algo oscuro, un fondo de misterio».⁶

Se me disculpará el excursus, pero considero relevante poner en contexto los términos de esta relación en cuanto hablan de una tensión entre dos formas de concebir el pensamiento filosófico en general y sobre el cine que describiré más adelante. Y es que, cuando Badiou habla de Deleuze, sus palabras nos dicen más de él mismo que del propio Deleuze. Mucho del estilo de este autor se recorta respecto del pensamiento del otro.

Pero delineemos ya algunos de estos puntos o aspectos disidentes entre ambos.

Pensamiento dialéctico en el caso de Badiou, en una filosofía que recupera la concepción platónica; pensamiento antidialéctico que busca «invertir el platonismo»,⁷ en el caso de Deleuze. Mientras Badiou nos habla del amor, de la humanidad y de la verdad; Deleuze nos habla de deseo, de máquinas, de potencialidad y lógica del pensamiento y el sentido. Sería muy engorroso y extenso desarrollar aquí cada una de estas divergencias, pero para aquellos que de alguna u otra forma estén familiarizados con la obra de ambos autores, la distinción meramente enumerativa resultará, sin embargo, clara. Para los demás, quizás sea el puntapié inicial para comenzar a interesarse en ellos y adentrarse en su estudio.

Respecto del cine, que es lo que aquí nos concierne en particular, intentemos despejar sucintamente qué *imágenes del cine* tiene, ejerce o propone cada uno: ¿cómo piensa el cine Badiou y cómo, Deleuze?, lo cual implica preguntarles ¿cómo se piensa el cine?; pero también ¿el cine, piensa? Es, entonces, y sobre todo, con respecto a la relación entre pensamiento y cine, cuestión que ambos se han planteado en

² Alain Badiou, *Deleuze. El clamor del ser*, 1997, p. 16.

³ *Ibidem*, 1997, p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵ *Ibidem*, pp. 11 y 19, respectivamente.

⁶ Alain Badiou, «Acerca de 'Qué es tener una idea en cine' de Gilles Deleuze», en *Pensar el cine 1*, 2004, p. 84.

⁷ Alain Badiou, *op.cit.*, 1997, p. 28.



sus respectivos trabajos, que fijaremos aquí nosotros también nuestra atención.

Para Badiou en el cine se da el pasaje de una idea que «nos visita».⁸ Se pone en juego allí una operación u operaciones singulares, antes que una categoría material que dé cuerpo y presencia a esa *visitación*, a esa idea. El pasaje de la idea sólo se tornará real mediante la sustracción (impresntación de la imagen en movimiento, el corte, el encuadre, etc.), pero también sustracciones, transferencias, depuraciones (que nunca serán completas) y disoluciones de otras artes por el arte cinematográfico, que surge así de una multiplicidad de «impurezas» mediante una operación de configuración que nos convocará a pensar. Y cuanto más complejas y mixtas sean las operaciones puestas en juego, más activado se verá nuestro pensamiento sobre una película. Es allí, en nuestro pensamiento, donde la idea se realizará. No en la imagen, sino en lo que ésta suscita *fuera de imagen*. Hay ideas y hay películas. El cine aparece cuando una idea se *opera* allí. La forma en que esta idea es tratada por cierta película y cómo de alguna u otra forma la ha hecho singular a nuestros ojos abriendo lo que allí podemos encontrar, eso es lo que hace que una película se vuelva *verdadera*. «En el fondo, el cine es la creación de nuevas ideas sobre lo que es una idea».⁹

La selección de textos de *Imágenes y Palabras* permite, como decíamos al principio, descubrir una serie de términos o conceptos recurrentes que hacen a un pensamiento de Badiou sobre el arte, la mayoría organizados en torno a pares opuestos: pureza/impureza, claridad/oscuridad, unidad/multiplicidad, humanidad/inhumanidad, definidas por la presencia/ausencia –otro de sus pares– del amor, visitación, donación/sustracción, pérdida y pasaje, la idea de una reauratización del arte (sobre la cual tuve ocasión de preguntarle personalmente), entre otros. Todos ellos vuelven una y otra vez, con una «insistencia y reanudamiento» que nos hace comprender más la tozudez que el decurso de su reflexión sobre el arte, y que puede resultar por momentos, más allá

de la riqueza indiscutible de algunos de sus análisis, un tanto «monótonos» desde el punto de vista de su razonamiento. Y no dudo en aplicar a Badiou los mismos calificativos con que él recubre a la obra deleuziana –«estrecha batería de conceptos»–,¹⁰ no tanto en tren de una revancha insostenible y fuera de lugar, sino para dar cuenta en cierto modo de un efecto real de lectura y al mismo tiempo, constatar su sinsentido: toda lectura que se haga de la creación (obra) de un hombre –como bien decía Deleuze en la célebre conferencia que dió en la Femis– plantea siempre un límite, común a todas las creaciones, y que es el de un espacio-tiempo. Espacio de ideas, preconceptos, ideologías, intereses, necesidades. Espacio único. ¿Por qué verlo como monótono y no como repetición consecuente? «Repetir su diferencia», he aquí el objetivo de un creador-pensador.

Volviendo al cine, Deleuze por su parte plantea, en esa misma ocasión, que una idea es un espacio potencial que se liga o compromete a un determinado campo, por ejemplo, el del cine. Esta idea-cine puede valer estrictamente dentro de este campo o abrirse y ser válida, compartida, con otras disciplinas. Pero nunca es un concepto en sí misma. Los cineastas no crean conceptos, sino bloques de movimiento-duración, «bloques de sensaciones» –dirá en *¿Qué es la filosofía?* –¹¹ es decir, «un compuesto de perceptos y de afectos».

En todo caso, puede crearse un concepto a partir de una idea-cine, pero esto siempre gracias a la intervención de un filósofo, como es su caso.

