

Deleuze y Bergson: a propósito del movimiento y el tiempo

Juan Diego Galindo Olaya¹⁴⁸

El tiempo como duración es un concepto que el filósofo francés Henri Bergson (1859 - 1941), atribuye a la materia, el cual se aborda mediante la imagen – cine, por parte de Gilles Deleuze en sus estudios filosóficos sobre el cine¹⁴⁹, dado que considera que estas imágenes poseen una estructura del tiempo como duración. Por lo anterior, este trabajo busca indagar desde las obras cinematográficas *El espejo* de Andréi Tarkovski (1975)¹⁵⁰ y *Un hombre solo* de Tom Ford (2009)¹⁵¹, la posibilidad que tienen para presentar el tiempo como duración, a través de la reconstrucción del cristal del tiempo que cada uno construye. Dicho ejercicio implica poner en juego, el concepto de imagen cristal propuesto por Deleuze a partir de la de la imagen – movimiento y la imagen – tiempo abordados en sus estudios sobre cine.

148 Grupo de Investigación Filosofía, educación y pedagogía, Categoría B, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

149 Ver: *L'image-mouvement. Cinéma 1. París: Les Éditions de Minuit, 1983* (La traducción en español usada como referencia para este trabajo es: Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 2008) y *L'image-temps. Cinéma 2. París: Les Éditions de Minuit, 1985* (La traducción en español usada como referencia para este trabajo es: Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2009)

150 *Zérkalo* es el título original del largometraje soviético dirigido por Tarkovski y escrito en conjunto con Aleksandr Misharin. El filme es considerado de carácter biográfico de la vida del director, a partir de la presentación de imágenes y conversaciones con su madre, el hogar de infancia, cuestiones como el regreso de la Segunda Guerra Mundial por parte del padre. Incluye poemas escritos y leídos por el padre de Tarkovski. Lejos de una estructura lineal en la narración, apuesta por que el espectador construya la historia.

151 *A single man* es el título original del filme dirigido por el diseñador y modisto Tom Ford, su traducción al español puede variar entre en cuanto al significado para el español de la palabra inglesa *single* (solo - soltero). Basada en la novela *A single man* de Christopher Isherwood. Colin Firth interpreta al profesor de los Ángeles George Falconer en 1962, un hombre desolado tras la muerte de su pareja, quien a partir del ritual de la vida cotidiana deja ver la profunda soledad en la que queda y de la que solo la idea de muerte parece darle un ritmo.

Los estudios sobre cine desarrollados por Deleuze presentan una clasificación de las imágenes y los signos, que toman como referencia algunos planteamientos de Bergson sobre la imagen – movimiento y la imagen – tiempo. Al respecto, Deleuze tiene la intuición de que el descubrimiento de Bergson sobre el tiempo como duración, puede ser presentado a través de imágenes – cine, dado que por medio de estas es posible mostrar el movimiento como un corte móvil de la duración, es decir, como un cambio cualitativo en el todo y no simplemente como un desplazamiento de masa y moléculas. En esta perspectiva, se busca indagar por la posibilidad que tienen algunos *filmes* para presentar el tiempo como duración a partir de un ejercicio experimental, en el que se pone en juego el concepto de imagen cristal propuesto por Deleuze en el texto *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2* (2009), a partir de dos formas del circuito cristalino a saber: i) lo actual y lo virtual; ii) lo límpido y lo opaco; esto a partir de las obras cinematográficas seleccionadas.

Lo anterior, con el propósito de explorar matices de la configuración de la imagen cristal como forma de presentación del tiempo como duración, del devenir, de la simultaneidad y de la memoria en el cine, en un primer momento, se reconstruye la lectura que realiza Deleuze sobre Bergson, a propósito de las tesis sobre el movimiento, a la luz de las cuales considera que el cine, a diferencia de lo que plantea Bergson, reproduce la autenticidad de la realidad mediante la imagen - movimiento y la imagen - tiempo. En últimas, la lectura de Deleuze sobre Bergson construye una reinención de lo dicho por Bergson para pensar el cine a propósito del movimiento y el tiempo.

De ahí que antes de introducirnos en la experimentación, en un segundo momento se revise una clasificación de las imágenes que realiza Deleuze, a saber: imagen - memoria e imagen – recuerdo. Dicha clasificación sitúa la atención en el medio de la acción – reacción propia de la imagen movimiento, constituyéndose en el instante mismo en el que emerge un nuevo tipo de imagen como expresión del tiempo, en el primer caso, como actualización del pasado en el presente, en el segundo caso, como simultaneidad del pasado y el presente como dos flujos que bloquean la relación acción – reacción, como imágenes ópticas y sonoras propias del cine moderno¹⁵² y que presentarían el tiempo como duración.

152 Si bien no existe una clasificación por parte de Deleuze en cuanto a la historia del cine, asume que puede considerarse moderno a aquel que introduce el sonido en su construcción, el movimiento de la cámara y el montaje de los distintos planos capturados según un criterio de narración, por lo tanto, al hablar de cine moderno nos referiremos a esta distinción.

Por último, se presenta el ejercicio de experimentación con el concepto imagen cristal, para identificar si es posible atravesar los films desde esa perspectiva propuesta por Deleuze, así como la forma en la que se reconfigura el concepto en cada uno de ellos, precisando que el propósito del ejercicio no es definir una estructura universal del concepto que se aplique a todos los *films*, sino que pretendemos, tal como lo plantea Deleuze, identificar la estructura de tiempo que nos propone cada autor.

