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 francais* (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 temp 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 maoísta 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 Lennin 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, invocaremos aquella *mayor preocupación* de Godard: el montaje cinematográfico.

2. Montaje sin *copyright*

Parafraseemos ahora algunas líneas de la *Estética* de Hegel, reemplazando impúdicamente 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:

> Llamaré «moderno» al [arte] que «asumió» esta no profundidad de la imagen, que la reivindicó 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]:

[10] 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 cinema* 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 Cinema*:

[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 Furher 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 terminado 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 *Mistery 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*, nº 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 aproximación 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. Jefrey, el primero, está situado entre una intriga policíaca 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 Mendelev 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 Kiorastami, o violentamente confrontadores como Godard y el joven Lars von Triars. 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*, París, 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.