Lo que hace Deleuze es continuar algo que considera pendiente y que es extender el concepto bergsoniano de imagen-movimiento e imagen-tiempo al caso del cine. Esto es claro. Y las críticas por parte de Badiou y otros, recuerdan la zona más estrecha de aquellas ideas sobre las «teorías desde afuera» o «desde adentro» y la cuestión de la immanencia o exterioridad de la interpretación. Deleuze es filósofo, claro está. Y toma al cine porque, aunque se cuide en diferenciar el *cómo* o *mediante qué* se piensa (conceptos o perceptos y afectos), él entiende que el cine, a su forma, piensa. Es allí donde

⁸ Ver principalmente «El cine como falso movimiento» en Alain Badiou, *Imágenes y palabras*, 2005.

⁹ «El cine como experimentación filosófica», en Alain Badiou, *op. cit.*, 2004, p. 23.

¹⁰ Alain Badiou, *Deleuze. El clamor del ser*, 1997, p.30.

¹¹ Gilles Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, 1993, p. 164.

Deleuze y el cine se encuentran. «El cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento, bajo las insustituibles formas autónomas que esos autores supieron inventar», dirá en la introducción a *La imagen-movimiento*.¹² El cine y la filosofía, crean; el cine y la filosofía, piensan. Para pensar (filosóficamente) al cine, Deleuze crea conceptos, que se van desprendiendo de su lectura de Bergson pero también de Pierce, y sobre todo de esa «materia inteligible» de la que intentará ir dando cuenta, extrayendo, nominalizando y conceptualizando imágenes y signos. Deleuze hace teoría del cine, porque crea conceptos a partir de otros que toma e importa de la propia filosofía (Bergson) y la lógica (Pierce) para dar cuenta de lo que el cine le propone como materia y espacio de pensamiento. Esto no implica, como sostiene Badiou, que olvide al cine.¹³ ¿Cómo quedar invictos ante su lectura a la hora de volver a enfrentarnos con algunas de las imágenes que convoca en su análisis o, incluso, con otras nuevas?

Cuando Badiou nos habla de conjuntos, fórmulas, unidad y multiplicidad –conceptos que ya estaban presentes en su *El ser y el acontecimiento*–¹⁴ sería definitivamente improductivo plantearnos que se trata de una perspectiva matemático-filosófica impuesta sobre el cine.

Sino más bien, y ante todo, de un encuentro entre formas de pensamiento diferentes: cine, filosofía, encuentro cuyos resultados merecen ser tomados en cuenta a la hora de pensar el cine. Porque pensar *el* cine no es pensar *en* cine. Hay que salir de él, crear nuestros propios términos y encontrar la distancia adecuada.

En ello se encuentran Badiou y Deleuze. ¡Tan lejos y tan cerca! ✱

Referencias bibliográficas

BADIOU, Alain: *Pensar el cine 1 y 2*, (Gerardo Yoel, comp.), Buenos Aires, Manantial, 2004.

BADIOU, Alain: *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial, 1999.

BADIOU, Alain: *Deleuze. El clamor del ser*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

BADIOU, Alain: «El cine como falso movimiento» en Alain Badiou, *Imágenes y palabras*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

DELEUZE, Gilles: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.

DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1991.

¹² Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 1991, p.12.

¹³ Alain Badiou, *op.cit.*, 1997, p. 32.

¹⁴ Alain Badiou, *El ser y el acontecimiento*, 1999.



De lo cinematográfico a lo televisivo - Metatelevisión, lenguaje y temporalidad (incluye CD)

Mario Carlón
Buenos Aires, La Crujía, 2006, 334 p.

✎ Escribe **EVA NORIEGA**

(Argentina). Profesora en Comunicación Audiovisual, FBA, UNLP. Docente de las cátedras Análisis y Crítica I-II y Teoría del lenguaje audiovisual, FBA, UNLP. Profesora de la asignatura Discurso Audiovisual IV (Cine y Nuevos medios). Universidad de Palermo.

Al preguntarse si los sujetos teleespectadores son activos o pasivos, Mario Carlón presenta el escenario (porque como cuestión ya está superada) donde trazar un recorrido teórico con aportes del campo de los estudios culturales y del análisis cinematográfico, sustentado, asirismo, por la semiótica y el psicoanálisis. Pero, reconociendo limitaciones a esos aportes, ve la necesidad de redefinir un campo nuevo teniendo en cuenta ante todo el carácter semiótico de la especificidad de lo televisivo y otros caracteres provenientes del estudio de otros diversos lenguajes como la constitución del sujeto espectador y la de los saberes que en la expectación televisiva específicamente se movilizan.

Christian Metz es uno de los referentes clave y sus escritos sobre la expectación filmica orientan el recorrido analítico de Carlón. Así por ejemplo, la distinción propuesta por Metz entre *buen objeto* –alcanzado por lo cinematográfico– y *mal objeto*, el caso de lo televisivo que, si bien comparte rasgos con lo cinematográfico, como las operaciones de montaje, y con la fotogra-

fía, como el extraordinario poder referencial que le da su dispositivo, no dispone de una maquinaria, la del metadiscurso crítico o teórico capaz de transformarlo en buen objeto. Esto le permite a Carlón tomar distancia de los discursos apocalípticos sobre lo televisivo para avanzar hacia el estudio de la expectación televisiva.

Bajo el título «El directo televisivo es una técnica de lo real», Carlón cambia el enfoque y despliega un diálogo con la historia del arte –Ernest Gombrich, Arthur Danto, entre otros– en el que atiende más a la emergencia de lo técnico, con un desarrollo paralelo a la historia de lo representativo y su vinculación con lo real.

Aquí reintroduce la noción del «Principio del testigo ocular», acuñada por Gombrich, según el cual ésta fija una posición para el espectador ante la imagen «como si estuviera allí para contemplarla», y la misma ha recorrido toda la historia del arte en Occidente prolongándose y materializándose en la fotografía.