Movimiento

Deleuze en los estudios sobre cine reconoce que, a partir de las tesis sobre el movimiento, planteadas por Henri Bergson en *La evolución creadora* (1907), es posible hablar del cine moderno en términos de imagen – movimiento e imagen – tiempo, aunque señala Deleuze que el mismo Bergson no pudo ver la potencia de sus enunciados, por efecto de los desarrollos del cine en la época en la que él escribió el texto¹⁵³. En su lugar, Bergson critica el cine, al considerarlo exponente de un falso movimiento, en tanto solo reproduce artificialmente el modo normal de percibir el mundo. Su crítica, responde a la concepción misma que construye de la percepción, la cual es aprovechada por Deleuze para estudiar el cine; dicha concepción es expuesta en el texto *Materia y memoria* (2006), en el cual la plantea como la interacción directa entre los cuerpos. Al respecto afirma:

[...] devuelven al cuerpo, como lo haría un espejo, su influencia eventual [...] Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos [...] mi cuerpo extrae en el medio de las cosas que lo rodean, la cualidad y la cantidad de movimiento necesarias para obrar sobre ellas¹⁵⁴.

En este sentido, Bergson considera que la materia está en una constante relación de acción – reacción que constituye el movimiento, pues las cosas reciben y devuelven la influencia que tienen entre sí, produciendo un efecto de reflejo entre las acciones posibles de

153 Lo anterior es planteado por Deleuze en cuanto el libro *La Evolución Creadora* de Bergson es publicada en 1907, fecha en la cual el cine se encontraba en sus primeros albores. Para el filósofo en sus estudios de cine, la transformación de este vendrá cuando aparece la cámara móvil, el montaje y el sonido.

154 Henri Bergson, “De la selección de las imágenes para la representación. El papel del cuerpo”. En: *Materia y memoria*. Buenos aires: Cactus, 2006, 39.

las unas sobre las otras. Esta idea de la relación constante entre las cosas que manifiesta un movimiento permanente, le permite pensar la materia como imagen. En este sentido, el cuerpo, en tanto materia, es una imagen más sobre la cual influyen imágenes exteriores que transmiten movimiento y sobre la cuales, a la vez actúa el cuerpo - imagen y se ve afectado.

Según Deleuze, para Bergson, percibimos mediante vistas instantáneas que se producen en el contacto recíproco que tenemos con las cosas; vistas que son puestas una tras otras en nuestro aparato de conocimiento, constituyendo imágenes - movimiento que reflejan acciones - reacciones de lo que pasa y nos pasa en la realidad. Esta manera de entender la percepción es la que luego, llevada al cine, constituye para Bergson la ilusión cinematográfica, la cual muestra un movimiento artificial de las cosas, que es producto de cortes inmóviles, puestos a circular unos tras otros por medio de un movimiento artificial que añade la máquina de proyección cinematográfica. Es decir, se le adjudica a los cortes inmóviles un tiempo que no les pertenece, que no les es propio, pues el tiempo pertenece a la máquina que reproduce y no al movimiento de las cosas.

De acuerdo con la lectura de Deleuze, para Bergson, la ilusión de movimiento que produce el cine incurre en dos errores: el primero, proceder con el movimiento como si este fuera igual al espacio recorrido, olvidando que el espacio recorrido corresponde al pasado; el segundo, adjudicar un tiempo externo al movimiento¹⁵⁵. Frente al primer error, la confusión se presenta cuando se pretende determinar un punto específico del movimiento de una cosa para su reconstrucción, por ejemplo, la reconstrucción del galope de un caballo mediante registros gráficos. En dicho caso, los registros gráficos inmovilizan el movimiento señalando mediante cortes del pasado del objeto mismo, más no su actualidad, pues inmediatamente se captura la imagen, el movimiento se escapa y solo queda el registro de la pose del objeto. El error en la reproducción del movimiento mediante poses o instantes privilegiados es el resultado de la falta de distinción entre el espacio y el movimiento, ya que el primero es homogéneo, divisible y reducible entre sus partes, mientras que el movimiento corresponde al presente, al acto de recorrer, a una multiplicidad heterogénea que no se divide sin que cambie de naturaleza, por lo que no puede reducirse entre sí.

155 Gilles Deleuze, "Tesis sobre el movimiento Primer comentario a Bergson". En: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós comunicación, 2008, 21 - 22.

Planteamiento del cual se desprende el segundo error que reconoce Bergson, cuando se intenta reconstruir el movimiento con cortes inmóviles, pues este solo se efectúa en el intervalo, entre los cortes, por lo que es necesario añadirles el mecanismo que los haga pasar uno tras otro y de esta forma simular el movimiento. A esta ilusión cinematográfica, como la llama Bergson, se le adjudica un tiempo que no es el del movimiento, sino el tiempo del aparato de reproducción mecánica. De ahí el porqué considera que el movimiento no logra ser reconstruido en el cine con posiciones en el espacio, con cortes inmóviles, pues solo es posible a condición de suponer una sucesión en los cortes, mediante la idea abstracta de un tiempo mecánico que le corresponde al movimiento, y que es propio del aparato cinematográfico y no del movimiento mismo.

Al incurrir en estos errores, el movimiento en el cine es una ilusión para Bergson, en la que se da un proceso de síntesis del movimiento, por medio de poses o elementos inteligibles que son señalados en tanto puntos singulares de una sucesión mecánica y que se actualizan en el movimiento artificial del aparato cinematográfico. Ilusión en la que se da por hecho el principio y el final del movimiento como un todo cerrado, puesto que el movimiento real solo se da a condición de que el todo ni esté dado ni pueda darse. Señala Deleuze, que, para Bergson, el movimiento solo puede darse en una duración concreta que implica un salto cualitativo en la reproducción del movimiento a partir de la singularidad que se cumple por un proceso de acumulación cuantitativa de ordinarios. En este sentido, como lo señala Deleuze, Bergson planea que:

[...] además de que el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo. Lo cual implica que el movimiento expresa algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo¹⁵⁶

Para Deleuze esta última afirmación expresa que el movimiento implica un cambio cualitativo sin cesar que se produce en las relaciones recíprocas que establecen las cosas y que ponen en juego la potencia de acción que las diferencia, la cual es denominada como duración y de la que surge lo nuevo. Es esa potencia, la que bajo el criterio de Bergson no se captura en el cine, por lo que hay un tiempo abstracto en el que circulan los cortes inmóviles, pero no una duración, en otras palabras, un cambio cualitativo en las cosas. De ahí, que la fórmula del movimiento para Bergson corresponde a

156 Deleuze, "Tesis sobre el movimiento Primer comentario a Bergson", 22.

la relación movimiento real – duración concreta, la cual implica que el movimiento siempre sea actual y que exprese en la relación con los otros su pasado y su futuro, en tanto recorrido y potencia de las cosas que le determinan su actualidad. Mientras que para la ilusión cinematográfica, el movimiento real es remplazado por cortes inmóviles y la duración concreta por tiempo abstracto¹⁵⁷.

