

El tiempo cinematográfico: un análisis de los fundamentos óptico-temporales de la semiótica pre-verbal en la obra de Gilles Deleuze

Jorge León, Universidad San Jorge, España

Ismael Martín Estébanez, MLDG, Despacho de Arquitectura y Urbanismo, España

Resumen: A comienzos de la década de los 80, el filósofo Gilles Deleuze aplicó la teoría de la imagen de Bergson expuesta en *Materia y Memoria* (1896) a la imagen cinematográfica con la intención de desarrollar nuevas herramientas conceptuales que, a través de un análisis de la historia del cine, permitieran poder delinear mejor tanto la relación cognoscitiva más allá de los presupuestos de sujeto-objeto, como una teoría de la comunicación pre-verbal no estructuralizada fonéticamente que superara definitivamente la concepción lacaniana del lenguaje. Si bien dichos análisis pueden ser vistos también como el establecimiento de unos principios alternativos a las teorías del montaje tanto de Vertov como de Eizenshtéin, el interés primario de nuestro paper se centrará en la redefinición de las categorías espacio-temporales que conlleva esta nueva teoría del cine esgrimida por Deleuze. Concretamente analizaremos cómo la nueva tecnología cinematográfica, especialmente en su desarrollo europeo de la segunda postguerra (Godard, Fellini, Syberberg, Tarkovski) supone una comprensión temporal por completo ajena a cualquier comprensión de causalidad lineal, teleológica o no, de corte cronológico. En su lugar, el cine en tanto que medio de comunicación propio del mundo metropolitano contemporáneo emplea unas categorías temporales más cercanas a conceptos como “acontecimiento” o “haecceitas”, que en algunos puntos lo acercan a la concepción del tiempo desarrollada por Walter Benjamin, pero que por otro lo relacionan directamente con formas aiónicas del mismo ya estudiadas por Deleuze en la década de los 60, y aplicadas al estudio del dadaísmo en la de los 70.

Palabras clave: Aion, evento, alteridad, fuera de cartelera, signo pre-lingüístico

Abstract: In the early the 80's, the philosopher Gilles Deleuze applied the Bergson's theory of image exposed on *Matter and Memory* (1986) to the cinematic image, with the intend to develop new conceptual tools that, through an analysis of the History of Cinema, allow delineate better both, the cognitive relation beyond the subject-object budgets, and a theory of pre-verbal communication non phonetically structured which definitively exceeded the lacanian conception of the language. While such analyzes can be understood as the establishment of alternative principles of the Vertov and Eisenstein film editing theories, the primary interest in our paper will focus on the space-temporary categories redefinition that Deleuze's theory of cinema involves and which implies an exhaustive redefinition of the chronology space-temporary categories defined in the XV century by creation of perspective by renaissance painters and architects.

Keywords: Aion, Event, Otherness, Offscreen, Pre-linguistic Sign

Introducción

Desde la muerte de Gilles Deleuze en 1995, la influencia de su obra ha experimentado un incremento exponencial tanto en ámbitos anglófonos, como francófonos o hispanohablantes. Muestra de todo ello son por ejemplo los *Encuentros Internacionales Gilles Deleuze* (1996),¹ las *Primeras Jornadas Gilles Deleuze* (Universidad Nacional del Mar de Plata, 2011), o el último hasta la fecha *Deleuze, Philosophy, Transdisciplinarity* (University of London – University of Kent, 2012), por no mencionar el estudio y aplicación continua del

¹ Ponentes destacados de dicho congreso fueron Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Gérard Lebrun, Francois Zourabichvili, Michael Hardt, Francois Wahl, o Jacques Rancière.



esquizoanálisis deleuziano por parte de la psiquiatría argentina. Ahora bien, a diferencia de otros ámbitos disciplinares en los que Deleuze ejerció su actividad teórica como la ontología, el psicoanálisis, la crítica literaria, o la filosofía política, el ámbito del cine ha recibido una menor atención por parte de los comentaristas de su obra. De este modo, su análisis sobre el cine aún continúa siendo concebido en tanto que “material secundario” de apoyo para el comentario y desarrollo de sus grandes obras (*El Antedipo* o *Mil Mesetas* especialmente) y/o conceptos propios (rizoma, máquinas desiderantes, devenir animal, cuerpo sin órganos, etc.). Es por ello que, entre otras razones, nuestro artículo se centrará de forma principal sobre la teoría deleuziana del cine, empleando el resto de la su obra como apoyo para la correcta lectura de dicha teoría.

Por otra parte, en lugar de limitarnos aquí a una exposición de carácter meramente repetitivo de la teoría deleuziana del cine, lo que ya se ha hecho con anterioridad (Ciancio, 2006), preferimos analizarla en función de las similitudes y diferencias que presenta respecto a otra de las grandes teorías artísticas que implican una fuerte carga ontológica: *La perspectiva como forma simbólica* de Panofsky. En ambas, la teoría cinematográfica de Deleuze y la teoría sobre la perspectiva de Panofsky, se muestra claramente cómo, en palabras de Deleuze, “el artista no tiene nada que ver con un esteta, y la máquina artista, la máquina de expresión, no tiene nada que ver con impresiones estéticas” (Deleuze y Guattari, 1987, 103). En su lugar, tanto el historiador alemán como el filósofo francés centran sus análisis artísticos en torno a la estructuración ontológica de la realidad que ambas técnicas (arte = τέχνη), cine y perspectiva, conllevan. Así, si la lectura de Panofsky descubre en la perspectiva del siglo XV la creación del tiempo y el espacio cronológicos que la disciplina filosófica siempre relaciona con el pensamiento cartesiano (s. XVII) y la consecuente aparición de la relación epistemológica sujeto-objeto, la teoría deleuziana en su recurso al análisis bergsoniano de la imagen va a proponerse explícitamente el intento de superar dicha dicotomía gnoseológica, a la par que exponer una teoría del tiempo ya no cronológica, sino propiamente aiónica. Por último, dicha afinidad óptico-artística entre el cine y la arquitectura es mantenida también, y de forma explícita, por el filósofo francés en su afirmación de que “el cine tiene con la arquitectura una relación más profunda que con el teatro” (Deleuze y Guattari, 1987, 110).

Dicho esto, estructuraremos el artículo en tres partes. En la primera expondremos brevemente el análisis de la perspectiva efectuada por Panofsky así como las inesperadas consecuencias que la sistematización espaciotemporal que conlleva la perspectiva tuvieron para las artes del momento y la puesta en crisis de la racionalidad renacentista. En la segunda, como es lógico, analizaremos el replanteamiento gnoseológico cinematográfico deleuziano, centrándonos concretamente en la crisis que la racionalidad mecánica del cine tuvo después de la segunda guerra mundial en el paso del paradigma imagen-movimiento a la de imagen-tiempo. Este paso, el paso de considerar el tiempo dependiente del movimiento espacial (imagen-movimiento) a considerarlo independiente y primero (imagen-tiempo) es pues el que abre la puerta a una concepción aiónica del mismo, expuesta por primera vez en *Lógica del Sentido* (Deleuze, 1969). Por último, el tercer apartado se dedicará a identificar las conclusiones derivadas de la lectura de la tesis aiónica que subyace en la lectura cinematográfica que realiza Deleuze y a ponerlas en una relación sintomática con los signos tempranos y coetáneos que se dieron a nuestro juicio tanto en la crisis de la imagen-movimiento como en la de la perspectiva.