Gracias a la incorporación de una dimensión técnica de fortísimo poder

referencial, se instauró también una ruptura que alteró singularmente nuestra relación con el mundo y con las imágenes. Novedad que en los últimos años se ha dado en llamar indicialidad.

Se ocupa Carlón del dispositivo fotográfico, del carácter automático de su registro, de las diferencias entre fotografía y pintura, y cómo este lenguaje es capaz de generar continuidad y ruptura en relación con otros lenguajes y con otras técnicas de representación. Y luego la reflexión se corre hacia los discursos audiovisuales, en los que la técnica del directo televisivo es confrontada con la de lo cinematográfico para llegar a establecer que el sujeto del directo televisivo es un testigo ocular de carácter mediático que le atribuye a esa representación –el directo– un carácter real.

En la sección más extensa, «De lo cinematográfico a lo televisivo ¿El fin de una historia?» nos recuerda que Umberto Eco sostuvo que el cine de su época se había visto modificado por la emergencia de los discursos televisivos, movimiento que Eco llamó «de lo televisivo a lo cinematográfico» y que Carlón invierte haciendo explícita esta idea desde el título, al sustentar que hoy se produce una operación de desplazamiento del discurso cinematográfico al televisivo.

Traza una periodización de los lenguajes artísticos atendiendo a su dimensión referencial y expone que los dis-

cursos audiovisuales mantienen relaciones sistemáticas entre sí (no existe la igualdad entre lenguajes) y en ese sistema, el directo televisivo, ocupa un lugar singular gracias a su poder referencial. Es justamente porque el *directo televisivo* no es reconocido como un lenguaje al que no se le dedican estudios, y ésta es otra cosa que Carlón intenta revertir.

Si la *tele* presenta dos dispositivos, entonces hay dos lenguajes, el grabado y el directo. Las semejanzas, diferencias y especificidades de cada uno dependen de los intereses del analista. Carlón entiende el directo televisivo como un dispositivo y como un lenguaje. Para dar cuenta de esto, recorta ejemplos de transmisiones de eventos en directo (artísticas y deportivas, juicios y debates políticos) que le permiten sacar varias conclusiones. Por un lado, una razón histórica: que la transmisión en directo fue lo primero con que se encontró el espectador televisivo, y, por otra parte, en el plano teórico, le permite traspasar los sintagmas propuestos por Metz para lo cinematográfico en lo televisivo. Se pregunta qué sintagmas del cine narrativo clásico aparecen en el directo televisivo y cuáles no, como también se pregunta qué modificaciones sufrieron debido al cambio de dispositivo las figuras de montaje que se instalaron en el directo. De este modo, estudia presencia y ausencia de los sintagmas del cine narrativo clásico y los cambios que las figuras de montaje sufrieron al instalarse en el directo. Lo que quede despejado de

ambos puntos de enfoque configurará el campo de estudio que describe el autor. Más adelante se dedica a estudiar los *discursos mixtos* que articulan grabado y directo. Cruza la discusión sobre las definiciones del arte contemporáneo, la fotografía y las transmisiones en directo. Por último, le dedica un estudio a las operaciones de montaje como hibridaciones entre lo cinematográfico y lo televisivo, en el que se dan asimilaciones y reconfiguraciones de lenguaje. Bajo el título «Metatelevisión» revisa los orígenes de la televisión metatelevisiva y critica y sitúa a los productores en el centro de esta tendencia discursiva, en los años 90, en un intento de describir e interpretar el fenómeno que se produjo en el nivel del lenguaje, que ha expandido las formas del decir y generado nuevos formatos en la televisión argentina.

Completa el *dossier* con entrevistas a representantes de esta televisión: Miguel Rodríguez Arias, por *Las patas de la mentira*; Gastón Portal, por *Perdona Nuestros Pecados*, y Diego Gvirtz, por *Televisión Registrada*. Vale la pena destacar el contenido del CD que acompaña el libro, compuesto por fragmentos de esos programas metatelevisivos, lo que asegura que el lector pueda disponer de las imágenes aludidas en el texto y demuestra que ya no es sólo la *tele* la que se registra a sí misma, sino que los analistas dieron un gran paso en ese sentido para tener a disposición los discursos con los cuales trabajan. ✦



El montaje. El espacio y el tiempo del film

Vincent Pinel (2001)
Barcelona, Paidós, 2004, 94 p.

✦ Escribe **ANA PASCAL**

(Argentina). Comunicadora Audiovisual, FBA, UNLP. Docente de las cátedras Taller de Tesis, Teoría del Lenguaje Audiovisual y Análisis y crítica I-II de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA, UNLP.

Segundo tomo de la colección Pequeños cuadernos de Cahiers du Cinéma, dirigida por Joel Magny y Frédéric Strauss, que desde 2005 ha comenzado a editar Paidós Buenos Aires.

Este volumen compendia el desarrollo del montaje audiovisual en paralelo con la historia de los modos de representación cinematográficos desde sus inicios, haciendo hincapié en la confluencia de los diversos factores –artísticos, tecnológicos, económicos, políticos, espectatoriales– que permitieron la evolución del concepto y lo posicionaron como un elemento determinante y diferencial del arte cinematográfico.

Vincent Pinel –montajista, teórico, autor o coautor de una cuarentena de textos sobre cine y conservador de films de la Cinemateca Francesa– rastrea el origen del término cinematográfico *montage* en el cine francés de la primera década del siglo XX, que designa el ensamble por yuxtaposición de dos cuadros, y que con la complejización de la práctica se aplicaría desde la década siguiente a la etapa de elaboración final de la película (etapa de «síntesis»). Ya desde un

principio y recurriendo a las posibilidades que brinda la lengua inglesa, el autor distingue las *operaciones técnicas* que posibilitan tal síntesis del concepto de *montaje* como *efecto de ilación*, dimensión estética y semiológica de la producción audiovisual.