Sin embargo, Deleuze acepta la diferencia entre el movimiento y el espacio recorrido, pero cuestiona el argumento, según el cual, por efecto de la artificialidad de los medios se obtiene artificialidad en los resultados. Para él, “[...] el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen – movimiento”¹⁵⁸. De ahí que, aclara que el cine no es una ilusión, sino que es imagen – movimiento, ya que, aunque la técnica para reproducirlo se haga mediante fotogramas que capturan la imagen, cuando estas son puestas en el aparato cinematográfico, lo que nos concede como espectadores no es el fotograma sino, como la llama Deleuze, una imagen media, saber, algo que ocurre entre los fotogramas, que escapan tanto al uno como al otro, pero que puestos en relación producen el movimiento.

Apoyándose en Bergson, Deleuze argumenta: de un lado, frente a la queja de la ausencia de autenticidad del cine, puesto que su funcionamiento imita la percepción natural, que era sabido por Bergson¹⁵⁹ que en el comienzo la esencia de las cosas no se manifiesta, sino en su desarrollo, cuando hay una solidez de las fuerzas que las conforman. De otro lado, señala que el cine en el desarrollo de su historia en el mundo moderno encontró la originalidad en el montaje y en la cámara móvil, a partir de lo cual las imágenes-cine pueden ser puestas al mismo nivel de las imágenes-mundo, en el sentido de que ambas son cosas y por tanto imágenes que actúan y reaccionan unas sobre otras, sea, poseen movimiento. Lo que quiere confirmar Deleuze es que la imagen – cine compromete la percep-

157 Deleuze, “Tesis sobre el movimiento Primer comentario a Bergson”, 14.

158 Deleuze, “Tesis sobre el movimiento Primer comentario a Bergson”, 15.

159 Al respecto Deleuze se apoya en la afirmación de Bergson, según la cual “[...] la novedad en la vida no podía aparecer en sus inicios, porque al comienzo la vida forzosamente tenía que imitar a la materia”. Deleuze, “Tesis sobre el movimiento Primer comentario a Bergson”, 16.

ción por efecto de la reproducción de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo como su expresión¹⁶⁰.

Tal como lo había expresado Bergson, la reproducción del movimiento, conlleva un error si se reconstruye a partir de instantes cualesquiera, pero a la vez, abre una puerta para pensar lo nuevo, en el decir de Deleuze: “Cuando uno refiere el movimiento a momentos cualesquiera, tiene que ser capaz de pensar la producción de lo nuevo”¹⁶¹, por lo que el cine, en tanto reproduce el movimiento en instantes cualesquiera, se perfila como órgano perfeccionable del pensamiento de lo nuevo. De ahí, como lo afirma Vollet, para Deleuze el cine “[...] es un componente importante de una nueva manera de pensar, preparada por Bergson que se ocupa de la producción de lo nuevo”¹⁶².

El cine, entonces, ofrece movimiento, entendido como un corte móvil de una realidad, que capta el flujo de la materia, es decir, capta la realidad de las cosas, que no es otra sino estar en movimiento. En este sentido, el cine reproduce el movimiento que se da entre las cosas, en lugar de ser una representación, en cierto sentido, entendida como un tipo de interpretación. Reproduce por efecto de una máquina cinematográfica el movimiento, como señala Vollet: “[...] reproduce el mundo de la conexión sensorio-motriz y toma como hecho fundamental el movimiento entre dos acciones”¹⁶³. Por lo que Deleuze llama al cine la expresión del todo, del cambio cualitativo que implica el flujo constante de la materia que cambia al mismo tiempo que se mueve y que hace surgir lo nuevo¹⁶⁴.

La obra cinematográfica conquista su esencia al reproducir la imagen-movimiento, así como un nuevo tipo denominado por Deleuze como imagen-tiempo, dado que por medio de estas es posible mostrar el movimiento como un corte móvil de la duración, es decir “La imagen – movimiento tiene dos caras, una respecto de objetos

160 Vollet señala que Deleuze apoyándose en la teoría de Bergson sobre la materia como imagen puede afirmar que: “El ser imagen de la materia como movimiento de las cosas reflejándose mutuamente hace posible poner sobre el mismo denominador imágenes-mundo e imágenes-cine” Matthias Vollet, “Los límites de la estética de la representación: del cine perceptivo de Bergson al cine durativo de Deleuze”, en: Chaparro, Adolfo (editor). *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2006, 67.

161 Deleuze, “Tesis sobre el movimiento Primer comentario a Bergson”, 21.

162 Vollet, “Los límites de la estética de la representación: del cine perceptivo de Bergson al cine durativo de Deleuze”, 66.

163 Vollet, “Los límites de la estética de la representación: del cine perceptivo de Bergson al cine durativo de Deleuze”, 64.

164 Deleuze, “Tesis sobre el movimiento Primer comentario a Bergson”, 23-24.

cuya posición relativa ella hace variar, y otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo”¹⁶⁵. En este sentido, el cine muestra un cambio cualitativo en el todo y no simplemente como un desplazamiento de masa y de moléculas. En síntesis, para Deleuze el cine moderno presenta la duración a través de imágenes ópticas y sonoras, como tipologías de la imagen - tiempo.