Perspectiva y heterotopía²

Refiriéndose al proceso de cambio que el concepto platónico de “idea” sufre hasta su llegada al siglo XV, afirma Panofsky que “el Renacimiento se separa de la Edad Media extrayendo en

² Adelantamos aquí que el comentario que vamos a realizar sobre la perspectiva como forma ontológica de la percepción espacio-temporal cartesiana eludirá por principio todas las lecturas y connotaciones simbólico-platónicas con las que fue asociada, por parte de Wittkower especialmente, debido a la no-influencia de lo simbólico tanto en los análisis cinematográficos de Deleuze como en los análisis de la perspectiva posteriores a Wittkower, ejemplo de los cuales son, entre otros, los de Argan o Tafuri. Para una exposición del carácter neoplatónico de la perspectiva ver (Wittkower, 1968)

cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un ‘mundo exterior’ sólidamente fundamentado, de tal forma que se establece una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto” (Panofsky, 1981, 50). Esta objetivación del mundo, para Panofsky, está causada directamente por la perspectiva en tanto que sistema óptico y representativo capaz de determinar perfectamente y por primera vez en la historia, las relaciones proporcionales entre la altura, la anchura, y la profundidad de un objeto mediante una simple representación en dos dimensiones. De este modo, con la adquisición de la técnica perspectiva el arte renacentista se vuelve ciencia de la percepción. Lo importante para Panofsky es que para que dicha técnica haya podido tener lugar ha sido necesario poder concebir tridimensionalmente el espacio mediante la abstracción de un infinito homogéneo e isótropo que prescinde de todo aquello que no sean relaciones proporcionales comprobables, es decir, propiamente hablando, parámetros. Ahora bien, para Panofsky, esta objetivación de la realidad, debido precisamente a la relación sujeto-objeto que instaura en tanto sistema óptico, conlleva consecuencias inesperadas: “Por un lado reduce los fenómenos artísticos a reglas sólidas y exactas, pero por otro las hace dependientes del hombre, del individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psico-fisiológicas de la impresión visual y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición de un “punto de vista” subjetivo elegido a voluntad” (Panofsky, 1999, 49).

De este modo, la perspectiva puede ser concebida tanto como un triunfo de la objetividad exterior de la realidad, como de un triunfo de la voluntad subjetiva por hacer depender la misma realidad objetiva de su propio yo. Racionalidad de lo real y objetivismo por una parte, contingencia de la realidad y subjetivismo por otra. Sin embargo, no hemos de perder de vista que según la forma en que Panofsky entiende la perspectiva, el pliegue del espacio sobre el sujeto nunca va más allá de la toma de conciencia de éste como centro del espacio en tanto “punto de vista”. Es decir, que las estructuras espaciales siguen siendo objetivas y derivadas de la realidad empírica mediante la técnica de visión del sujeto, y que este nunca las crea como condiciones de posibilidad de la experiencia estética innatas al mismo de forma absoluta. Ningún idealismo de tipo kantiano es afirmado por Panofsky en tanto que distinción entre *noúmeno* y *fenómeno*; aunque, obviamente, la aparición de la perspectiva como medida científica del espacio será uno de los pilares fundamentales de la estética kantiana. En su lugar, la centralidad del punto de vista ha de ser entendida como correlato del dominio del individuo sobre un espacio objetivo y científico *en sí*.

Ahora bien, pese a que en el inicio Panofsky establecía como problema fundamental de la perspectiva una relación no unívocamente determinada entre sujeto y objeto, la lectura vulgar y descontextualizada de la misma, en consonancia con las opiniones de Lewis Mumford, siempre estuvo fuertemente orientada a la predominancia de la objetivación sistemática del mundo como inicio de un proceso cuya expansión y progresiva sistematización y complementariedad culminarían en la “jaula de hierro” weberiana. Así, entre 1934 y 1938, Lewis Mumford expuso su concepto de sistema mecánico “como aquel en que una muestra al azar del conjunto puede servir en lugar del conjunto: un gramo de agua pura en el laboratorio se supone que tiene las mismas propiedades que un centenar de metros cúbicos de agua igualmente pura en la cisterna y se supone que lo que rodea al objeto no afecta a su comportamiento” (Mumford, 1977, 29-30). Para el sociólogo neoyorquino, dicho sistema se conforma entre los siglos XIV y XVI mediante la tríada espacio-tiempo-dinero, correspondiente respectivamente a los inventos de la perspectiva, el reloj, y la contabilidad por partida doble (Debe y Haber). Y son precisamente las consecuencias de esta lectura de la perspectiva en tanto que primer sistema plenamente racional y tautológico (técnica moderna) las que nos interesan. Así, a diferencia de las grandes lecturas del Renacimiento hechas por Burckhardt, Michelet, o Wittkower en las que se concebía al mismo como un sistema armónico y pleno, una serie de historiadores del arte y la arquitectura contemporáneos del propio Deleuze comenzarán a ver en dicha sistematización técnica, el esta-blecimiento de las condiciones de posibilidad propias de la heterotopía.³

³ Recordamos aquí que “heterotopía” fue un concepto utilizado por Michel Foucault para designar aquellos lugares (*topoi*) donde la acumulación de diferencias se había tornado sistemática mediante la yuxtaposición directa sin poder

Como ejemplo paradigmático, el análisis que Tafuri realiza de la iglesia de *San Spirito* de Brunelleschi concluye con la afirmación de la misma como una yuxtaposición triple de secuencias estructurales concebidas como tipos espaciales puros,⁴ todo ello posibilitado gracias al empleo de un único módulo para todo el edificio que permita la organización perspectiva de todo el conjunto. En otras palabras, el empleo de la perspectiva por parte de los arquitectos desde su mismo inicio es concebida como la capacitación o condición de posibilidad misma de la yuxtaposición pura de elementos dispares en un sistema estructurado. La perspectiva en tanto que “absoluta racionalidad del espacio y de su universalidad” (Tafuri, 1978, 14) supone, en el mismo acto por el cual se define a sí misma como racionalidad plena y universal, la apertura a la infinita yuxtaposición irracional, es decir, sin razón=medida (proporción) alguna, de los entes. Un proceso al que Deleuze siempre se refirió en la apología del conector “y” frente al disyuntivo “o”.