Al establecer una línea de demarcación entre planificación y montaje, y circunscribir a la primera la injerencia de la sucesión entre cuadros, Vincent Pinel permite pensar el nacimiento del montaje cinematográfico no como subordinado al del invento tecnológico de la cámara tomavistas y al industrial de la exhibición pública de películas, sino como un descubrimiento, una construcción posterior que enriquece y redefine al cinematógrafo con respecto a las otras artes (y que puede crecer, evolucionar y modificarse con independencia del dispositivo que le permitió emerger).

De este modo, el autor puede hablar del cine de los inicios como un «cine sin montaje», deudor de la fotografía y la puesta en escena teatral que va ganando, paulatina y en gran medida fortuitamente, autonomía artística al «atacar»,

mediante la búsqueda de continuidad y el establecimiento de un ritmo en la sucesión, la autarquía de estas vistas y cuadros.

Al perder el cuadro su autonomía, emerge la unidad base del relato cinematográfico: el *plano* y con ello las múltiples posibilidades de experimentación y teorización tanto sobre la descomposición de la acción, planificación, como de su ulterior síntesis, montaje.

Pinel posee al respecto la virtud de tomar con su objeto de estudio la distancia óptima entre el investigador avezado y el espectador asombrado: recurre en su ejemplificación a filmes, directores y teóricos paradigmáticos cuyas obras ya han marcado hábitos de lectura que, en cierta medida, han *calcificado* nuestra capacidad de visión con una mirada renovada que derrumba mitos, encuentra nuevas relaciones y propone reflexiones sobre aquello que parecía cerrado a nuevas perspectivas de abordaje.

De esta forma, y en pocas palabras, nos *pasea* por el cine de Griffith, Welles y Godard; nos enuncia y renueva el diálogo entre las teorías de Vertov, Gance, Epstein, Eisenstein y Bazin, las experiencias de Kulechov y las reflexiones de Tarkovski, para trazar en paralelo el desarrollo histórico de las técnicas de ensamblaje y el concepto de montaje, desde los primeros ensayos de continuidad hasta la consagración universal del modelo hollywoodense (y la mutua influencia con el cine de vanguardia experimen-

tal), desde la puesta en tela de juicio de este tipo de montaje transparente a una reflexión-interrogante no cerrada, enunciación de una expectativa frente al cambio que ha inaugurado la posibilidad tanto tecnológica como artística del montaje virtual.

Dado que define al montaje como una «(...) labor artística que ante todo se cifre en descubrir esa película, en buscar su estructura, en identificar su movimiento y su ritmo»¹ y por lo tanto descrea de las reglas férreas a las que identifica con hábitos, el autor ve en los cambios tecnológicos una posibilidad de apertura a la experimentación y reinención permanente del montaje.

Si bien puede ser considerada una lectura inicial en la educación audiovisual, sobre todo por la enunciación simplificada de determinadas teorías y la linealidad evolutiva establecida en la historización del lenguaje y de la técnica, este libro no deja de ser interesante para los entendidos ya que aporta definiciones claras y concisas de conceptos problemáticos – como el de *plano*–; hace pie constantemente en las vertientes industrial y artística del medio para explicar el desarrollo del lenguaje cinematográfico sin dejar de circunscribirlo a esta última área, y sobre todo, resalta el papel crucial de la mirada del espectador como determinante en la efectividad de los procedimientos del lenguaje audiovisual, como destinatario y configurador final de la estructura de sentido del film. ✻

¹ Vincent Pinel, *op. cit.*, 2004, p. 58.



Deleuze, el cine, las imágenes: notas sobre tres libros

Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Barcelona, Pre-textos, 2007.

François Zourabichvili, *El vocabulario de Deleuze*, Buenos Aires, Atuel-Anáfora, 2007.

François Dosse y Jean-Michel Frodon (ed.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du cinéma-INA, 2008.

✎ Escribe **EDUARDO RUSSO**

(Argentina). Doctor en Psicología Social. Crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano, FBA, UNLP. Profesor de Teoría del Lenguaje Audiovisual y Análisis y Crítica I - II, FBA, UNLP. Autor de *Hacer Cine* (2008), *Interrogaciones sobre Hitchcock* (2001) y *Diccionario de Cine* (1998).

Dos regímenes de locos... es, entre los libros de Deleuze, mucho más fundamental que lo que indicaría una colección de artículos breves y entrevistas, cuya agrupación por fecha parece revelar cierto carácter misceláneo. El texto recoge los hitos en que el pensamiento deleuziano se percibe, en sus últimos tramos, crecientemente interpelado por el cine, y permite que el lector construya su propia red de implicaciones internas en el despliegue de esas ideas cruzadas. Desde el camino que conduce a *Mil Mesetas* (1980) hasta el surgimiento y repercusión de los dos volúmenes de los *Ensayos sobre el cine*, con célebres entrevistas como la titulada «El cerebro es la pantalla» y fulgurantes prólogos para las ediciones norteamericanas de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, hasta llegar a intervenciones cruciales como la ya célebre conferencia en la FEMIS hacia 1989, «¿Qué es un acto de creación?», puede advertirse la construcción de sus mayores líneas de trabajo en esos tiem-

pos. En *Dos regímenes de locos...* se despliegan los conceptos de Deleuze acerca del cine con sus anticipatorias precisiones sobre la sociedad de control, junto a la definición e interrelación, que cultivaría en la última etapa de su vida, de los campos del arte, la ciencia y la filosofía. Recorrer sus páginas es asistir al drama de un pensamiento en curso, que invita a proseguir un recorrido que, a pesar de formularse en los tramos tardíos de una obra, claramente designaba el instante de un inicio.