Duración y memoria

Bergson diferencia dos tipos de sistema de referencia de imágenes: el primero, corresponde a la variación de imágenes por efecto de la relación acción – reacción entre sí que constituye un movimiento permanente; el segundo, corresponde a la variación de las imágenes frente a un centro, que es el cuerpo, el cual recibe las acciones de las imágenes y reacciona ante ellas¹⁶⁶. En este sentido, el cuerpo, en tanto materia, es una imagen más sobre la cual influyen imágenes exteriores que transmiten movimiento y sobre las cuales, a la vez actúa y se ve afectado; sin embargo, su actuación está mediada por el tiempo, otros términos, hay un espacio de tiempo entre la acción y la reacción en la que se introducen imágenes - memoria, imágenes - recuerdo.

Instante intermedio entre la acción y la reacción en el que confluyen flujos de pasado y de futuro que adquieren una totalidad o mundo que rodea a las imágenes. Bergson considera dos formas de la memoria, una como capas del pasado que se actualiza en el presente (primera forma) y que corresponde a la vinculación en el momento actual de imágenes del pasado; la segunda, contracción de momentos simultáneos (segunda forma), según la cual, el presente se compone con el pasado que en sí mismo¹⁶⁷. Deleuze en la clase dictada el 18 de mayo de 1982, plantea que la primera forma podemos verla, por ejemplo, en *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais¹⁶⁸, en el cual los diálogos están cubiertos del pasado de los

165 Gilles Deleuze, “Recapitulación de las imágenes y los signos”. En: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós comunicación, 2008, 56.

166 Bergson, “De la selección de las imágenes”, 43.

167 Bergson, “De la selección de las imágenes”, 44.

168 Filme franco-japonés que contó con el guion de la escritora Marguerite Duras, que se desarrolla a partir de la conversación entre una joven francesa y un hombre japonés de Hiroshima, que acude al pasado, a la memoria y el olvido como hilo de construcción de dicha conversación a partir de la cuestión por las huellas de la guerra sobre la vida.

personajes, que se actualiza en el presente, por lo que la capa se presenta como un elemento virtual en el cual los personajes buscan el “recuerdo puro” para ser actualizado en una “imagen recuerdo”, a condición de que el tiempo se presente como una secuencia de momentos del pasado vinculados con el presente.

La segunda forma, es ejemplificada a partir del recurso técnico del plano secuencia en el filme *Jezebel* (1938)¹⁶⁹, el cual permite abarcar una situación según todos los elementos que la componen y no desagregarla por una secuencia de planos, es decir, la imagen capta el momento mismo en el que en una sola secuencia el presente y el pasado son simultáneos, no fragmentados en cortes, sino continuos en cada uno de los personajes que componen la escena; así las cosas, Deleuze narra el siguiente plano secuencia:

La cámara está al ras de la tierra, al nivel del suelo, detrás de la espalda del hombre. Vemos entonces al hombre de espaldas. Tiene un bastón y lo aprieta con todas sus fuerzas. Lleva ropa de noche. La mujer enfrente de él – la vemos de frente - tiene un vestido muy impresionante, muy complicado, y mira al hombre fijamente. Es un plano secuencia bastante largo. Y una profundidad de campo que permite, como se dice, abarcar el conjunto de la situación, y abarcarlo en profundidad¹⁷⁰.

El recurso técnico del plano secuencia que da el efecto de la profundidad de campo en la imagen cinematográfica, afirma Deleuze, presenta la plena simultaneidad, dado que contrae en conjunto el campo y el contracampo¹⁷¹, que hubieran podido ser presentados de manera sucesiva mediante una secuencia de planos. El plano secuencia del que nos habla Deleuze como segunda forma de la memoria expuesta en la imagen - cine, corresponde al planteamiento de Bergson sobre la conciencia, en el sentido que esta “[...] captaría en una única percepción, instantánea, acontecimientos múltiples situados en puntos diversos del espacio; la simultaneidad sería preci-

169 Filme americano dirigido por William Wyler en 1938. Narra una historia de amor que se ve afectado por el orgullo y rebeldía de la joven Julie Marsen (Bette Davis) impropio de la época. El modo de ser de la joven Julie termina alejando al amor de su vida, el banquero Preston Dillard (Henry Fonda).

170 Gilles Deleuze, “Memoria y trastornos del reconocimiento. La imagen óptico-sonora y el tiempo.” En: *Cine I Bergson y las Imágenes*. Buenos aires: Cactus. 2009, 528.

171 El campo, corresponde al espacio visual captado por la cámara según el ángulo de encuadre, mientras que el contracampo corresponde al encuadre en una misma escena desde el punto de vista opuesto del campo.

samente la posibilidad para dos o varios acontecimientos de entrar en una percepción única e instantánea”¹⁷².

Estas dos formas de la memoria, en tanto capa del pasado en el presente y contracción máxima del presente y el pasado simultáneo, intervienen entre la acción y la reacción, sobreviviendo en el presente de dos maneras: la primera, mediante imágenes – recuerdo que actualizan en el presente un pasado virtual; la segunda, mediante mecanismos motores que prolongan el pasado. Lo que señala Deleuze al respecto, es que las acciones que sufrimos producen reacciones que ejecutamos, y en esa ejecución se encuentran mezclados detalles de nuestra experiencia pasada, que se introduce en el espacio vacío que se abre entre acción reacción, y que se puede considerar como una brecha de tiempo que las encadena. El reconocimiento que permiten las imágenes – recuerdo es denominado por Bergson como “atento”, pues implica volver o retornar sobre el objeto o sobre alguien, incluso en ausencia de ese objeto o persona, hay que retornan a la capa del pasado que me da la imagen del objeto o de la persona que se está reconociendo. Para el caso de los mecanismos motores, Bergson señala una forma de reconocimiento “espontáneo”, según la cual, nuestros centros motores se sirven de recuerdos para ejecutar acciones que correspondan a percepciones.