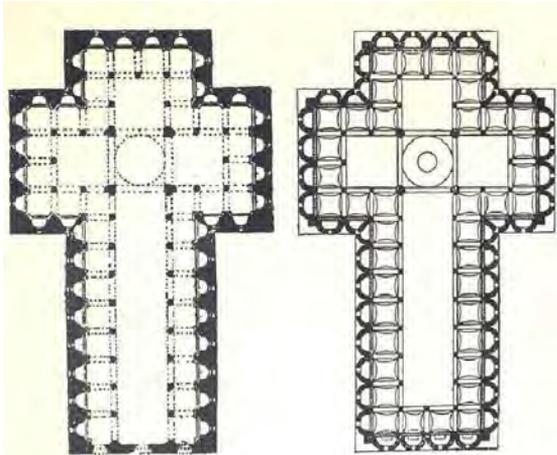


Fig. 1

Si recordamos de nuevo el enfoque lingüístico que Tafuri concede a toda lectura espacial de la arquitectura, y añadimos que el párrafo citado es de 1969, casi resulta superfluo constatar en su libro de 1968 *Teorías e Historia de la arquitectura* la referencia explícita a *La arqueología de las ciencias humanas de Foucault* (Tafuri, 1972, 19) para poder afirmar un paralelismo entre ambos autores (Tafuri y Foucault) en lo referente al lenguaje *estructural*, fonético o espacial, como condición de posibilidad de la heterotopía. Esta función lingüística niveladora de todo valor es pues el punto nodal donde se encuentran tanto la conciencia de la arbitrariedad absoluta de los espacios como la posibilidad del establecimiento de un código lingüístico unívocamente determinado, pero siempre al precio de una subyugante abstracción. De este modo, respecto al efecto heterotópico que un lenguaje cuyos significantes están estructurados fonéticamente mantiene sobre los significados, no hay mejor referencia que la citada por el propio Foucault al comienzo de su famoso libro: “Los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un

establecer cualquier otro tipo de relación, como por ejemplo los museos, los puertos, las bibliotecas, etc. Si bien Foucault establecía el nacimiento de las heterotopías en el clasicismo del siglo XVII, la crítica arquitectónica italiana de la Escuela de Venecia propuso precisamente la perspectiva renacentista como el establecimiento de las condiciones ontológicas necesarias para dar cabida a las heterotopías que el siglo XVI vio crear de las manos de Giulio Romano en el *Palazzo del Te*, de Raffaello en *Villa Madamma*, o del propio Francesco di Giorgio en sus variaciones tipológicas recogidas en el *Codice Magliabecchiano*.

⁴ 1. La nave central y el núcleo central del crucero “casi seguro resueltas, en el proyecto original, con cubiertas abovedadas”, 2. Los espacios menores cubiertos con bóvedas vaídas, y 3. Los ábsides perimetrales cupulados.

pincel finísimo de pelos de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, que de lejos parecen moscas” (Foucault, 2005, 1).

Con esto, podemos vislumbrar por ahora un poco mejor las consecuencias espaciales de la concepción que, para Tafuri, tiene la perspectiva en Brunelleschi. Concretamente, si en el caso anteriormente citado la estructura alfabética del lenguaje fonético se impone como un orden completamente cerrado sobre sí y por tanto enteramente consistente, de modo que la lógica de los significados se vuelve completamente independiente respecto a la relación primaria con la estructura y a las múltiples relaciones secundarias que se generan entre ellos mismos (provocando precisamente por ello una heterotopía), la estructura perspectiva de los edificios de Brunelleschi se impone del mismo modo como una estructura omni-abarcante que permite la superposición de tres órdenes significativos completamente dispares y yuxtapuestos en S. Spirito, de modo que se empiezan a generar un cruce de significaciones imprevistas. Con esto, queda patente de nuevo el doble carácter de la perspectiva, pues, si por una parte permite la ordenación matemática y homogénea de un espacio construido racionalmente que terminará constituyéndose como propiamente cartesiano-newtoniano, por otra, es ese mismo carácter homogenizante y nivelador de todos los valores el que permite el inicio mediante superposición, de toda una serie de relaciones no jerarquizadas ni estructuradas según el orden perspectivo pero que al igual que en la relación razón-sin razón analizada por Foucault,⁵ se constituye como la “parte oscura”, “la otredad” imposible de expulsar de la misma razón pues, entre otras cosas, constituye su condición de posibilidad misma. En resumen, la paradoja consiste en que este supuesto espacio racional construido mediante la perspectiva a imagen de Cronos, “descubre” a su vez el espacio aiónico en tanto que su misma condición de posibilidad.

Es decir, esta misma condición de posibilidad está presente en el mismo momento de la sistematización, y no solo en sus diversas aplicaciones posteriores. Así pues, la concepción crónica de la aparición de la perspectiva como exclusivamente una sistematización cerrada, ha de anularse a favor de una apertura originaria a la existencia del Aión, redescubierta por Deleuze de forma primordial en el caso del cine. Como ejemplo paradigmático de dicha apertura, como en el caso de Durero, la razón de su sistemática da paso a un abandono progresivo y rápido de las líneas maestras y las reglas de la perspectiva para mostrar “el fuera de plano” constituido por el ojo, el objeto, la luz, y su interacción: su “Vivencia”. De este modo, el propio Durero, como contrapunto a la sistematización que él mismo desarrolla afirma que “no soy de la opinión de que un artista deba medir constantemente sus figuras (...) Si tú eres instruido en el arte de construir y has adquirido juntas la teoría y la práctica no es indispensable que lo midas Todo, todo el tiempo” (Durero, 2000, 122), abriendo nuevamente la “puerta oscura- fuera de plano” que conlleva toda técnica.

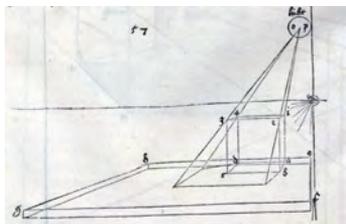


Fig. 2.

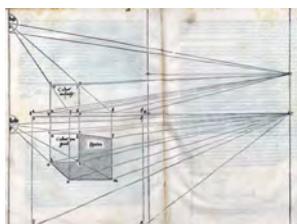


Fig. 3

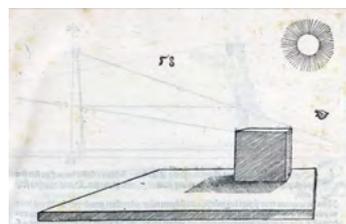


Fig. 4

Pero además de Durero, serán las obras de Francesco di Giorgio y Giulio Romano, las de Raffaello, Zuccari y Borromini las que configuren en su conjunto la modernidad en tanto que proceso de *long durée* (s. XV-XXI) de modo que se articule la paradoja por excelencia de la modernidad, a saber, que cuanto más fundamente la racionalidad en un sistema, más irracional serán sus consecuencias. Un proceso que, como veremos a continuación, se repite, bajo unos presupuestos gnoseológicos alternativos en la teoría del cine de Deleuze.

⁵ Nos referimos al análisis histórico efectuado en *Historia de la Locura en la época clásica*, Editorial Fondo de cultura económica, México D.F., 1967. Edición original Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1964.