* * *

Acaso por su exigua extensión, tal vez podría –erróneamente– considerarse como menor a *El vocabulario de Deleuze*, de François Zourabichvili. Deleuze mismo apeló al ordenamiento alfabético en varias oportunidades para exponer su pensamiento. Lo hizo en sus libros y en la extensa, inclasificable entrevista que mantuvo con él, Claire Parnet en *Le abecedaire de Gilles Deleuze*

(8 horas filmadas por Pierre-André Boutang entre 1988-89, editadas en 1996).

La lectura de Deleuze, llevada adelante por este joven filósofo, fue acaso la más nítida y promisoría en un contexto abundante, despojada de toda cristalización o fascinación por el discurso o del mero afán de divulgación, en busca del despliegue de los conceptos bajo las propias leyes del pensamiento deleuziano. Paralelamente a sus libros sobre Deleuze, Zourabichvili venía perfilando un extenso trabajo con relación a Boris Barnet, acaso el menos recordado y más pasmosamente moderno entre los cineastas soviéticos del período revolucionario. De esa tarea en curso dejó constancia en no pocas presentaciones en simposios y en algunos brillantes artículos recogidos en compilaciones, pero fue la noticia de su trágica muerte por propia decisión, hace dos años, lo que otorga a este libro (originalmente publicado en 2003) un valor inusitado y lamentablemente definitivo.

Muchos de los términos más frecuentemente asociados con Deleuze son aquí presentados y articulados con los puntos en que la obra del filósofo los fue construyendo, diseñando lo que resulta una óptima cartografía (palabra, vale recordar, también cara a Deleuze y presente en este vocabulario) para emprender recorridos iniciales como continuar los avanzados bajo nuevas perspectivas.

* * *

El más reciente de los tres libros aquí reseñados es el volumen colectivo *Gilles Deleuze et les images*. El crítico Jean-Michel Frodon y el historiador François Dosse recogen un verdadero mosaico sobre los discursos abiertos por la impronta deleuziana y sus implicaciones, con el cine como nudo, pero también más allá, expandiéndose hacia una teoría general de las imágenes y las visiones del mundo.

Entre los autores participantes de *Deleuze et les images* se encuentran algunos de los más conspicuos lectores, provocados por las ideas del filósofo: Jean Narboni; Alain Bergala; Jean-Paul Fargier; Dominique Païni; Dudley Andrew; Christine Buci-Glucksmann; Raymond Bellour; David Rodowick o Jean-Louis Leurat. Ubicados en la articulación entre la investigación y el ensayo, entre la crítica, la teoría y el análisis, o bien entre cine y filosofía, la obra se agrupa en una doble vía. En la primera parte, la filosofía se instala bajo la prueba del cine. En la segunda, es el cine el que se instala bajo la prueba de la filosofía. Aunque Deleuze siempre planteó que no era su intención dar lecciones de cine a la filosofía, o reflexionar acerca del cine, indudablemente su impacto en la creación cinematográfica y respecto del lugar que el cine ocupa en el pensamiento y la enseñanza, son crecientes. A su manera, bajo lo que

muchas veces designó como *una imagen del pensamiento*, un proyecto cobró forma y no cesa de propagarse. El cruce de voces del texto es, a la fecha, la síntesis más acabada de este verdadero efecto-Deleuze en el pensamiento contemporáneo, no tanto sobre, sino de las imágenes. ✱



Jornadas Académicas:

El lugar del cuerpo en el documental del siglo XXI

Escribe **MARIELA CANTÚ**

(Argentina).
Profesora en Comunicación Audiovisual, FBA, UNLP. Docente en la UBA, el IUNA, la Universidad del Cine y de la cátedra de Análisis y Crítica I y II, FBA, UNLP. Sus actividades editoriales abarcan la escritura y la compilación de publicaciones sobre artes audiovisuales.

No creo en ninguna idea en la cual los músculos no tengan una parte efectiva.

Frederich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*.

Durante los días 13, 14, 15 y 16 de diciembre de 2005 se realizaron en la Sala Municipal del Pasaje Dardo Rocha las Jornadas Académicas «El lugar del cuerpo en el documental del siglo XXI», organizadas por el Departamento de Comunicación Audiovisual y la Secretaría de Extensión de la Facultad de Bellas Artes, con la coorganización del Grupo de Investigación Arte y Matemática de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). En el marco de este evento, no sólo se realizaron proyecciones de material, sino que se contó asimismo con la presencia de investigadores y artistas de

la UNLP, la UNGS y la Universidad de Buenos Aires, que disertaron en torno a la temática propuesta. En ese contexto, el gran atractivo de esta actividad resultó ser el cuestionamiento de las pretendidas fronteras dentro de las cuales los trabajos presentados se encontraban insertos, es decir, las ideas de «cuerpo», de «documental» y de la presencia de estos en el «siglo XXI».

En este sentido, el concepto de «cuerpo», lejos de verse restringido a su componente físico, se vio ampliado en cuanto que el/los cuerpo/s –de quien registra, de lo registrado, del espectador– se hicieron presentes en las obras a partir de la voz, el recuerdo, los indicios. *Por la vuelta*, de Cristian Pauls y *Meykinof*, de Carmen Guarini resultaron materiales altamente sugerentes en este

aspecto ya que, tal como señalaba Gustavo Aprea durante la tercera jornada, proponían también un cuestionamiento del propio proceso de producción de las imágenes, es decir, no sólo se contentaban con la puesta en escena del propio realizador y de la referencia al acto mismo de enunciación, sino que lograban construir profundos razonamientos a partir del proceso de creación de las imágenes con las que trabajaban.

Por otro lado, obras tales como *Webcam Danza*, de Alejandra Ceriani o *Das Kapital*, de Marcello Mercado, conseguían también una extensión de los límites de la idea de «cuerpo» ya que son trabajos en los que, de hecho, la instancia de registro no existe o no resulta determinante, sino que el acento de este tipo de obras –realizadas con tecno-

logía digital- recae en la (re) elaboración del referente que constituía su origen.