Ambas formas de reconocimiento se ven determinadas por el pasado, de ahí que, para Bergson solo tenemos una percepción pura cuando esta no se ve mezclada con experiencias pasadas que nos hacen retener en la percepción solo algunos signos que nos permiten recordar imágenes antiguas. Emerge entonces, la cuestión del sentido en el que Deleuze nos habla de imágenes - ópticas puras e imágenes – sonoras puras, puesto que, para que puedan recibir esa connotación, según la definición de Bergson, deben estar libres de cualquier recuerdo. Las imágenes ópticas y sonoras afectan el cuerpo que percibe en el sentido que congelan la acción, pues comprometen la percepción sin que esta se vea acompañada por acciones; se produce una sustitución de la acción por la percepción óptica y sonora, que indica una especie de imposibilidad, una ausencia de encadenamiento entre percepciones y acciones.

Esa imposibilidad se da en un tiempo intermedio entre la acción que se recibe y la acción que se exterioriza, implica reconocer la simultaneidad que él propicia entre imágenes actuales e imágenes

172 Henri Bergson, “Sobre la naturaleza del tiempo”. En: *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)*. Buenos aires: Del signo, 2004, 85.

virtuales en un instante cero. Deleuze señala la pérdida del privilegio de la imagen centrada en la acción o imagen sensorio – motriz, por efecto de la aparición de imágenes ópticas y sonoras puras, no solo por no centrarse en la acción, sino por superar el encadenamiento de acciones propias de la imagen sensorio – motriz. Deleuze cita como ejemplo una secuencia del filme *Umberto D* (1952)¹⁷³ en la que:

[...] la joven criada entra por la mañana en la cocina, realiza una serie de gestos maquinales y cansados, limpia un poco, espanta a las hormigas con un chorro de agua, coge el molinillo del café, cierra la puerta con la punta de pie. Y cuando sus ojos atraviesan su vientre de mujer encinta, es como si estuviera engendrando toda la miseria del mundo¹⁷⁴.

En dicha secuencia no hay acción, no hay una imagen sensorio – motriz, sino una situación óptica pura que ha detenido la acción, que permite captar la intolerable situación de María. La imagen óptica y la imagen sonora son denominadas puras en tanto comprometen la percepción del personaje del filme sin que esta se vea acompañada por acciones. Hay una sustitución de la acción por la percepción óptica y sonora, que indica una especie de imposibilidad, una ausencia de encadenamientos entre percepciones y acciones. Al respecto, Deleuze señala:

Una situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en acción ni es inducida por una acción. Permite captar, se entiende que permite captar algo intolerable, insoportable [...] Se trata de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensorio motriz¹⁷⁵.

Por ejemplo, en *Taxi Driver* (1976)¹⁷⁶, lo que se pone en juego es la relación del taxista con una situación óptica, con el vagabundeo por la ciudad que capta su atención, así, afirma Deleuze, una situación óptica pura en este film, corresponde a la secuencia cuando el taxis-

173 Filme italiano dirigido por Vittorio de Sica. La historia se centra en Don Umberto Doménico Ferrari que sobrevive con la pensión que obtuvo como funcionario y que resulta insuficiente para vivir, razón por la cual, adeuda la renta del lugar donde se queda y que comparte con una criada y su perro Flike, quien lo acompañará luego de ser expulsado del lugar donde vive.

174 Gilles Deleuze, “Más allá de la imagen-movimiento”. En: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós comunicación. 2008, 12.

175 Gilles Deleuze, “Más allá de la imagen-movimiento”, 32-33.

176 Filme estadounidense dirigido por Martin Scorsese que presenta la vida nocturna del Nueva York de los años 70 a través del Travis Bickle (Robert De Niro) quien luego de salir de la guerra se vuelve taxista, aprovechando el insomnio crónico del que padece.

ta “[...] pasa por las calles y ve sobre la vereda un grupo de putas, al costado tres tipos que se pelean, al costado un niño que escarba en un tacho de basura, etc.”¹⁷⁷ Sin embargo, aunque emerge un nuevo tipo de imagen, Deleuze nos invita a matizarla, en el sentido de afirmar que, no se puede desligar de esa imagen óptica y sonora una imagen motriz, que se da, para el caso de *Taxi Driver*, en la relación entre el taxi y el taxista, que es una relación de excitación - reacción producida por el tráfico de carros por el que debe transitar el taxi y el taxista mientras vagabundea por la ciudad.

Las imágenes ópticas y sonoras puras muestran la ausencia de experiencias pasadas en las que el personaje pudo haber aprendido determinada forma de actuar frente a la situación que se le presenta (reconocimiento activo o espontáneo), y, por tanto, la percepción se encuentra totalmente desnuda frente al acontecimiento, no hay datos de la experiencia pasada que se mezclen con los datos inmediatos y presentes de los sentidos del personaje. Es como si hubiera un corto circuito que no permite reacción. En cambio, emerge un nuevo tipo de imagen, en el que se conjugan lo virtual y lo actual, el primero como un pasado que se realiza en el presente como pasado ya vivido, una especie de paramnesia que correspondería a la idea del tiempo como duración.

Al respecto, Bergson reconoce que existe cierta imposibilidad para distinguir entre duración y memoria, en tanto “la duración, por corta que sea, que separa dos instantes y una memoria que los uniría uno a otro, porque la duración es esencialmente una continuación de lo que no es más en lo que es”¹⁷⁸. Lo que plantea Bergson, es que la duración es un esfuerzo de la memoria por prolongar lo virtual en lo actual, frente a lo cual, Deleuze considera que en la imagen - cine se presenta el tiempo como duración a través de la figura conceptual de la imagen cristal.