Es pues este carácter de sistematización perfecta y tautológica la novedad por excelencia del Renacimiento, base para su categorización en tanto que periodo histórico independiente de la Edad Media. Así, afirma Tafuri que “lo antiguo, el *numerus*, la analogía antropomórfica, la proposición armonicista, constituyen un conjunto unitario de referentes convencionales, para un sistema de representación necesitado de fundamento estable [...] el elemento nuevo, en comparación con todo el medioevo, es solamente uno, pero sustancial; la introducción de un *sistema perfectamente representativo*. Por tanto, los ‘contenidos’ no son nuevos, pero sí el proceso, matemático y verificable, que permite su formalización en una sistematización del mundo puesta en imagen” (Tafuri, 1995, 35).⁶



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Cine y Aion

En lo que se refiere al cine del siglo XX, Deleuze recurre a la obra de Bergson con la intención explícita de esbozar una teoría del mismo que pueda superar la diferenciación sujeto-objeto, categorización creada por la perspectiva mediante su intento de objetivación del mundo en un espacio racional. Si bien Husserl había intentado poner en relación nuevamente a “sujeto” y “objeto” mediante la “intencionalidad”, Bergson partirá de un concepto completamente distinto, que nada tenga que ver ni con objeto, ni con sujeto, ni con representación. De este modo, Bergson parte del concepto de imagen. Para él, el mundo, incluido el cuerpo propio, es percibido mediante imágenes. Afirma Bergson que “es el cerebro el que forma parte del mundo material, y no el mundo material el que forma parte del cerebro” (Bergson, 2006, 35). De este modo, anulada por principio toda diferenciación establecida a priori entre sujeto-cerebro y objeto-mundo, las imágenes de los seres vivos se diferencian de las propias de los inertes en que en las primeras existe una “zona de indeterminación” correspondiente a la (re)-acción que conlleva las imágenes percibidas por el ser vivo. A este respecto afirma Deleuze cómo “una percepción será subjetiva cuando las imágenes varíen con respecto a una imagen central privilegiada [la imagen del cerebro]; una percepción será objetiva, tal como es en las cosas, cuando todas las imágenes varíen unas con respecto a las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes” (Deleuze, 1991,

⁶ Respecto a la racionalización sistemática del tiempo, idénticas consecuencias tiene la sucesión lineal de instantes isotópicos y homogéneos, conceptualización culminada en la invención y difusión del reloj mecánico mediante la aplicación de la rutina del monasterio. Como afirma Mumford, “alrededor de 1345, según Thorndike, la división de las horas en sesenta minutos y de los minutos en sesenta segundos se hizo corriente” (Mumford, 1977, 33).

116). Lo objetivo pues, ya no como la dualidad objeto-sujeto, sino como la no existencia del último, es decir, como la inmanencia tanto del sujeto como del objeto en un conjunto de imágenes todas al mismo nivel.

Si bien la propuesta de Bergson conlleva consecuencias en las que no nos es posible profundizar ahora, lo fundamental de su postura es que la sistemática objetiva creada por la perspectiva en tanto que “ajena” al sujeto va a ser sustituida por una nueva sistemática que no posiciona al sujeto de una forma externa a la misma. Dicha no separación por principio entre el sujeto y el objeto es lo que va a permitir a Deleuze esbozar una teoría del cine en tanto que fundamentada en el “corte móvil” que proporcione una correcta concepción del movimiento y el tiempo, no dependiente del espacio racional perspectivo. Así, si con anterioridad a Bergson, el movimiento de un cuerpo era comprendido normalmente como un cambio de posición entre dos puntos fijos de un espacio homogéneo de modo que dicho cambio de espacio nos permitía percibir de forma simultánea un paso del tiempo, es decir, que la percepción de un tiempo racional era posible únicamente gracias a la sistematización y racionalización del espacio, con posterioridad a Bergson, afirma Deleuze, los parámetros se invierten de forma que ahora es el movimiento el que puede ser percibido gracias a que un tiempo-otro, “un tiempo-fuera de plano” entendido propiamente como “duración” o “memoria” es continuamente creado desde lo más profundo de la “zona de indeterminación”. Este tiempo es el Aion.

De esta forma, para Deleuze, el cine del siglo XX puede ser dividido en dos bloques completamente diferentes precisamente por su forma de concebir el montaje cinematográfico. Así, hasta la segunda guerra mundial, el cine estará definido por la predominancia de la imagen-movimiento, mientras que con posterioridad predominará un montaje que busque exponer la imagen-tiempo en sí misma. Respecto al primer periodo, afirma Deleuze cómo, pese a las apariencias, el cine nunca ha concebido el movimiento al modo pre-bergsoniano, es decir, al modo perspectivo-racional. El cine, tanto antes como después de la crisis de la imagen-movimiento, interesa a Deleuze porque supone la verdadera ruptura de las categorías ópticas establecidas por la perspectiva. Es decir, frente a las corrientes artísticas contemporáneas al nacimiento del cine como el fauvismo, el cubismo, el surrealismo, o el futurismo que aún suponen para Deleuze la primacía del espacio estático respecto al resto de categorías, el cine se erige como primera de las artes de una nueva construcción del mundo. Excepción a la regla sería el dadaísmo, que ya en *El AntiEdipo* suponía el origen de la máquina molecular-esquizofrénica frente a la molar-futurista y la productivista del constructivismo ruso. (Deleuze y Guattari, 1985, 412-413). Ahora bien, aunque el dadaísmo suponga para Deleuze la predominancia del movimiento y el tiempo sobre el espacio (piénsese en los *performances* y poemas sonoros asignificantes de Hugo Ball en el *Café Voltaire*, propiamente, en terminología deleuziana, emisión pura de sonsignos), la tardía fecha de su nacimiento respecto al cine así como su temprana muerte llevan a Deleuze a considerar el cine como el arte propio de la inversión de las categorías espacio-temporales crónicas en las tempo-espaciales aiónicas.

Es, por tanto, el cine el arte que supone una nueva reestructuración de la ontología espacio-temporal creada y mantenida desde la perspectiva durante cerca de 500 años. Y será en el cine donde precisamente el elemento que la sistematización perspectiva no pudo explicar en sí mismo sino a imitación del espacio, es decir, el tiempo, suponga el elemento de puesta en crisis del cine mismo. Con lo cual obtenemos ya un primer paralelismo entre el cine y la perspectiva como sistemáticas de la racionalización del mundo: La sistematización de la perspectiva entró en crisis debido precisamente a la consecución de aquello que buscaba: la racionalización del espacio. Fue dicha racionalización la que creó las condiciones de posibilidad de la heterotopía en tanto que estado de cosas que no permitía excluir a lo irracional de lo racional mismo. De forma paralela, en el cine, la teoría de la imagen-movimiento permite la correcta conceptualización y verdadera racionalización del movimiento en sí mismo, no dependiente del espacio perspectivo. Ahora bien, dicha teoría, lo adelantamos ya, supondrá el desarrollo técnico de las condiciones mismas de la puesta en crisis de la primacía del movimiento, permitiendo acceder a un nuevo ámbito ontológico primario: el tiempo en sí o el tiempo no-cronológico.

