

**CONSIDERACIONES PARA UNA RELACION ENTRE LA IMAGEN-  
CINEMATOGRAFICA Y LA IMAGEN- PENSAMIENTO EN GILLES DELEUZE**

**TILCIA JOHANNA DURÁN GÓMEZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE FILOSOFIA  
BUCARAMANGA  
2012**

**CONSIDERACIONES PARA UNA RELACION ENTRE LA IMAGEN-  
CINEMATOGRAFICA Y LA IMAGEN- PENSAMIENTO EN GILLES DELEUZE**

**TILCIA JOHANNA DURÁN GÓMEZ**

**Proyecto de grado presentado como requisito para optar al título de Filósofa**

**DIRECTOR**

**JORGE FRANCISCO MALDONADO  
Ph.D. en Filosofía**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE FILOSOFIA  
BUCARAMANGA  
2012**

## **AGRADECIMIENTOS**

El presente trabajo es un esfuerzo en el cual, directa o indirectamente, participaron varias personas leyendo, opinando, dando ánimo, acompañando los diferentes momentos de crisis, comprensión y redacción de este texto que hoy finalmente recoge un proceso de lectura y aterrizaje de ideas e imágenes difusas de un pensador cuya filosofía es un collage de ideas complejas que inquietaron pero entusiasmaron mi trabajo.

Agradezco al Dr. Francisco Maldonado por haber confiado en este intento de lectura, comprensión y escritura, que surgió en una sesión de sus seminarios de Filosofía Contemporánea, por su orientación con respuestas francas y claras que orientaron momentos de inconsistencia y debilidad.

Gracias a mi madre a su paciencia que entendía hasta mis malos momentos por esta travesía, ti Juan, que desde un principio hasta hoy sigues dándome ánimo para terminar este proceso.

## **DEDICATORIA**

A ti Juan por compartir vibraciones que aún no paran de resonar.

*Pensar es pensar mediante conceptos  
O bien mediante funciones  
O bien mediante sensaciones, y uno de estos  
Pensamientos no es mejor que otro  
Más pleno más completo,  
Mas sintéticamente «pensamiento»  
DELEUZE*

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	10
1. APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE IMAGEN MOVIMIENTO PARA UNA IDEA DE IMAGEN-CINEMATOGRAFICA EN GILLES DELEUZE.	12
2. IMAGEN DEL PENSAMIENTO E IMAGEN CINEMATOGRAFICA	23
2.1. CINE: IMAGEN- REPRESENTACIÓN E IMAGEN- SIMULACRO.	34
3. LYNCH: EL SILENCIO DE LA IMAGEN O LA IMAGEN NO EPRESENTATIVA.	44
CONCLUSIONES	52
BIBLIOGRAFIA	53
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA	54

## RESUMEN

**TITULO:** CONSIDERACIONES PARA UNA RELACION ENTRE LA IMAGEN-CINEMATOGRAFICA Y LA IMAGEN- PENSAMIENTO EN GILLES DELEUZE\*

**AUTOR:** TILCIA JOHANNA DURÁN GÓMEZ \*\*

**PALABRAS CLAVE:** Imagen, Movimiento, representación, experimentación, cine, filosofía

**DESCRIPCION:**

### **CAPITULO I:**

**Aproximaciones al concepto de Imagen-movimiento para una idea de imagen-cinematográfica en Gilles Deleuze.**

Presenta los conceptos de Imagen- movimiento que aborda Gilles Deleuze, como un acercamiento para la comprensión de esta lectura filosófica en el cine, exponiendo algunos argumentos y mínimas distinciones necesarias para la comprensión de estas nociones, con respecto al tratamiento que les da Henri Bergson, filósofo francés a quien Deleuze, bien ha afirmado, le debe el uso de dichos conceptos, pero con claras diferencias en su respectiva aplicación.

### **CAPITULO II:**

**Imagen del Pensamiento e Imagen cinematográfica**

Acercamiento al concepto deleuziano de Imagen- movimiento, presentando una aplicación y desarrollo en la operación fílmica; examinado desde la perspectiva filosófica que Gilles Deleuze localiza bajo su exposición del *Plano de Inmanencia*, y en torno al cual gira su discusión de resistencia frente a un pensamiento que él ha resumido como *Pensamiento- Representación*; se intentará mostrar como el cine en tanto que sistema productor de Imágenes-movimiento sobre un plano según su guion técnico, encuadre y lo que respecta al montaje de sus imágenes, para Deleuze resulta una experiencia de la imagen que permite pensar el cine desde la filosofía.

### **CAPITULO 3:**

**Lynch: El Silencio de la Imagen o la imagen no representativa**

Finalmente, el último apartado está dedicado a un ejercicio de lectura hecha a la Filmografía de David Lynch (1946). Sus films para el presente trabajo acotan elementos propios para una lectura desde una perspectiva de nociones deleuzianas. Sus particulares imágenes son narrativas de carácter creativo y experimental, en las cuales sus argumentos no responden a un esquema propiamente representativo, razón por la cual se intentará mostrar cómo éstas participan de un plano productor de imágenes nuevas, que Deleuze traza en su proyecto filosófico de una nueva *imagen del pensamiento* o un pensamiento de imagen no representativa.

---

\* Proyecto de Grado

\*\* Universidad Industrial de Santander, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Filosofía,  
Director: Jorge Francisco Maldonado

## SUMMARY

**TITLE: CONSIDERATIONS FOR A RELATIONSHIP BETWEEN FILM-IMAGE AND THINKING-IMAGE IN GILLES DELEUZE. \***

**AUTHOR: TILCIA JOHANNA DURÁN GÓMEZ \*\***

**Keywords:** image, movement, representation, experimentation, film, philosophy.

### DESCRIPTION:

#### CHAPTER I:

##### **Approaches to the concept of image-motion for an idea of Image-film by Gilles Deleuze.**

Introduces the concepts of image-movement that Gilles Deleuze addresses, as an approach to the understanding of this philosophical reading in movies, exposing arguments and minimum distinctions needed to comprehend these notions in regard to the treatment that gives Henri Bergson, French philosopher to whom Deleuze, owes the use these concepts, but with clear differences in their respective application.

#### CHAPTER II:

##### **Thinking Image and Film Image**

Approach to the Deleuzian concept of image-motion, presenting an application and development in the film operation. This is considered from the philosophical perspective that Gilles Deleuze locates under his exhibition of *Plane of Immanence*, and around which his discussion of resistance to a thought he has summarized as *Thought-Representation*. This chapter intends to show how cinema, as a producer system of motion-images on a plane according to its technic script, framing and arrangement of its images, is for Deleuze an experience of image that suggests thinking about movies from philosophy.

#### CHAPTER III:

##### **Lynch: The Silence of image or the not representative image**

Finally, the last section is devoted to a reading exercise made to David Lynch's filmography (1946). His films for the present work delimit own items for a reading from a Deleuzian notion perspective. His particular images are narratives of creative and experimental nature, in which its arguments do not correspond to a properly representative scheme. For this reason, I intend to show how they are involved in a plane that produces new images, which Deleuze traces in his philosophical project of a new *image of thought* or a thought of a not representative image.

---

\* Project of Degree

\*\* Universidad Industrial de Santander, Faculty Cientes Humanities, School of Philosophy, Director: Maldonado José Francisco

## INTRODUCCIÓN

¿Por qué Deleuze se ocupa del cine? No muchos filósofos hasta el momento se han ocupado así de ello, pero hoy ya después de 100 años de invención del cinematógrafo, a través de los cuales el cine no ha parado de mostrar sus innumerables posibilidades, gracias a su múltiple actividad con la cual ha generado propuestas de lectura en ámbitos de la literatura, historia, arte, hasta hacer claramente parte de producciones simples para un adverso y desmedido número de efectos económicos e industriales; sin embargo, las amplias posibilidades de la imagen cinematográfica continua siendo la manifestación de un persistente recorrido de transformaciones en el que se puede evidenciar como sus imágenes a la luz de nuestra actualidad, no cesan de exponer y actualizar diversas y nuevas formas de expresión a un mismo tiempo que su estudio.