Tiempo: imagen cristal

La imagen - cine, está rodeada por un mundo a través de imágenes recuerdo o sueño que se encuentran cronológicamente ubicadas en la memoria de los personajes o del espectador, y que permiten

177 Gilles Deleuze, “La imagen óptico-sonora en Robbe-Grillet. La imagen óptico-sonora y el tiempo.” En: *Cine I Bergson y las Imágenes*. Buenos aires: Cactus, 2009, 521.

178 Bergson, “Sobre la naturaleza del tiempo”, 88-89.

mediante su actualización en el presente la configuración de un circuito del tiempo entre imágenes actuales e imágenes evocadas del pasado. Dicho circuito implica un desplazamiento entre el presente-actual y el pasado, el cual solo tiene lugar a partir de un límite interior del circuito conformado por la imagen del presente-actual, con un doble inmediato de la misma, a partir del cual el circuito se expande. En palabras de Bergson, citado por Deleuze: “[...] el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay “coalescencia” entre ambos”¹⁷⁹.

Existe una relación entre el circuito más pequeño y los circuitos más amplios que se dan mediante imágenes sueño o recuerdo, a las cuales se trasladan los personajes o el espectador regresando al pasado, para el caso del primero, constituyen el mundo propio del filme, para el caso del segundo, constituyendo la verosimilitud de la imagen. La relación entre la imagen actual y su doble o imagen virtual, se caracteriza por la simetría, la consecución y la simultaneidad entre las imágenes. Hay simetría dado que la imagen virtual se produce de la imagen actual; en este sentido, Deleuze afirma que “[...] el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva”¹⁸⁰. Vale decir, que el presente en tanto va transcurriendo se va decantando en pasado virtual, que guarda correspondencia con el presente como parte de un todo.

Hay consecución y simultaneidad en la relación actual virtual, dado que hay multiplicidad de imágenes que pueden ser captadas en un mismo acto de percepción y de esa forma lograr un conjunto de ellas que muestre la continuidad de estas. Esa continuidad de las imágenes corresponde a una yuxtaposición de unas en otras en el momento actual o devenir y no corresponden a imágenes cronológicas, es decir, datadas o como son llamadas por Bergson, imágenes recuerdo. Es la relación de estas tres características la que hace del presente el punto de contracción más pequeño del circuito del tiempo de las imágenes actuales y virtuales, el cual se ve ampliado al asociar imágenes recuerdo.

179 Deleuze, “La imagen óptico-sonora en Robbe-Grillet. La imagen óptico-sonora y el tiempo, 98.

180 Gilles Deleuze, “Los cristales del tiempo”. En: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós comunicación, 2008, 115.

La imagen cristal que propone Deleuze como respuesta al concepto de duración de Bergson presenta dos condiciones, la primera, que el presente tiene que pasar para que llegue un nuevo presente; la segunda, la imagen tiene que ser presente y pasado a la vez, al mismo tiempo, dado que "Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría"¹⁸¹. Estas condiciones de la imagen cristal implican diferencias entre imagen recuerdo e imagen virtual dado que son distintas en su relación con el presente. Así las cosas, la imagen virtual se distingue de la imagen recuerdo en que la primera mantiene una correlación con el presente mismo que ella ha sido, es decir, es en la relación con el presente que ha dejado de ser que encuentra actualidad y por tanto no tiene necesidad de ser actualizada. La imagen virtual se denomina el doble del presente, ya que:

[...] la imagen virtual en estado puro se define no en función de un nuevo presente con respecto al cual sería relativamente pasada, sino en función del actual presente "del" que ella es el pasado, absoluta y simultáneamente: siendo particular, es empero, "pasado general" en el sentido de que aún no ha recibido una fecha¹⁸².

La imagen recuerdo corresponden a pasados anteriores, que se actualizan con un nuevo presente distinto del que ellas han sido, les corresponde una antigüedad y una cronología. La relación imagen actual – imagen virtual conforman el circuito más pequeño en el cristal del tiempo, mientras que la relación imagen actual – imagen recuerdo conforman un circuito más amplio. De igual forma, señala Deleuze que la imagen virtual, que conforma el circuito más pequeño del cristal, existe en el tiempo, mientras que la imagen recuerdo existe en la memoria.

La imagen cristal opera el tiempo a partir de una diferencia de naturaleza que le permite el desdoblamiento del presente en dos direcciones, una hacia el futuro que está abierto hacia la acción; y otro hacia el pasado en que ha caído el presente. Ambas direcciones del tiempo en el cristal son heterogéneas y se ven escindidas. Se funda en el cristal el tiempo como duración y no como tiempo cronológico. La imagen adquiere dos caras, a saber, una actual, que corresponde a la percepción pura y otra virtual, que corresponde para el caso del circuito más pequeño, a la desactualización misma

181 Deleuze, "Los cristales del tiempo", 111.

182 Deleuze, "Los cristales del tiempo", 111.

de la percepción y la intervención de imágenes recuerdo que llenan la percepción de significado. El circuito más pequeño es aquel que está conformado por la imagen actual y la imagen virtual, por un presente que se desactualiza en el mismo instante que se presenta, lo cual permite afirmar que el presente es pasado, y el pasado solo puede existir en tanto ha sido presente. Ambas imágenes conforman un punto de indiscernibilidad. Imágenes ópticas y sonoras que impiden el prolongamiento motor, pero que se cristalizan cuando se encuentran en relación con su propia imagen virtual, cuando se crea un circuito interior.

Así las cosas, por ejemplo, Tarkovski en la película *El espejo* (1975), nos presenta un circuito de tiempo que implica un desplazamiento constante entre imágenes del presente y del pasado que se ven enfrentadas a la cámara, que hace las veces de uno de los personajes, del cual solo tenemos acceso a su voz, es decir, la cámara sustituye la imagen del personaje. Lo que se genera es una simulación de la percepción visual humana, según la cual, vemos las imágenes que nos rodean y escuchamos nuestra propia voz, pero no vemos nuestro rostro. Lo que pone en juego el director es un esfuerzo como espectadores para que prolonguemos las imágenes del filme en una transición ininterrumpida, asumiendo una duración externa al personaje.