Respecto a la superación del espacio isótropo perspectivo por parte de la imagen-movimiento, Deleuze afirma “que los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí [...] Vosotros no podéis reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con ‘cortes’ inmóviles (...). Sólo cumplís esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos” (Deleuze, 1991, 13-14). Así pues, frente a la sucesión de cortes inmóviles + tiempo abstracto al que aboca el movimiento en la perspectiva arquitectónica, el cine va a ser el arte propio de la primacía del movimiento real (de la vivencia) + duración concreta. Ahora bien, ¿en qué consiste propiamente este movimiento real? ¿Cómo, si no es posible entenderlo al modo de la ciencia newtoniana mediante gráficas espaciales y vectores que implican el movimiento entre dos puntos, va a conceptualizarlo el montaje cinematográfico? La respuesta radica, como ya hemos adelantado, en el cambio del paradigma perspectivo sujeto-objeto por el bergsoniano de la inmanencia de las imágenes. Nos explicaremos: Desde el punto de vista del espacio perspectivo, el montaje cinematográfico se concibe, “al modo vulgar”, como la sucesión de imágenes fijas, de “cortes-cuadros inmóviles” cuya velocidad de sucesión imperceptible para el ojo humano provoca la ilusión del movimiento real. Lo importante aquí es que la diferenciación entre un movimiento “aparente” y un movimiento “real” solo es posible desde la estructuración de la realidad mediante la diferenciación sujeto-objeto. Es decir, que mientras que puedo dudar de la realidad del movimiento objetivo ya sea en la forma de una sucesión de fotogramas o de una sucesión de percepciones objetivas del mundo, de ninguna de las maneras puedo dudar de la realidad del movimiento propio en tanto que sujeto, puesto que este último ha sido posicionado con un estatuto exterior al objeto por definición y de cuya realidad no puede haber duda alguna, ya sea en la forma del *Discurso cartesiano*, ya sea mediante el recurso a la imagen divina del yo receptor de la vida en el neoplatonismo renacentista. En última instancia, la ontología perspectiva entabla la diferenciación entre movimiento real y movimiento aparente reduciendo el cine al ámbito de las ilusiones y apariencias cual *trompe l’oeil* del movimiento.

Por otra parte, si retomamos la cuestión del movimiento desde la lógica de la imagen bergsoniana podemos ver cómo la diferenciación entre movimiento real y aparente queda anulada. Desde este punto de vista, tanto el “sujeto” como el “objeto” son una com-posición de imágenes que se diferencian únicamente por el margen de la “zona de indeterminación” que poseen de cara a la acción, de modo que el movimiento del “objeto” será la sucesión de imágenes de este cuyas consecuencias sean fácilmente predecibles mientras que el movimiento del “sujeto” será la sucesión de imágenes del mismo cuyas consecuencias, debido a la “zona de indeterminación” de la acción, serán hasta cierto punto impredecibles. En ambos casos, la percepción del movimiento “real” no se diferencia en nada de la percepción del movimiento “aparente” de la sucesión de fotogramas del cine. Así pues, estrictamente hablando desde un punto de vista bergsoniano, y a pesar de los comentarios del autor francés sobre el séptimo arte,⁷ el cine supone la técnica propia del movimiento “real”: “En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto” (Deleuze, 1991, 15).

Como consecuencia de dicha postura de la inmanencia del sistema de imágenes sin la definición de un sujeto externo a tal sistema, Deleuze, siguiendo en esto aún a Bergson, concluye que para que exista movimiento ha de darse una falta de completitud. Es decir, si todo el conjunto de imágenes estuviese dado al modo de un meta-cerebro omnisciente, el movimiento no existiría: “El movimiento no se realiza más que si el todo ni está dado ni puede darse” (Deleuze, 1991, 21). Se exige entonces una ausencia de totalidad que, por una parte, abra el presente al pasado y al futuro, mientras que por otra rompa la homogeneidad e isotropía del espacio

⁷ Conviene aclarar aquí que no es Bergson el que establece la defensa del cine como arte propio del movimiento real, sino Deleuze. Además, es el mismo Deleuze quien nos informa sobre la paradójica crítica del cine por parte de Bergson como productor de un movimiento “aparente”.

perspectivo mediante el “corte móvil”. En otras palabras, el carácter de sistema, de todo cerrado necesitado de una exterioridad al mismo que defina su límite, es mantenido esta vez por la exterioridad de una otredad temporal no subjetiva. Desde este punto de vista, mundo objetivo y subjetivo pertenecen al mismo sistema del que se escapa el tiempo en tanto que punto de fuga y ya no como en la perspectiva, en mundos separados incapaces de concebir el tiempo de una forma que no fuese o espacial, o subjetiva.

Obtenemos con esto toda una nueva sistemática en la que un cambio dado en un corte móvil implicará un cambio en el Todo, que no “totalidad”, ausente. Además, dicha sistemática se compondrá de una doble articulación. Por una parte, el fotograma, el plano, el instante, es un “corte móvil” del movimiento no espacializado. Por otra, y esto es lo importante, el movimiento, es en sí mismo un “corte móvil” de la duración, del tiempo. De esta manera, al igual que el plano remite al movimiento, al montaje clásico; el movimiento en sí, el montaje clásico, remite al tiempo, a un fuera del montaje, a un meta-montaje que abre una nueva concepción del mismo desarrollada tras 1945. Este meta-montaje en tanto que tiempo puro o tiempo en sí, el Aion, supone pues la aparente paradoja de un sistema completamente inmanente que para poder seguir manteniendo su condición de inmanencia exige una Apertura constante, un fuera de plano trascendente, entendido en tanto que signo sin referente determinado; en tanto que otredad. Es por ello que en su lectura de Deleuze, Badiou acierta al caracterizar esencialmente al cine como al arte de la otredad: “Y si ustedes están en el pensamiento de la identidad, deben ser enemigos del cine, porque el cine exige lo otro. Por lo tanto la discusión entre Parménides y Platón es también una discusión sobre el cine. En el fondo, Parménides habría dicho: ‘no vayas al cine’. Y Platón: ‘Mi padre no quiere que yo vaya al cine pero de todas maneras iré’” (Badiou, 2004, 37).

Pero es importante no confundir este Todo Abierto con una totalidad cerrada, como puede constituir la totalidad cerrada de la película como conjunto de fotogramas, de planos. En palabras de Deleuze, “no ha de confundirse el todo, los ‘todos’, con conjuntos. Los conjuntos son cerrados, y todo lo que es cerrado está artificialmente cerrado. Los conjuntos son siempre conjuntos de partes. Pero un todo no es cerrado, es abierto; y no tiene partes, salvo en un sentido muy especial, puesto que no se divide sin cambiar de naturaleza en cada etapa de la división” (Deleuze, 1991, 25).⁸ Es pues dentro de este Todo abierto no totalitario donde se entabla la verdadera “relación” que consiga entablar relaciones cruzadas, relaciones trascendentes, relaciones virtuales, transduccionales diría Lefebvre, llamada a conjurar la yuxtaposición heterotópica creada por la sistematización racional de la perspectiva renacentista.