En esta línea, si bien la discusión sobre el concepto de «documental» cuenta ya con varios años de extensa bibliografía y acalorados debates, resultó estimulante el hecho de que las propias obras hayan sido capaces de poner en entredicho la pretendida claridad e inmovilidad de esta categoría. *La nuit du coup d'état*, de Ginette Lavigne, reconstruía un hecho histórico (la noche en que la Revolución de los Claveles derrocó al régimen dictatorial en Portugal) sin material de archivo, contando sólo con el relato de su líder, acentuando de este modo la idea de artificio inherente a cada documental. Así, también *Le tombeau d'Alexandre*, de Chris Marker creaba, a partir de una estructura flexible que contaba con varios tipos de registro (fragmentos de películas, entrevistas, la voz del propio realizador), un diálogo entre la obra y el mundo, pero también entre Marker y Medvedkin. Por ello, ambas obras conseguían exceder ampliamente la refe-

rencia a los personajes y hechos que narraban, haciendo que la mirada de sus realizadores se filtrara de forma intersticial mediante la apelación a los mecanismos de la memoria y el recuerdo, tanto individuales como colectivos.

Por último, la cronología que insertaba a estos trabajos en el «siglo XXI» lejos de proponer una lectura teleológica, continúa insistiendo en viejos interrogantes que reaparecen con cada nueva tecnología. En este sentido, no resulta casual que la mayoría de los trabajos presentados hayan sido realizados en video, en cuanto dispositivo cuyas características técnicas permiten cuestionar, tal vez de modo más exhaustivo, la noción de lo corporal. Los trabajos de Fausta Quattrini, de este modo, deben gran parte de su potencia a la gran maleabilidad de la cámara video que permite a la autora -a diferencia de la menos ágil cámara cinematográfica y de los nutridos equipos de filmación necesarios- un contacto íntimo con aquella, colocándola como intermediaria entre su cuerpo y el del espectador y

sugiriendo así una profunda autoexploración y una indagación acerca del propio cuerpo, a la par que sobre el rol del artista durante el proceso creativo.

Este aspecto del video había comenzado a ser investigado ya en las décadas del 60 y 70, cuando artistas como Vito Acconci, John Baldessari y Bruce Nauman, entre otros, se servían de este dispositivo insertándolo en una configuración de tipo especular, en la que el cuerpo del artista, colocado entre el monitor y la cámara, se conformaba como soporte de todo tipo de performances que eran simultáneamente registradas.

También en este contexto, numerosas artistas habían comenzado a proponer, tal como ahora lo hace Quattrini, una mirada del cuerpo femenino que se rebelaba contra la representación convencional del cuerpo de la mujer en medios como el cine o la televisión.

Vale recordar que algunas reflexiones en torno a la relevancia del video y las posibilidades del autorregistro

se habían hecho ya presentes en la primera parte de estas Jornadas, realizadas durante el mes de diciembre de 2004, bajo la consigna «Cine e Historia: Filmar lo Real», en las que se contó con la proyección de algunos de los célebres planos-secuencia del proyecto *Live* llevados a cabo por reconocidos realizadores (entre otros, Robert Kramer y Thierry Kuntzel). En estos trabajos, también el rol del video resultaba indiscutible y parte vital de la concepción y la puesta en escena.

Berlin 10/90, de Robert Kramer, es sin duda uno de los trabajos más atractivos y sugerentes de aquella selección, en cuanto obra que consigue exceder la particularidad de lo autobiográfico para constituirse en reflexión universal. Este trabajo, entonces, también se halla fuertemente enlazado con las obras de Quattrini, ya que ambos consiguen un registro intimista, realizado generalmente en largas tomas continuas y en el que el realizador habla directamente a cámara -como haciendo una confesión al espectador-, a la par que no



sólo se registra su movimiento, su cuerpo, sino también los procesos de pensamiento que los autores llevan a cabo durante el tiempo en que transcurre la obra.

La selección de material de estas Jornadas Académicas «El lugar del cuerpo en el documental del siglo XXI» se completó también con la exposición por parte de Alicia Romero y Marcelo Jiménez de algunas de las obras más relevantes de las Bienales de Arte de São Paulo y Porto Alegre que giran en torno a estas temáticas, así como también por la interesante mirada de la argentina Paula Sibilía (actualmente radicada en Río de Janeiro) sobre la obsesión por el cuerpo perfecto.

Por todo esto, el enriquecedor aporte de estas Jornadas en un marco académico como el de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, resultó innegable ya que, tal como muchas de las obras presentadas durante esta actividad, los debates propuestos fuerzan a colocarnos en un nuevo lugar que apela a la reflexión tanto como a la

creación. En este sentido, la decisión de promover este tipo de discusiones dentro del contexto educativo de la Carrera de Comunicación Audiovisual cobra una importancia aún más decisiva, en tanto se hace evidente una perspectiva que, lejos de olvidar el vital y fundamental marco que provee el lenguaje cinematográfico para el trabajo audiovisual, es capaz de gestar una visión más amplia del mismo, acrecentando las reflexiones en torno a diversas problemáticas que consiguen exceder sus fronteras. La profundización acerca de estos y otros temas, entonces, animan a una mentalidad que, lejos de buscar recetas acabadas, pueda adentrarse en expresiones creativas y rupturales partiendo de planteos serios y comprometidos, desde los cuales continuar la labor artística que promueve nuestra Facultad. ✦

Primeras Jornadas Académicas y Muestra de cine, video y arte digital

Cine, Arte y Matemática: bordes y texturas

Escribe ELENA VALENTE

(Argentina).
Profesora en Letras, egresada de la UBA. Docente del Taller de escritura de la materia Semiología del Ciclo Básico Común, UBA, y del IDH de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Investigadora: integra el equipo de investigación Arte y Matemática. Relaciones entre el número y la imagen, de la UNGS.