Hacia la cámara que sustituye al personaje se dirigen las miradas constantes de los demás personajes, a la vez que esta captura el desplazamiento y los gestos de estos, generando en el espectador la yuxtaposición de imágenes del presente que le acontecen y que en ocasiones son indiscernibles de imágenes del pasado. La relación que se establece entre las imágenes que se presentan al personaje – cámara, que hacen las veces de un presente al que el espectador debe dar continuidad, y las imágenes del pasado, impiden predecir la secuencia con la que puede continuar la historia.

Se produce un efecto de saturación del pasado en la duración del personaje - cámara, quien actualiza recuerdos de su infancia, sin que estos tengan que ver con su futuro, sino con un estado actual del mismo, con la forma como esos recuerdos interfieren en su presente y determinan la manera de relacionarse con su ex – esposa, en quien actualiza el rostro y la independencia de su madre; y con su hijo, quien le permite actualizar los recuerdos de su formación de infancia a cargo de mujeres y militares, a quienes atribuye las condiciones particulares de su presente.

Hay una ruptura en la forma en cómo se presenta el tiempo, pues no hay una linealidad de eventos causales que nos permitan trazar un porvenir de la historia, situación que se manifiesta en cada uno de los personajes. Es decir, la relación pasado – presente que permite percibir el futuro como posibilidad de acción, se deshace en este filme, pues el circuito que se forma entre imágenes del presente e imágenes del pasado posee dos características:

I. La imposibilidad de distinguir entre imágenes del presente e imágenes del pasado, lo cual no permite definir claramente el flujo de imágenes propias del límite interior del circuito y aquellas que lo amplían recurriendo al pasado. Dicha situación se ve acrecentada por la coincidencia que el personaje – cámara descubre entre las imágenes de su ex - esposa y su madre;

II. La potencia en los flujos de existencia de los personajes que parecen ocultar de alguna manera las relaciones que entre estos se establece, configurando un conjunto de trayectos que se agotan en sí mismos, es decir, produciendo la impresión de que no son necesarios el conjunto de secuencias de imágenes para comprender el sentido total de la película. Incluso, aunque al final del filme logramos tener la totalidad de ellas, en nuestra experiencia pareciera dar la impresión de que estas son inconexas.

Las imágenes virtuales parecen confundirse con imágenes ilusión que rompen la relación actual – virtual del circuito de tiempo más pequeño. Situaciones como la mujer lavándose el pelo, o levitado sobre la cama, o la aparición y desaparición de una mujer que le solicita al niño que lea el diario son imágenes que hacen ruptura, pues no hay correspondencia entre la imagen actual y la imagen que ellas son, a la vez que pueden ser confundidas con imágenes recuerdo. Simplemente estas imágenes carecen de cierto grado de verosimilitud, y es esto lo que las hace ver diferentes en relación con las demás.

Por el contrario, el filme *Un hombre solo* (2009), de Ford, mantiene un tiempo presente con su correspondiente tiempo virtual; relación que consolida recorridos específicos como el despertar del protagonista para ir al trabajo, la rutina institucional de la academia en la que dicta clases, la noche de copas con su mejor amiga, o la noche en que proyecta su presente hacia un futuro al mismo tiempo que la muerte se lo impide. En dichos recorridos del profesor George Falconer, intervienen imágenes recuerdo de su vida en pareja, que son activados en la memoria a partir de signos, como el sonido del teléfono, la

visualización del jardín de la casa o la imagen de un joven agraciado jugando tenis.

Esas imágenes recuerdo se insertan con imágenes en el presente, sin que alteren la secuencia de las primeras. La estructura temporal propuesta por el director, permite predecir la continuidad de las acciones de los personajes. A diferencia de Tarkovski que nos presentaba un cristal del tiempo saturado de imágenes del pasado, el cristal del tiempo de Ford se encuentra cargado del peso del presente sin horizonte, por lo que anuncia como destino un final previsto desde la primera imagen y que es planeado con mucho cuidado a lo largo del filme.

Hay un tiempo lento propio de los personajes que se conjuga con anclajes en el pasado o proyecciones a futuro; la mejor amiga del profesor George Falconer, vive anclada en un pasado amoroso infructuoso del cual no se ha podido desprender, es un flujo de pasado; mientras que el joven estudiante de literatura de Falconer es una apertura del porvenir, un flujo de futuro que arrastra al profesor hacia posibilidades de acción. Dichos flujos son simultáneos y se cruzan a lo largo del filme generando el peso del presente y su imagen virtual que deja ver cómo el profesor Falconer se va hundiendo en un presente que lo consume y que pareciera insoportable mediante un juego de imágenes ópticas que lo ponen de manifiesto, por ejemplo, en rutinas diarias en las que se presenta el vacío de la ausencia del otro. Podríamos decir que Ford construye un cristal de tiempo presente y vacío.