Su dinámica productiva de imágenes no solo hace parte de un proceso y exposición de un juego de imágenes de nuestro mundo cultural sino también de toda una operación y experimentación con las mismas imágenes; el cine así como revela toda una manifestación de acontecimientos cuya relación es directa con la vida del espectador, parejamente es también la expresión de aquello que concierne al mismo pensamiento; hablamos en este sentido de imágenes que precisamente no son las que hacen parte de la generalidad del cine que hoy se produce, como es el caso de la industria del cine, cuyas imágenes resultan una mera ilustración de imágenes de un pensamiento previamente construido con previsibles intereses de ante mano, sino, todo lo contrario, el punto de referencia al que se alude es un cine que piensa y da a pensar, un cine cuya «poética» está sustentada en la materia propia del cine, es decir, en su privilegio único de expresarse a través del movimiento: *“El cine hace lo que las otras artes se limitan*

*a exigir: convierte en potencia lo que era sólo posibilidad. La imagen cinematográfica, en sí misma, se mueve, y sólo cuando el movimiento se hace automático se efectúa la esencia artística de la imagen”<sup>1</sup>.*

Situación de la cual se intentará dar cuenta en el presente trabajo, que pretende rastrear a través del respectivo concepto de la Imagen-Movimiento en la obra Gilles Deleuze, la exposición de una perspectiva o posibilidad de estudio, en el cual, el cine abordado como material de un universo de imágenes en su particularidad del auto-movimiento o producción de la imagen en sí misma, para Deleuze, es a un mismo tiempo, la existencia de una imagen que resulta

---

<sup>1</sup> Gilles, Deleuze (1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 209. Barcelona: Paidós.

## 1. APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE IMAGEN MOVIMIENTO PARA UNA IDEA DE IMAGEN-CINEMATOGRAFICA EN GILLES DELEUZE.

¿Cómo partir hacia la comprensión de una experiencia filosófica en el cine? Deleuze aborda esto exponiéndolo con sus propios conceptos; si bien es cierto que la base de los conceptos con los cuales inicia su estudio sobre la imagen cinematográfica son atribuidos (por el mismo Deleuze) a Henri Bergson, Deleuze ha hecho su propio desarrollo de estos conceptos; un tratamiento sobre éstos de una manera como él mismo considera hay que abordar conceptos, y es la que a éstos les corresponde un vérselas en relación con nuestra historia, con nuestra actualidad, con nuestros devenires, un desarrollo de conceptos revisados en función de las prácticas con las cuales se puede interrelacionar: *"un concepto siempre tiene la verdad que le corresponde en función de las condiciones de su creación (...) los conceptos no son eternos, si un concepto es «mejor» que uno anterior es porque permite escuchar variaciones nuevas y resonancias desconocidas, porque aporta un Acontecimiento que nos sobrevuela"* y dando cuenta de ello Deleuze al territorializar otros campos de experiencia como es ahora el caso del cine, al cual Deleuze confiere un lugar importante en la historia del arte y del pensamiento, considerándolo todo un componente en la configuración de nuestra sociedad contemporánea; sus imágenes son ahora por tal razón, contenido de estudio para una lectura desde la filosofía, una mirada que comienza al margen de cualquier interpretación, historia o verdad sobre el cine, para proponer más bien una lectura en la que a lo largo de su primer tomo: *Imagen-movimiento*, su estudio es pensar la imagen cinematográfica, desde el acto mismo como imagen en movimiento, o cualidad única y privilegiado que posee este arte creador de *<imágenes- movimiento>*.

Ahora bien, debido a que Deleuze ha seguido a Henri Bergson en toda su lectura acerca del movimiento respectivo en las imágenes del cine, y por tratarse de ideas con las cuales él también ya había hecho una alusión muy clara al cine pero muy diferente al estudio pretendido por Deleuze, antes de tomar la distancia que corresponde con los planteamientos bergsonianos, será por tanto inevitable a la luz de Deleuze en nuestro texto hacer referencia indirectamente a este autor.

En primera instancia hay que señalar que el procedimiento cinematográfico para Bergson, quien en su proyecto de pensamiento reclamó la introducción del movimiento o «verdadero movimiento» a través de sus tesis, a saber: **1)** tesis: Movimiento y el Instante. **2)** tesis: Instantes privilegiado e instantes cualesquiera **3)** tesis: Movimiento y cambio, el todo, lo abierto o la duración; las cuales de la mano de Deleuze iremos deshilvanando. Fueron tesis que Bergson, una vez confrontadas en la operación fílmica, como resultado concluyó al cine como un procedimiento de ilusión óptica o *mala fórmula* como él mismo llamaría al cine al señalarlo como una «falsa reconstrucción del movimiento».

Sin embargo, Deleuze igualmente a partir de estas tres tesis aplicadas al cine, le re direcciona su mirada; sin dejar a Bergson, empieza a explicarnos primero, que el movimiento en efecto, siguiendo la primera tesis, es siempre presente e indivisible frente a la divisibilidad del espacio recorrido siempre pasado; en segundo lugar, el movimiento no puede representarse como una secuencia de posiciones en el espacio, pues según las tesis, el movimiento es siempre lo que ocurre entre dichas posiciones; en tercer lugar, el instante es un corte inmóvil del movimiento; el movimiento, un segmento en la duración del tiempo, de ahí que y para comenzar nuestra comprensión del movimiento de estas nociones asociada a las imágenes del cine, en primera instancia, del movimiento se puede decir, según lo anterior, en principio lo que tenemos a nuestra mirada representándose (de su

movimiento y duración) es apenas mediante metáforas, por ejemplo, la vida a través de un viaje, el minuto mediante un giro alrededor del eje del reloj, un día, como el giro de la tierra sobre sí misma. Porque según Deleuze siguiendo a Bergson, el movimiento es, en esencia, del orden de lo imperceptible; como algo que habitualmente no percibimos, porque nuestra percepción sólo puede captarlo fragmentariamente, espacializándolo: como un móvil trasladándose o como una forma en proceso de cambio. Pero el movimiento en sí, como duración, como Todo en continua mutación y evolución, permanecerá siempre fuera de los umbrales de nuestra percepción convencionalizada. Deleuze nos dice: "*el movimiento no se confunde con el espacio recorrido; el espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer, el espacio recorrido es infinitamente divisible, mientras el movimiento es indivisible (...) los movimientos son heterogéneos, indivisible, irreductibles entre sí (...) por más que acerquéis al infinito dos instantes o dos posiciones, el movimiento se efectuara siempre en el intervalo entre los dos, y por tanto a vuestra espalda*"<sup>2</sup>. En este sentido cualquier descripción del movimiento resulta un intento fallido de reconstrucción del movimiento, el cual es en efecto siempre un error, porque tal «Movimiento verdadero» sólo puede ser captado en relación con un momento también no espacializado, fugado de los bordes o los umbrales trazados por la percepción convencional, cotidiana.

Una manera tal de percibir la expresión de un movimiento que fluye y aparece como pura duración, que aunque imperceptible, es según las tesis respectivas la manifestación misma del movimiento, sustrayéndose de deducciones físicas y leyes que puedan configurar su representación; para Deleuze, puede ser solo el movimiento percibido en el *entre*, es decir, en lo que se establece y ocurre entre el recorrido de un elemento y otro, entre sujeto y sujeto, entre objeto y objeto o

---

<sup>2</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 13. Barcelona: Paidós.

entre sujeto y objeto, entre objetivo y subjetivo, *Según Deleuze, “un animal se mueve, pero no para nada: para comer, para migrar (...) Si considero partes o lugares, no comprendo el movimiento que va del uno al otro”*<sup>3</sup> es decir, lo que el movimiento me a da no es un estado en un lado u otro, sino lo que comprende entre los dos, porque según Deleuze, el movimiento no consiste sino que persiste en los intersticios, en las diferencias de velocidad que se dan en esos recorridos. Confundir el movimiento con los móviles (sujetos u objetos) que recorren un espacio determinado es como confundir el reloj con el tiempo.