Así pues, mantenemos una neta distinción entre los regímenes de cosas analizados por Foucault y Deleuze. Y es a esta nueva lógica deleuziana a la que hacemos referencia, la que defendemos como propia y esencial del cine-movimiento y del cine-tiempo, aplicable en segundo lugar al resto de ámbitos trabajados por el filósofo francés. Es por lo tanto esta la importancia radical de la Teoría del cine de Deleuze, punto culmen de todos sus bocetos de teorías anteriores, ya fueran las literaturas menores de Proust o Kafka como modelos de pensamiento alternativos al modelo filosófico occidental dominante (el grecorromano), las lecturas de la serie de los anti-platónicos (los estoicos-Hume-Spinoza-Leibniz-Nietzsche-Bergson), el esquizoanálisis maquínico dadaísta de *El Antiedipo*, o las *Mil Mesetas* surcadas de rizomas moleculares. La especificidad del cine frente a dichos ámbitos aquí expuestos no es, como afirmamos al principio, su connotación estética, sino más bien su especificidad técnica. Pues el cine, al igual que el arte del renacimiento, es una nueva *τεχνή* específica. Como afirma Deleuze, el cine “define una metafísica y a la vez una técnica” (Deleuze, 1991, 271). Es decir, un nuevo modo de “relación” con el mundo y con el Todo que precede y define nuestras categorizaciones ontológicas de percepción de los mismos, aunque dicha técnica fuera creada dentro de unas categorías ontológicas precedentes. En el fondo, de lo que aquí se trata es, nuevamente, de la precedencia de la materia, del cuerpo (lo único que queda según Deleuze), sobre el espíritu o el mundo (sujeto u objeto). Es

⁸ Así, a diferencia del todo abierto, el todo cerrado será, sintomáticamente relacionado a un “punto de vista” concreto al modo de la perspectiva: “Porque el conjunto cerrado es él mismo un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes” (Deleuze, 1991, 31).

decir, de la imagen-materia⁹ como base de un, en palabras de Anne Sauvagnargues, “empirismo trascendental” de base bergsoniana: “La relación, pues, no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos. Además es inseparable de lo abierto, y presenta una existencia espiritual o mental. Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, a condición de no confundirlo con un conjunto cerrado de objetos” (Deleuze, 1991, 24). Y un poco más adelante: “De la duración misma, o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones” (Deleuze, 1991, 25).

Tenemos, por tanto, que el cine como técnica supone, a diferencia de la perspectiva, la hipóstasis de la relación como categoría ontológica fundamental del Todo abierto que conforma. Es decir, el cine “realmente real”, el *ovtoç ov* del cine, ya no puede ser más el paradigma del cine-verdad, del cine-ojo de Vertov, pues este se fundamentaba todavía en una noción de verdad dependiente de la relación sujeto-objeto. Frente a esta pervivencia de las categorías perspectivas, Deleuze recurre, entre otros, al cine de Bresson, porque sus “partes no concuerdan, exceden toda justificación narrativa o más generalmente pragmática, y quizá vengan a confirmar que la imagen visual tiene una función legible más allá de su función visible” (Deleuze, 1991, 32). O lo que es lo mismo, existe en Bresson de forma primordial, aunque también en el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa (Godard a la cabeza),¹⁰ el nuevo cine alemán, o más recientemente en Tarkovski y Angelopoulos, toda una nueva concepción del fuera de plano que no es signo que remite al sentido de la película como una totalidad cerrada, sino que abre un punto de fuga hacia ese Todo extrafílmico, hacia el Tiempo no cronológico como *ovtoç ov*, a la relación potencial que es hija directa del tiempo-Aion. Tras la crisis de la imagen-movimiento, “el fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente” (Deleuze, 1991, 33).



Fig. 8



Fig. 9

Ahora bien, contra la concepción de Tarkovski, este Tiempo abierto no es tanto la inconmensurabilidad mística de lo que excede la medida (=razón), sino la superposición en presente del pasado y el futuro: “No ya el intervalo como presente variable sino el todo fundamentalmente abierto, como inmensidad del futuro y del pasado. Deja de ser un tiempo como sucesión de los movimientos y sus unidades, y es en cambio el tiempo como simultaneísmo y simultaneidad (Deleuze, 1991, 74). Pero este desdoblamiento simultáneo del presente en pasado y futuro no es sino uno de los rasgos principales que Deleuze, en 1969, adjudicaba al Aion: “Según Aion, únicamente el pasado y el futuro insisten o subsisten en el tiempo [...]. O mejor, es el instante sin espesor y sin extensión quien subdivide cada presente en pasado y futuro [...] en él, el instante no cesa de dividirse en futuro y pasado” (Deleuze, 2005, 202).

⁹ “Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo” (Bergson, 2006, 37).

¹⁰ Afirma Deleuze que “en primer lugar, si el neorrealismo italiano se oponía al realismo, es porque rompía con las coordenadas espaciales, con el antiguo realismo de los lugares, desbarajustando los puntos de referencia motores o bien conformando “abstractos” visuales en indefinidos espacios lunares. También la *nouvelle vague* francesa fracturaba los planos, borraba su determinación espacial diferenciada en provecho de un espacio totalizable: por ejemplo, los apartamentos sin terminar de Godard” (Deleuze, 1991, 177).

De este modo obtenemos finalmente que la crisis de la imagen-movimiento, la crisis del cine cuyo montaje conducía a la creación de una totalidad fílmica con un sentido, es decir, de una unidad que lograra controlar y conjurar la potencialidad del movimiento para mantenerlo dentro de la película y así encerrar la vivencia; dicha puesta en crisis de un concepto totalitario del montaje lleva, pues, inexorablemente, a la creación de un cine aiónico cuyas características más obvias son que 1. “la imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva”, 2. “lo que se ha roto es la línea o la fibra de universo que prolongaba unos acontecimientos en otros o aseguraba la concordancia de las posiciones en el espacio”, 3. “la acción o la situación sensorio-motriz ha sido reemplazada por el paseo, el vagabundeo, el ir y venir continuo”, y 4. finalmente, “lo que sostiene al conjunto son los tópicos, nada más. Nada más que tópicos. Por todas partes tópicos” (Deleuze, 1991, 288-290).

Consecuencia de dicho “vagabundeo” sin dirección aparente, propiamente hablando, sin sentido, es que, en palabras de Deleuze, se crean “situaciones ópticas y sonoras puras” (Deleuze, 1991, 175): “Las imágenes ópticas y sonoras puras, el plano fijo y el montaje-cut definen e implican un más allá del movimiento” (Deleuze, 1987, 38). O lo que es lo mismo, se crean unos signos especiales llamados por Deleuze op-signos y son-signos que en modo alguno remiten a un conjunto de significantes cerrado y sistematizado cuyo significado se genere por la diferencia de los mismos (definición de un lenguaje fonetizado) como podría aún ser pensado dentro del montaje de la imagen-movimiento cuyo sentido-significado sería el del concepto total de la película. En la imagen-tiempo en cambio, tanto op-signos como son-signos no remiten a nada más que a sí mismos, y es en esta materialidad del signo, en este signo-cuerpo, que la dualidad significante-significado claudica, abriéndose una brecha hacia el Tiempo fuera de plano.¹¹ En palabras de Deleuze, “el signo y la imagen invertían su relación, pues el signo ya no suponía a la imagen-movimiento como materia que él representaba con sus formas especificadas, sino que se dedicaba a presentar la otra imagen, de la que él mismo iba a especificar su materia y a constituir sus formas, de signo en signo” (Deleuze, 1987, 55).