Uno de los desafíos que enfrenta el hombre occidental contemporáneo es descifrar los diálogos y los cruces que las diversas manifestaciones de la cultura convocan y entablan. Puesto que el arte es uno de los lugares privilegiados para que esos encuentros se produzcan, el grupo Relaciones entre Arte y Matemática (RAM), la Secretaría de Investigación de la Universidad Nacional de General Sarmiento y el Instituto del Desarrollo Humano de esa Casa de estudios, realizaron el 29 y 30 de noviembre y el 1, 2 y 5 de diciembre de 2005 las Primeras Jornadas Académicas y Muestra de cine, video y arte digital *Cine, Arte y Matemática: bordes y texturas*.

El especialista en Cine Gerardo Yoel y la doctora en Física Alejandra Figliola coordinaron la realización del

evento que contó con la colaboración del Espacio Fundación Telefónica, el Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina y Arte France Internacional. Las actividades se desarrollaron en el *campus* de la Universidad Nacional de General Sarmiento, en Los Polvorines, provincia de Buenos Aires, y en Espacio Fundación Telefónica, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Las jornadas tuvieron un doble propósito: en primer lugar, indagar cómo se manifiestan las huellas del pensamiento científico en estructuras narrativas tradicionales, vanguardistas o en narrativas no lineales, en los soportes de cine, video y digital; y en segunda instancia, invitar a los participantes a reflexionar sobre las antiguas y nuevas relaciones

que pueden establecerse entre el arte (la imagen) y la ciencia (el número).

En función de los objetivos mencionados se llevaron a cabo distintas actividades. Se exhibieron obras representativas de autores reconocidos, entre otras: *Histoire(s) du cinema*, de Jean-Luc Godard; *Chats Perchés*, de Chris Marker; *Entr'acte*, de René Clair; *Evariste Galois*, de Alexandre Astruc, y *L'analyse de Fourier*, de Jean-Paul Fargier, junto con una retrospectiva del videoasta argentino Marcello Mercado. Esta última incluyó *The Tormente Zone*, *The Warm Place* y *El capital Version. 07: Moral And Economic Division From The Digital Dissolution over the Bla Bla Bla... The American Images*. Se proyectaron *Supe que estabas triste* y *Hamaca Paraguaya* de la artista paraguaya Paz Encina. También se presentó una

breve selección de videos de jóvenes creadoras argentinas curada por Jorge La Ferla. En la muestra mencionada pudieron verse *Brunito*, de Xenia Antopolski; *Algo pasa en Potosí*, de Lorena Salomé, y *Producto de una ausencia*, de Victoria Sayago.

Asimismo, se realizaron conferencias en relación con los materiales audiovisuales presentados y sobre la problematización de los límites y las formas en la construcción de las imágenes a través de los números. De estas conferencias participaron diversos especialistas: en el campo de las ciencias exactas y naturales estuvieron presentes el físico Ángel Plastino y los matemáticos Carlos D'Atellis y Fausto Torranzos; en el de los lenguajes audiovisuales, Jorge La Ferla, David Oubiña, Eduardo Russo, Gustavo Aprea y Elena Valente.

En síntesis, las Jornadas crearon un espacio propicio para analizar no sólo los cruces entre los lenguajes visuales y la ciencia, sino también los bordes y las texturas de las diversas posibilidades que –a partir de la co-

existencia del cine, la imagen electrónica y la digital– se abren para la creación audiovisual.

Los encuentros programados resultaron enriquecedores para todos los asistentes por varios motivos: la excelencia del material –al que es difícil acceder en el país– y el nivel de las disertaciones y los debates a los que ellos dieron lugar. ✱

Dos investigaciones en la Facultad de Bellas Artes

I. Rescate del patrimonio fílmico del Departamento de Cinematografía, 1957 - 1976

✦ Escribe **MARCELINO LÓPEZ**

(Argentina).
Arquitecto.
Profesor Titular de las cátedras Panorama Histórico y Social de las Artes del siglo XX y Mediateca, Departamento de Artes Audiovisuales de la FBA, UNLP. Docente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP y Jefe del Departamento Técnico Museográfico, Museo Provincial de Bellas Artes, Buenos Aires, donde ha montado recientemente la megamuestra «Arte Argentino, un pasaje al Bicentenario». Organizador de cineclubes y muestras de cine.

Este proyecto en ejecución ha surgido ante la necesidad de recuperar material fílmico que no estaba analizado, visionado, clasificado ni investigado, y que se hallaba depositado en varias aulas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, otras instituciones y /o colecciones, que por diversas razones accedieron a la tenencia provisoria del material.

La irrupción de la dictadura militar en la Universidad hacia 1976, además de la expulsión, prisión, desaparición y muerte de numerosos alumnos, docentes y no docentes, significó, entre otros hechos, el cierre del Departamento de Cinematografía, la dispersión y el robo de equipos técnicos, material fílmico y publicaciones que testimoniaban y elaboraban ficcionalmente

la realidad del país y la región. Desde el retorno del sistema democrático de representación en 1983, pasaron diez años hasta que el Consejo Superior de la UNLP aprobara la reapertura de la carrera en la Facultad de Bellas Artes, y que esta Institución creara el Departamento de Comunicación Audiovisual. Las dificultades técnicas y materiales que rodearon tal reapertura, otras de tipo organizativo, la insuficiencia de cargos docentes y de investigación, etc., llevaron a la postergación sucesiva de un trabajo sistemático en el área de preservación e investigación del material fílmico elaborado sobre diversos soportes y de la reflexión teórica sobre el mismo, que incrementara el conocimiento de parte de nuestra identidad cultural regional y nacional.

Como antecedentes de esta investigación debe mencionarse la tarea realizada por los docentes a cargo de la asignatura Seminario de Mediateca, Fernando Martín Peña (durante 1995/96) y desde 1998, el autor de este artículo, hasta que se aprobara dentro del Programa de Incentivos en 2005 como Proyecto bajo la dirección de Eduardo A. Russo.