Ahora bien, para retomar la operación fílmica y con base en lo anterior, según esta lectura del movimiento, Deleuze señala la condena de Bergson sobre el cine; para quien la operación fílmica en su característica única de reproducción del movimiento, resultaba en lugar de una manifestación del movimiento, una negación del mismo; por tratarse de un procedimiento que aunque hacía comprensivo el movimiento, es solo un efecto desde una aparente continuidad que se producía por la marcha hacia delante de cortes instantáneos (fotogramas) articulados en su recorrido por un tiempo que se hacía abstracto o imperceptible (por su velocidad, dieciocho imágenes por segundo en su momento) gracias a la cámara.

Ahora, en correspondencia con lo anterior es evidente que el punto de referencia para tal conclusión es el cine primitivo, el cual efectivamente empezó experimentando el movimiento de imágenes a través de mecanismos como lo fueron el zoótropo, el kinetoscopio hasta finalmente el cinematógrafo (1895), según Deleuze, para Bergson tuvieron que ser estos dispositivos su único punto de observación, los cuales evidentemente por sus cualidades, a saber: un único

---

<sup>3</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 22. Barcelona: Paidós.

plano fijo e inmóvil le confirmaban solo una representación de lo móvil a través de lo inmóvil, un movimiento que se introducía para capturar, ensartar y organizar vistas instantáneas (imágenes estáticas o fotogramas); como un ojo-cámara conceptualizando el mundo exterior que actúa por meros -aquí y ahora- capturados mientras desfilan rápidamente por un devenir abstracto o fluir natural de constante cambio y duración; este cine en el mismo sentido no significaba más que un efecto que no logró otra cosa que afirmar y asemejar esa percepción natural nuestra, con la que lejos de alcanzar una reconstrucción del «verdadero movimiento» no significaba por tanto, otra cosa que la prolongación de nuestra percepción parcial, espacializada del movimiento, de nuestra “percepción natural”, o nuestra ilusión perceptual del movimiento.

Sin embargo, Deleuze se detiene precisamente sobre este aspecto del cine en tanto que puro reproductor de ilusión señalado en las tesis de Bergson, y desde otra óptica comienza plantear:

*"La reproducción de la ilusión, ¿no es también, en cierta manera, su corrección? ¿Se puede concluir de la artificialidad de los medios la artificialidad de los resultados? El cine procede con fotogramas, es decir con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por minuto (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato. (...) En suma, el cine no nos da una imagen a la que se le añadiría el movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen- movimiento. Nos da un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto"<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 15. Barcelona: Paidós.

Para Deleuze, el cine produce un corte en su desplazamiento de imágenes hacia adelante, y es esto lo que según Deleuze no llegó a deducir Bergson, la manifestación de un corte móvil *entre* la articulación de los fotogramas, el cual para Deleuze produce lo que necesita, una nueva percepción. Una percepción que no es reducible a nuestra limitada “percepción natural”. Franquea su umbral para entregarnos una imagen de la duración del movimiento; del principio al fin como en cualquier película, diría Deleuze; y en la cual percibimos que algo cambia, algo muta, algo “dura”. De hecho nos damos cuenta que percibimos, que ese Todo al que llamamos filme se modifica ante nuestros ojos.

Es aquí donde Deleuze encuentra en lugar de un condicionamiento, la potencia misma del cine: en el hacer perceptible lo imperceptible; la posibilidad de hacer perceptible el movimiento y por otro lado la duración del mismo. Para Deleuze el cine experimenta estas dos caras del movimiento: una de cortes inmóviles de movimiento (fotogramas), otra de cortes móviles o movimiento «entre»; que hace comprensivo el recorrido del uno al otro; el desplazamiento «entre» uno y otro, manifestándose éste además como un movimiento que afecta, que remite a los objetos en todas sus caras o partes sobre un todo que cambia, y que puede expresar el cambio en su misma relación con los objetos. El cine hoy día cuando ha alcanzado a registrar ya no solo 24 sino hasta 12000 fotogramas por segundo (Matrix. 2003), las imágenes no se borran de nuestro cerebro produciendo la ilusión de continuidad sino, mas bien apoyan la observación de Deleuze, cuando logran de este modo expresar la captación del movimiento como ese fluir natural que no solo puede afectar un todo que evidentemente cambia sino, que puede también expresar la variación de sus cuerpos, objetos, sus aspectos, dimensiones, distancias, posiciones que finalmente componen un conjunto en la imagen.

Las imágenes-movimiento del cine a diferencia de otras manifestaciones artísticas, en este orden de ideas, es la expresión latente del movimiento, que según

Deleuze trae inmersa una imagen del movimiento mas allá de la percepción natural, ya no una reconstrucción del movimiento por cortes inmóviles más movimiento imperceptible que les articula, sino imágenes-movimiento que pertenecen como tal al movimiento, como un movimiento inmanente a él y que, por tanto, siguiendo a Deleuze, resultan imágenes-movimiento que podrían prescindir de cualquier forma trascendente de actualización, es decir, ya no una reconstrucción del movimiento a partir momentos inmóviles como instantes quietos o posiciones aisladas, sino la expresión de un movimiento concebido como desplazamiento «entre», “*como el paso regulado de una forma a otra, es decir, un orden de las poses o de los instantes privilegiados, como una danza.*”<sup>5</sup>

Ahora bien, ¿Cómo empieza el manejo estricto de estas tesis que ahora Deleuze a diferencia de Bergson, ve y aplica de manera no negativa al cine? ¿En qué medida vemos la noción de *duración* bergsoniana aplicada específicamente en la operación fílmica? Deleuze a diferencia de Bergson observó que el cine reproduce el movimiento a partir del momento cualquiera, de un *instante indistinto*. Instantes que ya no tienen que ver con cortes inmóviles sino *instantes cualquiera*, indeterminados, lo que sucede en cualquier punto, en cualquier momento, aquello que puede ser manifestación de algo que está haciéndose o deshaciéndose, cambiando por el movimiento continuo, figuras, objetos no en un momento único de su trayecto, sino en continuo desplazamiento.

El cine lleva a cabo su especificidad de arte del movimiento en el montaje de sus imágenes, el montaje cinematográfico determina el Todo, la Idea; a través del montaje se hace manifiesto el recorrido del Todo, recorridos en los que no sólo se trasladan objetos sino que se transforman y se produce cambios, porque “*desde el*

---

<sup>5</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 17. Barcelona: Paidós.

*principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado*<sup>6</sup>, el todo que cambia y dura en la relación misma de sus imágenes-movimiento.

El montaje es la determinación *indirecta* del tiempo del movimiento, por cuanto que se infiere sólo en la dinámica y las variaciones de sus imágenes-movimiento, de sus relaciones dentro de este *plano* que las contiene, así como el montaje es soberano para Eisenstein, Deleuze observa que el montaje es la operación crucial que determina el conjunto de las imágenes-movimiento, es el todo que las encuadra en un sistema, en principio, aparentemente cerrado en cuanto que contiene un comienzo y un fin, pero abierto, en cuanto que comprende un inventario de imágenes que comportan una continuidad permanente dentro del conjunto.

Ahora bien, la movimiento del montaje determinó su desarrollo en la movilidad de la cámara, un movimiento del cual carecieron las primeras imágenes en el momento inicial del cine y por la cual no pudieron expresar entonces más que una sucesión de planos fijos con escenas que no podían remitir en sus films acciones tales como variabilidad de ángulos de encuadre, pero que al paso del tiempo, gracias al movimiento de la cámara se comienzan a producir otros efectos: encuadres, des-encuadres, formas técnicas a través de la cuales las imágenes-movimiento hoy despliegan un universo de imágenes no solo en movimiento hacia adelante encausadas para una imagen de pura acción y reacción, sino imágenes-movimiento produciendo simultáneamente otras imágenes, como aquellas que veremos surgen en el intervalo de movimiento entre una imagen y otra, entre una acción y otra, variaciones de las imágenes-movimiento que por supuesto pueden ser percibidas solo de acuerdo al orden de intervención que éstas tengan dentro

---

<sup>6</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 26. Barcelona: Paidós.

de su *plano*, o ese espacio en el cual se contiene la selección de imágenes-movimiento desplazándose por un montaje.