Obtenemos entonces la no-lingüística del cine: Su especificidad semiótica pre-lingüística: “El cine no es lengua, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje [...] consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes prelingüísticas), y en puntos de vista tomados sobre estos movimientos y procesos (signos presignificantes) [...] Sería lo que Hjelmslev llama ‘materia’ no lingüísticamente formada” (Deleuze, 1987, 347). Una afirmación que conlleva la obligada conclusión por la cual, para Deleuze, la realidad no es un lenguaje, que por tanto no es “descifrable” o “decodificable”, y que, en última instancia, el “Ser” de los filósofos nunca ha sido lenguaje, que no se transmite como lenguaje, y que ninguna hermenéutica conduce, por tanto, a la realidad: “En verdad, esta lengua de la realidad no es en absoluto un lenguaje. Es el sistema de la imagen-movimiento” (Deleuze, 1987, 48). Y como no podía ser de otra manera, al final, esta no-lingüística del cine, de su teoría de la imagen-movimiento, remite directamente a la disolución de la relación sujeto-objeto (garante de la posibilidad misma del concepto de representación presente en la dualidad significante-significado) mantenida por Bergson, ya que “como demostró Bergson, la imagen-movimiento es la materia misma. Es una materia no lingüísticamente formada, aunque lo esté semióticamente, y constituye la primera dimensión de la semiótica” (Deleuze, 1987, 54).

Por último, si la esencia ontológica del cine, de la imagen-movimiento y de la apertura hacia la otredad de la imagen-tiempo, es precisamente su capacidad material para constituir una semiótica no lingüística, toda teoría o intento de conceptualizar el cine desde una postura semiológica o lingüística está condenado a conjurar precisamente el potencial des-estructurante del movimiento, es decir, de aquello que precisamente suponía la quiebra del sistema ontológico definido por la perspectiva, de forma que toda codificación lingüística del cine, de su movimiento, remitirá nuevamente a las paradojas y heterotopías en las que culminaba la cronologización espacio-temporal de la racionalización perspectiva. Pues la forma en que Cronos

¹¹ Para una exposición sistemática de la crítica que Deleuze realiza al régimen significante del signo, remitimos a (Deleuze y Guattari, 2004, 117-150).

se despliega es siempre lingüística, estructural, sistemática. Cronos, al igual que los programadores informáticos, no crea sino única y exclusivamente código. Aion en cambio abre el tiempo y crea con palabras mayúsculas. Aion es el verdadero creador que trae la existencia de lo real desde la nada que supone la zona de indeterminación, desde el extremo del cono bergsoniano cuya punta es la vivencia preparada para la acción.

Frente a él, Cronos no es sino el demiurgo que, basado en el lenguaje representativo, “codifica”. Así pues, Cronos supone cosas y objetos estructurados en un espacio y tiempo fijos como condición de posibilidad de esos mismos objetos de forma paralela a como el sistema fonético del lenguaje occidental, su sintaxis, es la condición de posibilidad de las palabras y el sentido, mientras que Aion supone siempre una apertura, un rizoma como “salida menor”, molecular, de los macrosistemas molares. Por ello, “precisamente al sustituirse la imagen por un enunciado, se dio a la imagen una falsa apariencia, se le retiró su carácter aparente más auténtico, el movimiento” (Deleuze, 1987, 46). Es, por tanto, con esta conjura del movimiento en sí y su re-codificación en espacio cómo supone toda supuesta creencia en un “lenguaje cinematográfico” que se impide igualmente el acceso al fuera de plano, a lo Otro, de modo que la técnica específica de salida del discurso de la identidad quedaría nuevamente controlada en un cine que no puede tener otra denominación que la de “alienante”, y “no creado”.

La imposibilidad del cine como técnica-aiónica

Tenemos dos creaciones completamente dispares de la ontología del mundo. Y entiéndase bien la especificidad de lo que estamos diciendo, pues lo importante aquí es que tanto perspectiva como cine no son dos teorías sobre lo realmente real del yo y el mundo, sino dos creaciones, dos ontologías, dos técnicas de creación de mundos, de definición de sus condiciones ontológicas de aparición. Tanto la perspectiva como el cine, más allá de las teorías que sobre ellos aplican Panofsky o Deleuze, son dos intervenciones en el “interface” del mundo. En terminología informática serían dos Servidores de Gestión Documental completamente dispares de modo que las condiciones con las que uno de ellos “programa” la realidad no tienen nada que ver con las del otro, de modo que las acciones que uno permite a sus usuarios no tiene nada que ver con las acciones que permite el otro. Así, mientras que la perspectiva renacentista en tanto forma primigenia del “sistema mecánico” permite básicamente la aparición del racionalismo, de la ciencia, y de la ingeniería, es decir, de lo mecánico, el cine-Tiempo permite fundamentalmente la aparición de la fuga, del rizoma, y de lo virtual, es decir, de lo maquínico.



Fig. 10

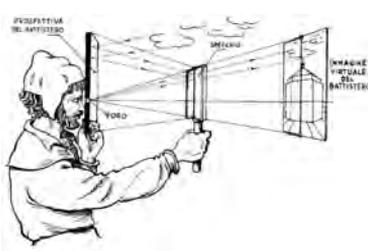


Fig. 11



Fig. 12

El cine, para Deleuze, supone un nuevo horizonte ontológico de aparición. Una posibilidad de re-creación del mundo desde unos parámetros creativos completamente novedosos gracias a la liberación del Aion en sí. Liberación que destapa su presencia en cualquier época, y que gracias a que tomamos conciencia de él, se puede evitar en teoría el riesgo al que sucumbe toda técnica de representación de la vivencia, que no es otro que la perversión del sistema en heterotopía, como sucede en el sistema perspectivo. Además, para Deleuze, este nuevo horizonte de aparición va a estar definido fundamentalmente por el concepto de lo “virtual”. A este respecto afirma Deleuze

que mientras que “la relación *situación sensoriomotriz - imagen indirecta del tiempo*” aún presente en la imagen-movimiento mantiene ciertas condiciones mecánicas heredadas de la ontología perspectiva, la nueva relación “no localizable *situación óptica y sonora pura - imagen-tiempo directa*” supone una “imagen virtual, opuestamente a la actualidad de la imagen-movimiento. No obstante, que lo virtual se oponga a lo actual no significa que se oponga a lo real [...] el montaje se ha vuelto ‘mostraje’” (Deleuze, 1987, 64).

Así pues, al igual que Lefebvre, para quien lo virtual tenía que ver con la posibilidad de abrir en el presente el espacio de aparición que posibilite la capacidad de acción futura, de traer al presente un virtual que, aunque imposible en el tiempo actual, construya el futuro como posibilidad no determinada, Deleuze también aboga por “lo virtual” como ámbito propio de la creación no prevista y regulado según Cronos, del futuro. Ahora bien, la principal diferencia con el sociólogo francés es que, en Deleuze, dicha posibilidad virtual del mundo está fundamentada en una “técnica” concreta ya creada y que “actúa” efectivamente (al menos en teoría) en el presente, y no surge de la espontaneidad creativa de un “sujeto” creador de mundos al modo de la otra línea no explorada de la perspectiva, la del sujeto-voluntad creador, consideración que como hemos hecho notar, ya *explayó* Panofsky como el correlato de la objetivación mecánica del mundo. No es de extrañar entonces que toda la modernidad como proceso de *long durée* haya estado articulada de forma simultánea mediante el sistema mecánico objetivo por una parte, y la apología del artista-genio-creador de valores subjetivo por otra.