En contraste, el circuito que consolida Tarkovski, presenta tres tiempos: i) la ausencia de proyección de futuro, en la que no se sabe qué seguirá después del momento presente, pero que se diferencia de la falta de proyección del tiempo que nos presenta Ford, mediante una imagen cristal del vacío en el presente, pues en Tarkovski la imagen cristal se encuentra saturada de pasado. Este primer tiempo cristalino del filme *El espejo*, es propio de los personajes, así, por ejemplo, inicia mostrando una mujer que espera a su esposo sentada en la cerca de la casa, su rostro es una imagen óptica pura, en ella se detiene cualquier movimiento, cualquier expectativa de acción, simplemente está en espera de que su esposo llegue. Es un tiempo estático, de espera, el cual se ve confrontado a un tiempo veloz, que es insuficiente, pero que tiene proyección hacia futuro, tiempo que representado en la escena en mención por el encuentro entre la mujer y el desconocido que en su fugacidad pone en tensión la espera;

ii) la velocidad en la producción y divulgación de la información propia de la imprenta arrastra la vida de las personas. La mujer de la escena anterior es arrastrada por el ritmo que impone este tiempo y la transfigura en el aspecto, los gestos y la postura ante la vida, su duración ha cambiado, la angustia que genera la responsabilidad de una maquinaria de divulgación la hace olvidar la espera estática por su esposo; y, iii) un tiempo de guerra que recorre el espacio global, presentado mediante imágenes de la guerra civil de España, del fin de la era zarista en Rusia, de la segunda guerra mundial y de la guerra civil contra las fuerzas de la República China. Tiempo de guerra global que se muestra en la desolación de los pueblos, en los rostros de los niños, en los gestos de los adultos y en la enseñanza de la escuela militar. Imágenes ópticas y sonoras que Tarkovski utiliza para mostrar la simultaneidad de dichas duraciones.

De estos tres tiempos del circuito cristalino de Tarkovski, el de guerra global (iii) y el de la imprenta (ii), se tornan opacos ante el tiempo sin proyecciones de los personajes, pero en la actualización de capas del pasado, el tiempo de guerra global el que se torna actual y relega a los otros dos. Sin embargo, hay una indiscernibilidad entre estos tiempos, pues, aunque son distintos, no dejan de intercambiarse a lo largo del filme. Para Deleuze, las imágenes-cine, pueden ser puestas al mismo nivel de las imágenes-mundo, en el sentido de que ambas son cosas y por tanto, imágenes que actúan y reaccionan unas sobre otras, es decir, poseen movimiento. Vollet, sobre esto, señala que Deleuze apoyándose en la teoría de Bergson sobre la materia como imagen argumenta: “El ser imagen de la materia como movimiento de las cosas reflejándose mutuamente hace posible poner sobre el mismo denominador imágenes-mundo e imágenes-cine”¹⁸³. Lo que quiere ratificar que Deleuze, al poner en el mismo lugar la imagen-mundo y la imagen-cine, comprometen la percepción por efecto de la reproducción de la imagen-movimiento, y la imagen-tiempo como su expresión.

Así las cosas, el tiempo como duración que es un concepto que Bergson atribuye a la materia, Deleuze lo aborda mediante la imagen – cine, dado que estas imágenes poseen una estructura del tiempo como duración. En particular para las obras cinematográficas abordadas, hay un tiempo abstraído de la forma de la sucesión a través de dos imágenes cristal, diferentes, pero que poseen la cualidad de presentar el tiempo como un cambio cualitativo en el todo de los per-

183 Bergson, “De la selección de las imágenes para la representación. El papel del cuerpo”, 67.

sonajes, es decir, el tiempo como duración, en el que se asocian imágenes actuales y virtuales, imágenes pasado e imágenes ilusión. El primer cristal, que corresponde a Tarkovski, nos presenta el tiempo saturado del pasado; el segundo cristal, que corresponde a Ford, nos presenta el tiempo de un presente vacío.

En ambos casos, en la imagen cristal se muestra una fractura que impide establecer una conexión entre la intención y la acción, aunque ambas están presentes su contacto no es claro. Hay una experiencia del tiempo que expande el presente con relación al amor, al sufrimiento, la alegría o la desesperación, que se produce con capas del pasado y proyecciones de futuro que en su simultaneidad y yuxtaposición conforman un instante cero en el que todo entra en juego como determinación para la acción. La figura cristal nos remite a la relación entre imágenes y la posible tipología de estas que nos puede servir para hablar del tiempo como duración, sin embargo, habría que consolidar el concepto con elementos que exploren de la experiencia del tiempo a partir del lenguaje.

Bibliografía

Bergson, Henri, "Sobre la naturaleza del tiempo". En: *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)*. Buenos aires: Del signo, 2004.

Bergson, Henri, "De la selección de las imágenes para la representación. El papel del cuerpo". En: *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006.

Deleuze, Gilles, "Tesis sobre el movimiento Primer comentario a Bergson". En: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós comunicación, 2008.

Deleuze, Gilles, "Recapitulación de las imágenes y los signos". En: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós comunicación, 2008.

Deleuze, Gilles, "Más allá de la imagen-movimiento". En: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós comunicación, 2008.

Deleuze, Gilles, "Los cristales del tiempo". En: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós comunicación, 2008.

Deleuze, Gilles, "Memoria y trastornos del reconocimiento. La imagen óptico-sonora y el tiempo". En: *Cine I Bergson y las Imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.

Deleuze, Gilles, "La imagen óptico-sonora en Robbe-Grillet. La imagen óptico-sonora y el tiempo". En: *Cine I Bergson y las Imágenes*. Buenos aires: Cactus, 2009.

Vollet, Matthias, "Los límites de la estética de la representación: del cine perceptivo de Bergson al cine durativo de Deleuze", en: Chaparro, Adolfo (editor). *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2006.

Filmografía

El espejo. Dirigida por Tarkovski, Andréi, 1975; Unión Soviética: Mokép, 1975.

Hiroshima mon amour. Dirigida por Resnais, Alain. 1959; Francia: Pathé Films, 1956.

Jezebel. Dirigida por Wyler, Wyler, 1938; Estados Unidos: Warner Bros, 1938.

Taxi Driver. Dirigida por Scorsese, Martin, 1976; Estados Unidos: Columbia Pictures, 1976.

Umberto D. Dirigida por De Sica, Vittorio, 1952; Italia: Dear Film, 1952.

Un hombre solo. Dirigida por Ford, Tom, 2009; Estados Unidos: The Weinstein Company, 2009.