Si bien el cine primitivo tenía que esperar al encuentro de estos recursos que Deleuze ahora señala y encuentra imprescindibles: un *fuera de campo* en el que igualmente se percibe dentro de un encuadre un objeto aun cuando este fuera el campo visual sugerido; los *múltiples encuadres*, es decir cuadros dentro de cuadros, expresando ya no un espacio determinado, porque estos encuadres borran la homogeneidad en las imágenes de una escena y las vuelve *espacios cualquiera*, o momentos en el que los elementos del cuadro adquieren su diferencia: un individuo, un espejo, un tragaluz, una multitud; para Deleuze los grandes autores de imágenes mediante estas encajaduras separan las partes del conjunto pero también las conectan entre sí; el travelling o movimiento de la cámara fue el que revolucionó las imágenes del cine al producir en el encuadre ya no una restricción del movimiento, sino una ventana a una realidad de múltiples movimientos, como el de la cámara frente al objeto, los objetos frente a la lente; y por supuesto el movimiento inducido por el montaje, que desde el guion técnico trazando *raccords* unos continuos otros discontinuos ( Como se verá en Lynch), finalmente es el que hace no solo visible sino legible los movimientos que se establecen en el conjunto de imágenes.

Ahora bien, son estos elementos en efecto, los que otorgan de privilegio a la operación fílmica y con los cuales nos podemos ubicar en la ideas de Deleuze acerca del movimiento y la duración en las imágenes-movimiento, específicamente en lo manifiesto por Deleuze como “*el instante indistinto*” lo que allí se sucede o se produce, el instante cualquiera que irrumpe el tiempo homogéneo o duración espacializada para ofrecernos en este sentido la duración propia que las imágenes-movimiento traen en sí, en su plano o aquello que lo contiene registrándose a un mismo tiempo su duración, y su totalidad.

El plano comienza hacer definido por Deleuze precisamente como “*un movimiento que no cesa de circular; de asegurar la conversión, todo lo que reúne los objetos en una sola y misma duración inmanente al todo (...) lo que produce significaciones de posición relativa en un conjunto, y expresa cambios absolutos en un todo*”<sup>7</sup>. Para Deleuze el plano no es otra cosa que el movimiento, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio y, cambio de un todo que se transforma en la duración, parejamente sobre el plano es donde se va a rebotar siempre a la lectura de las tesis bergsonianas, porque para Deleuze, son las acciones ocurridas en este *plano* fílmico, las que gracias a su privilegio de expresar justo un movimiento de cortes móviles, es lo que puede irrumpir la prolongación inmediata de una acción en reacción ejecutada, es decir, un salto frente a un puro choque de imágenes en un plano secuencial, que si bien resultan por el contrario, anclajes del movimiento, representaciones reconstruyendo una linealidad falsa que nos aleja de la esencia misma del cine, de sus imágenes-movimiento.

Ahora, específicamente estos cortes móviles del movimiento, siguiendo a Deleuze, son la desviación simultánea que surge como los posibles para generar modos de resistencia frente a ese encadenamiento lógico de puras acciones que resultan del mero efecto recibido; la separación *entre* el movimiento recibido y el movimiento ejecutado (*intervalo*) es lo que permite a las imágenes-movimiento producir sobre su *plano* cambios, traslaciones, alteraciones *entre* sus elementos, además imágenes que pueden producir desvíos, superando la sucesión mecánica de aparentes cortes inmóviles, acciones justas en los intervalos de movimiento permite en este caso la posibilidad de sugerir otras imágenes, éstas a manera de cambios, transformaciones, son así mismo, la expresión de imágenes singulares o nuevas dentro de este universo de imágenes.

---

<sup>7</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 38. Barcelona: Paidós.

Ahora bien, a manera de síntesis, en este primer apartado para Deleuze se puede afirmar que el cine comprende el movimiento, lo contiene, es él mismo una aprehensión del movimiento. Deleuze pone de manifiesto al cine como un mecanismo partícipe de una forma capaz de pensar el movimiento, el cine apunta a concepciones nuevas de pensamiento que el mismo Bergson según Deleuze ya planteaba, es decir, cuando la filosofía se ocupaba en pensar el movimiento, parejamente el cine lo estaba incluyendo en su imágenes; ahora, Deleuze localiza un encuentro de las Imágenes en movimiento del cine con la filosofía, una coincidencia entre procedimientos técnicos y filosofía; el cine es hijo del linaje sacado de la revolución científica moderna, así como la facultad que ya aparece en la cinética de proyectiles de Galileo, como la posibilidad de calcular un objeto, desde cualquier *instante indistinto*, el cinematógrafo a su paso, parece lograr la aprensión de la realidad más allá del ojo del observador humano, es decir, desde cualquier perspectiva, velocidad y tamaño del plano, la cámara y el montaje, hacen que el cine nos pueda ofrecer una lectura que puede captar lo que la percepción habitual ha vedado al ser humano, es decir, una posibilidad de abordar otras perspectivas más allá de la ubicación humana, para Deleuze aquello que precisamente involucra la captación del fluir del movimiento, su duración.

## 2. IMAGEN DEL PENSAMIENTO E IMAGEN CINEMATOGRAFICA

La definición de *imagen-movimiento* que postula Deleuze en el primer libro de sus estudios sobre el cine es: *conjunto a-centrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos sobre otros*, es decir imágenes-movimiento más cortes móviles de movimiento que igualmente corresponden a imágenes en constante movimiento por la acción y reacción de unas respecto a otras. Ahora bien, como se piensa o bien se explica la lectura de un universo así de imágenes-movimiento, a-centradas expandiéndose todas independientes entre ellas sin un centro específico que las produce “*imágenes como caminos por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan (...) imágenes actuando una sobre otra, en todas sus caras y por todas sus partes*”<sup>8</sup>.

El análisis de Deleuze en este punto de desarrollo de las imágenes-movimiento, apunta a consideraciones que empiezan hacer eco en su concepto de plano de inmanencia, a saber: “*el conjunto de imágenes de todas la imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-si de la imagen no es algo que estaría detrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento*”<sup>9</sup>. Ahora bien, hemos visto que, la imagen-movimiento, es lo que encontramos en primer lugar en el cine, y como se ha intentado rastrear, expresa un constante cambio, porque el movimiento no hace otra cosa que remitirnos a una constante transformación que en términos de Bergson seguidos por Deleuze correspondía a la noción de Duración; el mismo efecto por el cual el movimiento de las imágenes, por esta

---

<sup>8</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 90. Barcelona: Paidós.

<sup>9</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 90. Barcelona: Paidós.

razón no quedaban reducidas a la pura traslación de la mismas, por el contrario lo que nos da la imagen-movimiento, no es otra cosa que la expresión indirecta del Todo que cambia, en movimientos de pura intensidad. Porque el Tiempo del movimiento o la Duración no es otra cosa que esta pura intensidad, la cual no puede ser dividida, pues no es extensiva; es intensiva y dividual: Deleuze nos dice *“aquí las partes se distinguen y se confunden, en una transformación, según los grados de la mezcla. “El conjunto no se divide en partes sin cambiar cada vez de naturaleza: no es ni lo divisible ni lo indivisible sino lo dividual. La imagen cinematográfica es siempre dividual”*<sup>10</sup>.

Ahora bien, esta expresión del Todo de la imagen-movimiento del cine, no es otra cosa que el montaje, el cual como se ha dicho, estaba definido como la dinámica a través de la cual los objetos pasan y a su vez están en constante cambio y movimiento dentro de este *plano* que las contiene. Para Deleuze *el plano*, en general tiene una cara vuelta hacia el conjunto y otra cara vuelta hacia el todo que expresa el cambio; es decir la imagen-movimiento nos remite al Todo que expresa y que emana del montaje y a las partes del Todo que se renuevan constantemente y que a su vez lo transforman. Siendo esto así, el contenido de la imagen no solo se debe al montaje porque hay algo más; para que la imagen-movimiento mantenga su continuidad, también es necesario que el plano mismo constituya una especie de montaje, es decir, así como el montaje expresa indirectamente la duración del movimiento, es el plano el que nos entrega lo que emana tal duración, su afección en el todo: las cosas, los objetos que van apareciendo en la pantalla, *“el plano, es decir la conciencia, traza un movimiento que hace que las cosas entre las cuales se establece, no cesen de reunirse en un todo, de dividirse entre las cosas( lo dividual)”*. El plano al mismo tiempo constituye él una suerte de montaje.