Dentro esta duplicidad posibilitada por la ontología perspectiva, la nueva ontología cinematográfica propone un futuro virtual que, como ya dijimos, es coetáneo del presente actual y del pasado memoria. En este sentido, nos dice Deleuze que la función primaria del cine no es la tentativa de creer en la utopía de un mundo mejor posible en el futuro, sino la de “volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia ‘necesitamos razones para creer en este mundo’. Hay aquí toda una conversión de la creencia” (Deleuze, 1987, 230). Y un poco más adelante: “Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo” (Deleuze, 1987, 231). Ahora bien, los verdaderos peligros de esta apertura al virtual futuro en el presente, a la creencia en este presente en tanto que fundamento de una religión nueva de la imagen son, como ya hemos dicho, las religiones del lenguaje, de la palabra, y del mito del verbo: nueva caída en la sistemática lingüística de la representación de los pueblos antiguos de este mismo Verbo, en la metáfora, en la heterotopía derivada de la *techné*, y en la espacialización racional de lo real del movimiento, de modo que la apertura del mundo-cuerpo al Tiempo-otro aboque nuevamente a una totalidad cerrada con un sentido dado que nos recluya en el irracional de la heterotopía en donde toda referencia del cine a su propio pasado entendido como “lenguaje cinematográfico” acabe por taponar toda salida, toda ventana, toda mirada, y todo ojo, a la verdadera realidad realmente real de un presente no necesariamente actual.



Fig. 13



Fig. 14

Ahora bien, al igual que en el inicio del Renacimiento, en este nuevo inicio de lo virtual y lo maquínico afirmamos con Tafuri que los contenidos no son nuevos, razón por la cual cabe

preguntarse si es posible que también el cine-tiempo entre en crisis, y si dicha crisis pueda suponer a su vez una profundización incluso mayor en el tiempo Aiónico que ahora se nos escapa como se escapaba hace 500 años la posibilidad de apreciación del mismo, únicamente intuido en tanto que exterioridad del sistema. Por ello, cuando el propio Durero dibujaba en su *Melancholia I* las múltiples relaciones con la geometría, la naturaleza, la metafísica, la perspectiva, la escritura, o el tiempo y su representación en las que el hombre se encuentra siempre sin a-prenderlo plenamente en sus vanos intentos por concretar algo del tiempo o alcanzar el Todo de las relaciones, mostraba ya cómo el Aión-Todo-Otredad no era susceptible ni de hablarse ni de tecnicizarse. De este modo, la nueva crisis de la imagen-tiempo, al igual que la crisis de la perspectiva renacentista, nos remite nuevamente a la apodicticidad de la no permanencia del Aion en la memoria, de su imposible actualización plena dada su esencia virtual pura, de su cambio impredecible que torna imposible a-prenderlo en ninguna sistemática ya sea temporal o espacial. Con ello pues, es obligado pensar que quizá lo que está condenado a recordarse sea siempre la locura, la heterotopía, y la sinrazón de lo yuxtapuesto. Como contrapartida, quizá existió en la técnica del Renacimiento una vivencia aiónica adecuada a la misma fuera del campo de la sistematización, imposible de rescatar plenamente tanto entonces como ahora ya que su esencia es precisamente su no permanencia: Lo propio de la vivencia en tanto vivencia es que sólo puede vivirse, y la técnica es únicamente la condición de posibilidad de su modo de aparición en el mundo.



Fig. 15



Fig. 16

REFERENCIAS

- Alliez, E. (2002). *Gilles Deleuze: Una vida filosófica. Encuentros Internacionales Gilles Deleuze. Río de Janeiro – Sao Paulo del 10 al 14 de Junio de 1996*. París: Institut Synthélabo-Santiago de Cali: Revista Se cauto-Medellin: Revista Euphorion.
- Badiou, A. (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En Yoel, G. (ed.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires: Manantial.
- Bresson, R. (1979) *Notas sobre el cinematógrafo*. México D. F.: Biblioteca Era.
- Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Ciancio, M. B. (2006). “Cine y pensamiento. Imágenes de la memoria y el cuerpo en Gilles Deleuze y Alain Badiou”. En Alvarado, M., Arpini, A., Vignale, S. (eds.) *Pensamiento y Experiencia*. CIIFE Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Filosofía y Escuela.
- Deleuze, G. (1991). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era.
- (1985). *El AntiEdipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Durero, A. (2000). *De la medida*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, M. (2005) *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas*, Madrid: Siglo XXI.
- Mumford, L. (1977), *Técnica y Civilización*, Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1981). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Tafuri, M. (1978). *La arquitectura del humanismo*. Madrid: Xarait Ediciones.
- (1972). *Teorías e Historia de la arquitectura*, Barcelona: Editorial Laia, Barcelona.
- (1995) *Sobre el Renacimiento, Principios, ciudades, arquitectos*. Madrid: Cátedra.
- Wittkower, R. (1968). *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SOBRE LOS AUTORES

Jorge León: Jorge León: Coordinador de Investigación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad San Jorge desde 2012, donde imparte las asignaturas de Urbanismo, Cultura y Teoría en Arquitectura, y Estética como profesor titular y dirige el grupo de investigación Arquitecturas Open Source. Arquitecto Superior (2007), Licenciado en Filosofía (2008), Doctor en Historia (2011), Diploma en Estudios Artísticos por la Universidad de Navarra (2012). Especializado en Diseño y Programación Web (2012) e Infoarquitectura (2013). En 2012 abre junto a sus socios Ismael Martín, el despacho de Arquitectura MLDG, intencionalmente orientado a un enfoque altamente interdisciplinar que abarca arquitectura, urbanismo, diseño, teoría del proyecto, y diversos proyectos artísticos caracterizados todos ellos por una fuerte presencia de las nuevas tecnologías de comunicación.

Ismael Martín Estébanez: Arquitecto Superior por la Universidad de Navarra (2007). Diplomado en Filosofía por la Universidad de Navarra (2007). Arquitecto colaborador del estudio Abalos y Herreros en 2008, desde 2008 a 2010 colaborador del estudio Abalos+Sentkiewicz arquitectos. Estudios en los que ha colaborado en diversos concursos y proyectos de prestigio internacional, como la integración del Ferrocarril y Estación Intermodal de la ciudad de logroño, o el concurso para el Taipei Performing Arts Centre, Taiwan, entre otros. Entre 2010 y 2011, reside en Berlín

donde ha trabajado como Freelance, y curador de arte. Donde ha adquirido experiencia en diseño sostenible y diseño paramétrico. Director de la sección de Diseño de MLDG y socio fundador junto a Jorge León, actualmente gerente y director de equipo de la empresa constructora “Construcciones José Martín”, empresa con más de 35 años de experiencia en construcción y rehabilitación.