Entre los aportes de la investigación puede destacarse el de llevar a la práctica un trabajo sistemático que permitió avanzar en el reconocimiento, identificación, visualización, catalogación y confección de fichas técnicas y de conservación del material, que estuvo relacionado con las posibilidades de acceso a la moviola de la ENERC, del Instituto Nacional de Artes Audiovisuales.



Luego de proceder a la limpieza y la reparación del soporte filmico deteriorado, se dispuso la redacción de sinopsis de contenidos y el análisis desde el lenguaje cinematográfico del material catalogado.

A partir de este proceso, el equipo redactó varios textos que contribuyen al estudio de los contenidos específicos de los films y del contexto de su realización. Entre ellos, cabe mencionar «La Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata – Pasado y Presente», primeramente presentado en el Festival Internacional de Valparaíso, en agosto de 2005; y luego, con sus avances, en los resúmenes publicados en el Festival de Artes Audiovisuales de La Plata (FESAALP) en setiembre de 2006 y en el Segundo Festival de Cine independiente Festi-Freak (FICIFF) de La Plata, en noviembre de 2006.

La difusión de los materiales continuó a lo largo de diversos encuentros. Para facilitar el contacto con las piezas y preservar los films, se dispuso la reproducción

en soporte magnético, en instalaciones técnicas de la Cinemateca Argentina y el transfer a DVD por colaboradores particulares. De ese modo, los videos VHS y los DVD se propusieron para el trabajo en aulas y distintos foros académicos.

Los resultados de la investigación podrían contribuir a la organización de una Mediateca en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, que incluya este material de soporte filmico, otros de soporte magnético y los VHS y los DVD aportados por alumnos, docentes y cátedras de la carrera.

Paralelamente a la búsqueda y el estudio del patrimonio filmico, se realizaron tareas de transferencia a través de proyecciones públicas, clases, publicaciones, seminarios y mesas redondas. Entre ellas se destacan las realizadas en el Salón de Actos de la Facultad, en 2005 y 2006; en clases especiales del Seminario de Mediateca en la sede Néstor Fonseca, en

2005, 2006 y 2007; en la Cinemateca Distrital de Bogotá (2005); en la Escuela Darcy Ribeiro de Río de Janeiro (2005); en el Festival Internacional de Cine de Punta del Este (2006), el BAFICI (2006) y el de Rosario, Argentina (2005), como también en los ya citados de Valparaíso (2005), en el Festifreak de La Plata (2005 y 2006) y en FESAALP (La Plata, 2006).

Las tareas pendientes para completar la investigación contemplan, por un lado, lograr un Catálogo informatizado de todo el material filmico, que incluya las fichas técnicas, los informes sobre el estado de conservación, las sinopsis de contenidos, y por otro, la concreción de la Mediateca para lo cual, en el nuevo edificio que se construirá próximamente para la Facultad, se destinaría un ámbito especialmente acondicionado para archivo y resguardo de la documentación y para información y atención al público. Una meta sustantiva de nuestro proyecto es aportar a materializar estas aspira-

ciones como contribución a la memoria cultural audiovisual. ■

II. Cine policial clásico en la Argentina (1935-1956): géneros, discurso e imaginario social

Escrive **ANA PASCAL**

(Argentina).
Comunicadora
Audiovisual, FBA,
UNLP. Docente de
las cátedras Taller
de Tesis, Teoría del
Lenguaje
Audiovisual y
Análisis y crítica I-II
de la Licenciatura
en Artes
Audiovisuales,
FBA, UNLP.

El Proyecto de investigación 2004-2007, dirigido por Eduardo Russo en el marco del Programa de Incentivos de la SECYT, ha abordado el género policial cinematográfico y su raigambre diferencial en la cinematografía argentina durante el período regido por el sistema de producción *de estudios* (1935-1956).

Desde un enfoque transdisciplinario, el análisis se centró tanto en las instancias de producción como de reconocimiento del corpus filmico (conformado por una veintena de filmes representativos de las características comunes y diferenciales, tendencias y evolución histórica del género policial en el ámbito local) con la finalidad de dar cuenta no solo del estudio de las propuestas argumentales y representaciones sociales, sino del análisis de los estilos y organización formal desde di-

versas perspectivas –histórica, discursiva, de género, estética, crítica y cultural–, la construcción de un imaginario social acerca de la dualidad ley-crimen, los estilos de época y de un contexto socio-cultural más amplio, que habilitan el ejercicio de lecturas complejas sobre los límites entre lo decible y la representación en la tradición del cine argentino.

Los avances de la investigación se han plasmado en una serie de escritos, difundidos en ámbitos académicos y especializados, acerca del *thriller* clásico en la Argentina y su legado, como el estudio publicado en la serie *Cuadernos del INCAA* N° 6 y la presentación de la ponencia «Al ¿margen? de la ley. El caso de *Apenas un Delincuente*» en las Segundas Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JIDAP) 2006.

Paralelamente, y con el propósito de incorporar los resultados de la investigación a un proyecto pedagógico, se ha realizado la traducción de bibliografía teórico-crítica sobre el policial para uso pedagógico en la cátedra de Teoría de la Crítica. En la misma tesis, la asignatura, que contempla un segundo cuatrimestre dedicado al análisis de un género, un autor o un movimiento cinematográficos, incorporó en sus programas de los años 2005, 2006 y 2007 el género policial como objeto de estudio, orientando la producción teórico-crítica hacia el examen de casos argentinos, proveyendo materiales para la indagación de un género con características nacionales no abordado tradicionalmente por la crítica especializada y de incipiente ingreso en la agenda de investigaciones académicas. ✪



GILLES DELEUZE
Y EL PENSAMIENTO DEL CINE

2