---

<sup>10</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 39. Barcelona: Paidós.

Siendo esto así, ahora ¿Como es la representación de la imagen cinematográfica de estas imágenes-movimiento o conjunto de lo que aparece a nuestra mirada, si el cine de imágenes-movimiento, para Deleuze, nos da una imagen del mundo, como una multiplicidad de imágenes que chocan incesantemente unas contra las otras manteniendo este continuo del movimiento? Sin perder el hilo conductor del texto haremos ahora una referencia necesaria a su concepto de plano de inmanencia el cual igualmente esta según Deleuze, trazado por imágenes-movimiento.

En primer lugar, Deleuze señala tres aspectos fundamentales de su concepto, a saber:

- 1) conjunto infinito de imágenes = Materia
- 2) movimiento respectivo de las imágenes, reaccionando unas sobre otras.
- 3) colección de líneas y figuras de luz opuestas a líneas o figuras geométricas o cuerpos sólidos.

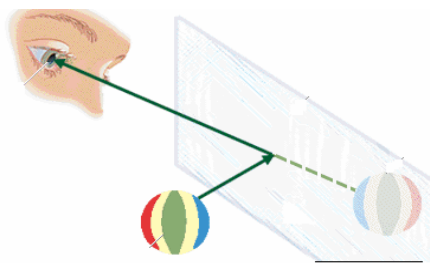
Elementos que Deleuze organiza como una serie de igualdades:

**Imagen=Movimiento=Materia=Luz**

Según Deleuze, tres caracteres que definen su plano de inmanencia, pero que para una representación a nuestra mirada no deja de ser una manifestación todavía muy abstracta, pues a esta descripción igualmente insistimos en el cómo es que sucede la representación real de un universo de imágenes que se propagan incesantemente, sin diferenciación alguna, ni siquiera de un móvil que las ejecute, solo movimientos llamados imágenes cuyo material es la luz; imágenes en sí mismas de la materia como movimiento, la luz es el plano de inmanencia de todas las imágenes, su propagación permanente sin dirección

especifica, pero en este sentido ¿Cuál es el modo, el proceso por el cual estos trazos de luz se forman figuras, distinguibles si son puramente luz, si no hay por lo menos un punto fijo que las refleje y las evidencie, las envíe y las reciba como imágenes identificables?, «el Plano», nos dice Deleuze, es él mismo el punto de encuentro, reencuentro, envío y reenvío de imágenes movimiento que no necesitan revelarse ni ser percibidas, porque las imágenes mismas son percepciones de sí mismas, en el plano deleuziano la imágenes existen en sí, *“este en-sí de la imagen, es la materia, no es algo que estaría escondido detrás de la imagen sino, por el contrario, la identidad absoluta de la imagen y el movimiento”*<sup>11</sup>.

Ahora bien, según Deleuze estas Imágenes luz propagándose en todas la direcciones no requieren más que una lámina para ser reflejadas y distinguidas, una conciencia que solo las haga visibles, ahora bien, no se trata de una conciencia que ya las contenga o una conciencia iluminada para elaborarlas a la mirada, no necesitan más luz porque ellas misma son luz, no requieren más de lo que ellas mismas son. Se podría recrear esta situación con la experiencia que tenemos cuando se forma una imagen con luz a través de una superficie que nos permite su proyección, será en efecto una imagen manifiesta que no se halla atrás de la superficie o lámina, sino que simplemente veremos al objeto mismo como imagen que es de sí misma sin salirse del plano.



---

<sup>11</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 90. Barcelona: Paidós.

En un plano que es enteramente de luz, plano de conjuntos de imágenes difundidas y propagándose sin resistencia “*la identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz (...) figuras de luz que imponen sus condiciones a la figura rígida, imágenes en sí, no se le aparecen a alguien, en otros términos el ojo esta en las cosas, en las imágenes luminosas mismas, la fotografía está tomada ya, sacada ya, en el interior mismo de las cosas y para todos los puntos del espacio*”<sup>12</sup>.

Es decir cada imagen es percepción, independiente de un ojo que la perciba, las imágenes ya no están dentro de una oscuridad necesitadas de o una conciencia que las aclare, las signifique o las ilumine para ser reveladas, solo una conciencia que a manera de *pantalla negra* retenga o refleje la luz; para el plano de inmanencia esta conciencia no es conciencia de algo, ni la conciencia es luz, ni hace la luz “*nuestra conciencia de hecho será solamente la opacidad sin la cual la luz propagándose siempre, nunca se hubiese revelado*”<sup>13</sup>.

Ahora bien, estas descripciones a partir de las cuales se intenta dilucidar el concepto mismo de plano de inmanencia, parejamente, configuran la idea que se considera, envuelve el concepto mismo de imagen del pensamiento deleuziano, una imagen de pensamiento que no considera presupuesto alguno: ni conciencia dadora de sentido ni condiciones *a priori* de la experiencia. Deleuze lo llama *pensamiento de la inmanencia* para poner de relieve que en ese plano nada es supuesto de antemano, salvo la exterioridad de las relaciones que lo componen.

Deleuze encuentra que cada época, cada filosofía ha devenido una imagen del pensamiento; imágenes o planos variados, diferenciados, unos sucedidos a otros, otros rivalizados entre sí: una imagen de pensamiento cartesiana cuyo plano se

---

<sup>12</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 93. Barcelona: Paidós.

<sup>13</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 94. Barcelona: Paidós.

traza por una lógica universal (aritmética), un plano kantiano trazado por condiciones o categorías a priori, o un yo trascendental trazando un plano fenomenológico, igualmente todos y cada uno son planos de pensamiento productos de sus problemas o momento histórico, pero que igualmente siguen correspondiendo a momentos actuales si estos por supuesto pueden reactivarse o en su defecto inspirar nuevos pensamientos.

Ahora bien, bajo estas consideraciones respectivas a la imagen del pensamiento deleuziano, es importante en este punto señalar un contraste que genera esta imagen con respecto a otras orientaciones del pensamiento occidental, pues el procedimiento de este pensamiento de la inmanencia difiere claramente del plano de pensamiento tradicional que ha predominado en el transcurso de la filosofía de occidente, el cual Deleuze describe como una imagen opuesta, en cuanto que corresponde cabalmente a una imagen de pensamiento o filosofía antigua propuesta sobre formas eternas, un pensamiento que se funda por fines pre-establecidos; es decir, que establece presupuestos de una forma o idea que representa y que opera como fundamento primero; para Deleuze una imagen de pensamiento que traza recorridos específicos de un pensamiento que se hace en tanto que hay una forma que la pre-exista, como un pensamiento ejercido de acuerdo a, o en dirección de acuerdo a un orden establecido por. Para Deleuze, ello responde a la configuración de una imagen dominante del pensamiento. Una imagen que él ha resumido como una Imagen- Representación.

Esta imagen de un pensamiento-representación remite siempre a lo previo, a un presupuesto de verdad: una reproducción, una representación de algo que ya funciona y por lo tanto la reproduce; se trata de un pensamiento determinado en función y relación a una serie de modelos en la que su dinámica por consecuencia termina reducida a la repetición de los mismos. Ahora bien, esta expresión y formación de un pensamiento-representación Deleuze lo haya encausado en el

ámbito del pensamiento platónico, en aquellas distinciones señaladas para la esencia y la apariencia, para lo intangible y lo sensible, el original y la copia, la idea y la imagen, «el modelo y el simulacro».

Según Deleuze, el platonismo fundó todo este ámbito que la filosofía de occidente reconocerá como suyo, el teatro de la representación filosófica, para Platón el modelo es siempre la imposición de lo *mismo* y la copia lo semejante; es decir un pensamiento lleno de copias-iconos definidos en una relación intrínseca con el modelo o fundamento. El pensamiento de la representación es entonces el mundo de la identidad, de lo *mismo*. Es un mundo en el que imágenes y semejanzas se someten a la identidad pura del modelo, del original. Esta imagen del pensamiento-representación Deleuze la encuentra como una imagen sintomática y frente a la cual desarrolla su lectura denominada “*inversión del platonismo*” que parejamente será abordada para apoyar el desarrollo del presente texto.

Invertir el platonismo es una expresión que sobrelleva lecturas anteriores, Nietzsche quien consideraba su filosofía como un platonismo invertido nos dejó entrever ya esta expresión que Deleuze hoy analiza siguiendo de cerca los síntomas que encuentra en un pensamiento-representación estructurado por conceptos de verdadero y falso, sobre las nociones propias de un corte platónico, sobre un análisis que se origina en aquella sutil selección y buena voluntad de escoger lo que involucra la distinción entre la cosa misma y sus imágenes: el original y aquella copia que en su afán de reproducir el modelo despliega imágenes mejores «*iconos*» e imágenes peores «*simulacros*»; razón suficiente por la cual Platón demandó una distinción y claridad respecto del modelo y la copia que en relación pudieran fundar y aplicar una selección adecuada y precisa entre los iconos y los simulacros. Una estructura dual la cual Deleuze analiza desde esa división necesaria que el proyecto platónico trazo sobre estas nociones, a saber:

- a) Imágenes-Copia: como las imágenes bien fundadas en correspondencia a una esencia o modelo en una relación de “ semejanza que comprende las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna”<sup>14</sup>, como una semejanza no solo entre las cosas o de cada cosa a una idea, sino también como semejanza sugerida desde un plano interior y espirituales el que funda, en el que la copia es o se da en la medida en que se parece a la idea de la cosa. La copia platónica es lo semejante, la similitud ejemplar de la identidad pura, “la similitud llamada imitativa de una asimilación constante a una realidad esencia o incluso de un sentido de historia”<sup>15</sup>.
- b) imágenes-Simulacro: la cual Deleuze describe como la imagen subvertida del modelo o imagen-copia, se trata de una imagen sin semejanza, los simulacros son “los que pretenden el objeto, la cualidad, lo pretenden por debajo, a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión, contra el padre y sin pasar por la idea. Pretensión no fundada que recubre una desemejanza como un desequilibrio”<sup>16</sup>. El simulacro significa para Deleuze la diferencia dada en formas artificiales, virtuales frente a la copia de lo mismo, juego de imágenes sensibles que fingen formas, como las visiones atribuidas a los poetas y por las cuales desconfiaba Platón y los consideraba fuera de su República. Los simulacros son momentos diferenciadores, juegos de mascarar efectuándose no en el interior sino sobre la superficie paseantes y cambiantes, valen por sí mismas, falsas apariencias que rechazan cualquier principio de trascendencia e ideas esenciales o superiores u otro modo que lo funden.

Ahora bien, entender la *inversión* de este cometido platónico que no se agota solo en la diferenciación de tales términos sino en el saber seleccionar las buenas de

---

<sup>14</sup> Gilles, Deleuze (1989). *Lógica del Sentido*. P: 258. Barcelona: Paidós.

<sup>15</sup> Gilles, Deleuze (1989). *Lógica del Sentido*. P: 261. Barcelona: Paidós.

<sup>16</sup> Gilles, Deleuze (1989). *Lógica del Sentido*. P: 261. Barcelona: Paidós.

las malas imágenes; responde en Deleuze a la búsqueda de una manera, la cual, no es otra que una forma que pueda debilitar esta dinámica enfocada a un principio de identidad, bifurcar esta dirección única que conduce siempre a lo mismo, esta dirección al modelo de lo mismo. La inversión del platonismo aunque como su expresión lo indicaría: dar vuelta a tal procedimiento, para Deleuze, significa más allá de invertir una selección unívoca de copias, es más bien, una manera con la que plantea liberar esas imágenes que el platonismo mantiene encadenadas a la verosimilitud.

Inversión del platonismo, para Deleuze, consistiría como él lo dice “*mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos o las copias*”<sup>17</sup>. En este sentido, restituir el simulacro relegado por Platón a copia degradada, un análisis mediante el cual Deleuze nos deja entrever una fuerza manifiesta en el simulacro, a saber, la posibilidad que tiene éste de negar tanto el original como su copia, la misma reproducción. Invertir el platonismo consiste entonces en subvertir esa voluntad construida por Platón de rechazar al simulacro. Los simulacros según Deleuze son como momentos diferenciadores, juegos de máscaras efectuándose no en el interior sino sobre la superficie paseantes y cambiantes, imágenes que valen por sí mismas, falsas apariencias que en su constitución rechazan cualquier principio de trascendencia e ideas esenciales o superiores u otro mundo que lo funde, su modelo no es otro de sí, sino “un modelo de lo otro, del que se deriva una desemejanza”<sup>18</sup>. Otro existente o que puede ser posible.

Ahora bien, siguiendo este análisis correspondiente a la diferenciación señalada entre estas dos imágenes del pensamiento, una imagen de pensamiento que Deleuze ha trazado sobre un plano de inmanencia y otra imagen de pensamiento de corte tradicional o pensamiento-representación, trazada sobre fines

---

<sup>17</sup> Gilles, Deleuze (1989). *Lógica del Sentido*. P: 263. Barcelona: Paidós.

<sup>18</sup> Gilles, Deleuze (1989). *Lógica del Sentido*. P: 263. Barcelona: Paidós.

preestablecidos, abordaremos nuevamente a los planteamientos a cerca de las imágenes-movimiento del cine, y a la pregunta ya planteada de cómo entender ahora esta relación entre imágenes-movimiento del cine e imagen de pensamiento deleuziana.

En primera instancia, para Deleuze el cine o arte de las imágenes en movimiento a través de la historia en sus distintas manifestaciones tanto artísticas como industriales, ha expresado también en el desarrollo y experimentación de sus imágenes dos momentos del cine, específicamente, uno hasta la II guerra mundial, y otro correspondiente a la posguerra, dos momentos que han manifestado dos maneras de hacer y organizar las imágenes movimiento del cine; dos momentos cinematográficos en cuya trayectoria, según Deleuze, nos dejan ver un juego de imágenes que en su respectiva realización y proyección hacen manifiesta la potencia del cine.

El cine en tanto que sistema reproductor de imágenes y a partir de su cualidad única de lograr manifestarlas en movimiento, puede revelar en sus contenidos fílmicos experimentaciones con la imagen, pero experiencias que específicamente dependen de su manejo y organización al interior de plano cinematográfico respectivo. Por ello, cuando Deleuze comienza su análisis sobre las imágenes-movimiento del cine en cuanto a su contenido, señala este momento de ruptura como decisivo en el tratamiento de las imágenes fílmicas. Un momento en el que las imágenes-movimiento del cine dan cuenta de cambios significativos; dos momentos y dos maneras de hacer cine, cuyas imágenes manifiestan cada una experiencias disimiles, experimentaciones de la imagen cuya descripción entraremos en detalle, pero que a grosso modo lo que se intentara mostrar es como en cada una de estas fases se expresan por un lado imágenes-representación y de otro lado imágenes no representación, las cuales al lado del análisis y descripción que hace Deleuze sobre las imágenes-movimiento, respecto a las

imágenes del segundo momento del cine, se podría apreciar, si se hace un equivalente respectivo, imágenes que nos permitirían pensar toda una posibilidad latente del simulacro, o de liberación de imágenes-representación.

En este sentido, a continuación se intentara mostrar algunos puntos a partir de los cuales intentaremos lograr una lectura a favor de las imágenes-movimiento de un cine capaz de producir variaciones tanto en sus imágenes como en su contenido; un ejercicio siguiendo esta experiencia del pensamiento que Deleuze encuentra posible en el cine, en la cual, así como la filosofía propone pensamiento a partir de conceptos el cine puede hacerlo a través de sus imágenes-movimiento.

## 2.1. CINE: IMAGEN- REPRESENTACIÓN E IMAGEN- SIMULACRO.

*“El cine no se confunde con las otras artes  
que apunta a un irreal a través del mundo,  
el cine hace del mundo mismo un irreal o un relato:  
con el cine, el mundo pasa hacer su propia imagen,  
no es que una imagen se convierta en mundo”<sup>19</sup>*

**DELEUZE**

En primera instancia, es necesario entrar en detalle sobre estos dos momentos del cine que Deleuze encuentra decisivos para su análisis de las imágenes-movimiento del cine; dos momentos que manifiestan dos maneras de hacer cine, a saber: Un primer momento descrito como un cine puramente narrativo, enfocado a la pura acción, según Deleuze, lo propio de este tipo de cine es la construcción de un montaje lógico atado a lo *sensorio-motriz*, es decir, sobre una relación lógica entre las imágenes, de la percepción se pasa a la acción bajo un aspecto puramente narrativo, para Deleuze una pura narración consecuencia de la organización de las imágenes a favor de un enunciado fijado, o preestablecido por algún interés específico, por ejemplo, el aparato económico del momento, desde la década de los 40 el cine iba de la mano con el presupuesto de la guerra, como un arma más al servicio de los intereses en lucha; a los norteamericanos se les convencía en la salas de cine, sobre la soberanía del imperio, <Pearl Harbour> (1942), <Destination Tokio>(1943) entre otras, porque servían además como apoyo moral a quienes esperaban el regreso de alguien de la guerra, por supuesto contenidos que alteraban la infrahumana realidad de quienes se hallaban realmente en combate.

---

<sup>19</sup> Gilles, Deleuze “Y” Parnet, Claire.(1997). *Dialogos(Deleuze-Parnet)*. Madrid: Pretextos.

Ahora, el enfoque y la elaboración de estos films no requerían ningún trabajo intelectual, ni de guion ni de montaje, se trataba de narraciones simples, reducidas a significar en el espectador sentimientos de tranquilidad frente al conflicto bélico, la tensión del enfrentamiento, la victoria y un regreso a casa feliz. Se trataba de un cine cuyo tratamiento de las imágenes se producía para un fuerte y directo efecto en la pantalla, que pudiera generar desencadenamientos y aptitudes de identificación conforme a lo representado. Imágenes frente a las cuales el espectador en la medida que participaba del film se hacía en gran medida reproductor de esa lógica de imágenes ya relacionadas y asociadas a un esquema preestablecido o sugerido de antemano; aún hoy estas imágenes-movimiento son característica de algunos filmes; Hollywood es el mejor ejemplo, puesto que su contenido fílmico usa la pantalla para un puro desfile publicitario, situación que ha tergiversado la expresión cinematográfica y por supuesto la aleja de su autonomía dentro de la esfera del arte, para ajustarla a una sistema que lejos de producir imágenes convierten el cine en pura reproducción de *imágenes-iconos*: representaciones, puras asociaciones sensorio-motrices, clichés publicitarios o excitaciones visuales que puedan provocar comportamientos previsibles en los espectadores; los clichés es todo lo diferente a la imagen, son representaciones de los objetos, según Deleuze: “imágenes que no dan nada a ver porque finalmente, desde que las miramos estamos acosados por las asociaciones de ideas, de significaciones, de recuerdos; ya tenemos en la cabeza lo que esto significa o que se parece (...) situación sensorio-motora, a saber: veo y actúo en función de lo que veo.”<sup>20</sup>.

Este primer momento del cine, Deleuze lo llamo Clásico-orgánico o cine narrativo-ilustrativo, que está supeditado bajo una elaboración de esquemas sensorio-motrices, es decir imágenes-movimiento sobre una experiencia y desarrollo

---

<sup>20</sup> Gilles, Deleuze (1983). *Image-Mouvement-Image-Temps; Propositiones Sobre el Cine*, 18-05-1983. Recuperado en Mayo, 23,2008. Disponible en: <http://www.antroposmoderno.com/bibliografias/Deleuze5html>.

secuencial por meros encadenamientos de acciones, se trata de filmes avocados en relatos lineales y secuenciales, un cine narrativo o cine-Representación, es decir, reducido a contar historias ordenadas en un esquema o plano cuyos encuadres, posiciones y desplazamientos están predeterminados en función de unos enunciados establecidos, en los que la imagen en consecuencia termina constituida más bien como un instrumento para afirmar una representación, un valor o una verdad, una situación que parejamente sería la misma dinámica de la imagen de un pensamiento-Representación.

Ahora bien, para explicar y ampliar la dinámica de estas imágenes cinematográficas, hay que remitirse ahora a la lectura de los apartados anteriores del texto, sobre las imágenes-movimiento del cine, específicamente a ese despliegue de imágenes capaz de expresar la duración misma del movimiento, cuya cualidad constitutiva en el movimiento, es lo que procuran la percepción del movimiento interior y relativo de y entre las imágenes, porque retomando a Deleuze *“no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma, por el contrario: el movimiento le pertenece a la imagen media como dato inmediato”*<sup>21</sup>. Imágenes para las que movimiento es lo propio de sí, que se resisten por tanto a un enunciado que pueda sustraerles eso tan propio, ¿Por qué? porque imágenes-movimiento reducidas a enunciados ya no habría diferencia de los objetos mismos que nos muestra: *“si de lo móvil extraemos el movimiento, ya no hay distinción ninguna entre la imagen y el objeto porque la distinción solo es válida si hay inmovilización del objeto”*<sup>22</sup>. Solo en este sentido la imagen es análoga a los objetos, no es por lo tanto un dato referenciado, precisamente porque nos da el objeto mismo, el movimiento, la luz o la materia del objeto se nos aparecen en la imagen cinematográfica sin distinción alguna con su <origen>.

---

<sup>21</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 15. Barcelona: Paidós.

<sup>22</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 13. Barcelona: Paidós.

Es por esta razón, que las imágenes-movimiento del cine expresando su continuidad, son consecuencia de una respectiva organización al interior del plano que las contiene, como Todo, conjunto de imágenes emanadas por el montaje, definidas a su vez por el movimiento de sus imágenes, movimiento que establece desplazamientos y relaciones entre los objetos que por tal efecto están en constante cambio y por ende en transformación, es decir, las imágenes-movimiento nos remite al Todo que expresa y que emana del montaje y a las partes del todo que se renuevan constantemente y que a su vez lo transforman, *por obra del movimiento en el espacio, los objetos de un conjunto cambia de posiciones respectivas. Pero por obra de las relaciones, el todo se transforma o cambia*<sup>23</sup>.

Ahora bien, en este plano que comprende el todo que sin prejuicio Deleuze señala como el montaje de las imágenes–movimiento del film, se manifiestan tres tipos de imágenes o variaciones de las mismas, que Deleuze clasifica como: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección, son precisamente estas variaciones de las imágenes-movimiento, con las cuales podemos ampliar y diferenciar respectivamente las imágenes cinematográficas producidas en estos dos momentos del cine hasta nuestros días; en primer lugar las *imágenes-percepción* y a su vez las imágenes-acción, son aquellas que justamente caracterizan el primer momento del cine o cine-narrativo, en los cuales se expresa una percepción a secas, el momento en el que una imagen choca con otra, o el conjunto de acciones y reacciones, estas son las llamadas imágenes-percepción y se evidencia claramente en un montaje sumamente lógico y sensorio-motriz, seguidamente estarían también las imágenes resultantes de la acción ejecutada, a saber, la respuesta de la imagen, producida por el choque o imágenes-acción. Una relación en la que de la percepción pasando a la acción lo que se lee es una pura narración de imágenes. La situación en este caso es que entre una imagen y

---

<sup>23</sup> Gilles, Deleuze(1985). *La Imagen Movimiento: estudios sobre Cine II*. P: 25. Barcelona: Paidós.

otra, entre acción y reacción no hay algo intermedio, hasta ahora, las imágenes chocan unas con otras incesantemente reproduciendo una historia en movimiento, lo cual para Deleuze sería como esa lectura primera que Bergson elaboró del cine, en la que las imágenes-movimiento solo alcanzaba asemejar la percepción natural, que lejos de alcanzar una manifestación del propio movimiento, éste, solo es introducido para capturar, ensartar y organizar vistas instantáneas, imágenes estáticas o fotogramas; ahora, aunque el cine se constituyó en sus inicios bajo un aspecto sumamente narrativo, aun Hollywood se sirve de ello, es decir, este primer momento del cine es aun como un modelo para hacer cine.

Sin embargo, hay un tercer tipo de imágenes que vienen a llenar el intervalo entre las mencionadas, a saber, las imágenes-afección: imágenes sumamente especiales en el proceso del movimiento, pues no son ni acciones ni percepciones a secas, sino que conforman un desvío en el proceso o aquel privilegio que Deleuze encuentra en las imágenes-movimiento del cine y que lo eleva por tanto como a un dispositivo capaz manifestar, el mismo, el propio movimiento; las imágenes-afección son imágenes que surgen en este intervalo *entre* una y otra imagen, es la manifestación de una imagen que hace comprensivo el recorrido del uno al otro, una imagen- movimiento que según Deleuze, afecta y remite a los objetos o partes sobre un todo que cambia, y que puede expresar el cambio en su misma relación con los objetos.

Sobre estas imágenes-afección ya no hay una reacción inmediata respecto al movimiento recibido; porque *entre* una y otra imagen, el movimiento espacializado o de mera traslación se ve interrumpido, y de este intervalo surgen lo que sucede en el trayecto del movimiento, aquello propio del movimiento su *duración*, que Bergson omitió de la operación fílmica; el intervalo no designa otra cosa que ese aspecto imperceptible del movimiento a manera de imágenes subjetivas, imágenes acontecimiento, que suceden en la desviación entre la acción y la

reacción, imágenes menos obvias, diferentes, nuevas imágenes que ahora amenazan y diluyen las imágenes-percepción y acción, desafían a la narraciones lógicas y sensorio-motrices porque ya no son las imágenes que chocan incesantemente unas con otras según un orden sumamente lógico, pues la lógica del conjunto de estas imágenes ahora según Deleuze puede ser deducida por el “espectador” y por lo tanto éste último anticipa y participa en lo que viene de film. Es en este sentido que el cine-narrativo se ve amenazado, cuestionado por los mismos espectadores y parejamente por sus directores, pues como ya se ha dicho, estas imágenes igualmente son una consecuencia del montaje.

Ahora bien, estos nuevos montajes son los que precisamente representan el segundo momento de cine, aquellos que producen una ruptura en el tratamiento de las imágenes; fue después de la II Guerra Mundial, cuando emergió este otro momento de las imágenes cinematográficas, que hacen su manifiesto desde el periodo económico y político del momento, un periodo de crisis, que en medio de la desorientación produjo nuevas imágenes, contenidos críticos y reflexivos. Un nuevo momento del cine, en el que los films desbordaron la organización cerrada y lineal de aquellos que limitaban la mirada a una mera posibilidad lógica para relacionar respuestas de mera causa-efecto. Esta segunda fase del cine Deleuze la describe como cine que manifiesta imágenes puramente ópticas, de carácter más bien abstracto, un cine que ya no se limita a narrar las imágenes sino a recorrerlas, describirlas; rompe con ese encadenamiento de acciones y percepciones dentro y fuera del film, pues se trata de un cine que trae inmersas dos miradas: la de un espectador que ya no está dominado por una lectura específica en una situación sensorio-motriz, en la que más que reaccionar, registrar y comprometerse a una acción ahora se abandona a una visión.

Y de otro lado, la mirada de un hacedor de imágenes autónomas, que grandes autores del cine inventan y compone con el movimiento; Eisenstein, Hitchcock,

Vertov, Godard, Truffaut, Sica, fueron entre otros los iniciadores de esta nueva expresión de imágenes-movimiento en el cine, nuevas perspectivas que han continuado su desarrollo hasta nuestros días en un cine de Autor que hoy en nuestra actualidad nos permiten mirar films diferentes, bifurcados de la industria cultural; Wong Kar Wai, Takeshi Kitano, Kim Ki Duk, Angelopoulos, autores del cine contemporáneo, sus film logran desbordar la mirada en sus imágenes descuartizadoras del tiempo cronológico, para abandonar al espectador en la descripción de puros instantes que se vuelven eternos; David Lynch cuya expresión fílmica rebosa cualquier intento narrativo lógico, sabe irrumpir con sus imágenes, crea sus propios territorios e introduce personajes que nos distraen, nos confunden hasta el punto en que una interpretación definitiva de su significado en el film se vuelve imposible. Lynch sabe invertir cualquier enunciado, desviarlo; hace simulacros en lugar de representaciones.

Ahora bien, ¿Cómo es la manifestación de estas imágenes cuyo carácter es según Deleuze puramente óptico? En primer lugar, Deleuze dice que su importancia recae sobre el ojo, sobre la mirada, sobre lo que vemos y como lo vemos y ello es determinante, por ello la importancia de esta nueva imagen se deriva del montaje o esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento, para desprender de ellas sus relaciones, sus cambios, diferencias y transformaciones. El montaje es lo que hace la consistencia de esta creación fílmica, lo que finalmente se da a la mirada, la posibilidad misma de hacer manifiesta la ruptura con imágenes que pueden sacudir a la mirada de las puras relaciones, asociaciones y significaciones; Artaud quien repetidas veces es aludido por Deleuze, su texto <El Cine> es claramente esta preocupación por la búsqueda de un cine con nuevas imágenes, que puedan elevarse mas allá de las puras significaciones con las cuales el espectador termina siempre instalado o orientado a un sentido:

*“Estamos a la búsqueda de un film con situaciones puramente visuales, extraídas si puede decirse, en la sustancia misma de la mirada, que no proviniera de*

*circunloquios psicológicos de esencia discursiva y que son textos traducidos visualmente, no se trata de encontrar en el lenguaje visual un equivalente del lenguaje en el que el lenguaje visual no sería más que una mal traducción, sino mas bien transportar la acción a un plan donde esta acción actuase casi intuitivamente sobre el cerebro*<sup>24</sup>.

Una pretensión frente a las imágenes-movimiento del cine que Deleuze parejamente liga al carácter de su imagen puramente óptica, aquello que hace legible la imagen visual, que pone en crisis las imágenes-percepción y acción, y por lo tanto la pura narración lógica de imágenes. Para Deleuze un cine de imágenes ópticas transgrede el juego de imágenes puramente representativas, las interrumpe, disloca su relación lógica, las borra, las altera para dar paso a imágenes de lo que acontece, imágenes de situaciones en lo que sucede, así como mi mirada frente a ello, *“todo un mundo de la imaginería, de imágenes ópticas puras investidas por una subjetividad total (...) estar en situación óptica es decir de un golpe: ¿Qué es eso? ¿Qué es eso intolerable que veo adelante? Es una situación que fundamentalmente atraviesa de un lado a otro y conmueve el alma*<sup>25</sup>. Estas imágenes-movimiento, *ópticas puras*, se definen en el ir y venir, en un vaivén entre la palabra y la imagen, el viaje, lo que sucede entre la ida-y-vuelta., se subvierte la continuidad en sentido de lo mismo, la repetición se multiplica, se alteran las coordenadas espaciales y temporales, se dislocan los encadenamientos lógicos. Todo está en el intercambio, en el encuentro y la variedad de sus relaciones, en el *entre*, en el intervalo de su imágenes en movimiento; los personajes, los espectadores ahora son videntes, ya no pueden o no quieren reaccionar, son imágenes que exigen ver lo que hay en la situación. Para Deleuze, en el cine, el pensamiento se hace imagen, escribe imágenes, las

---

<sup>24</sup> Antonin, Artaud(1980). *El Cine*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>25</sup> Gilles, Deleuze (1983). *Image-Mouvement-Image-Temps; Propositiones Sobre el Cine*, 18-05-1983. Recuperado en Mayo, 23,2008. Disponible en: <http://www.antroposmoderno.com/bibliografias/Deleuze5html>.

imágenes piensan, son imágenes que hacen pensar o finalmente el cine puede pensar en imágenes.

Ahora en este sentido, el apartado a continuación contiene un intento de desembocar esta mirada sobre las imágenes-movimiento del cine, en un texto fílmico cuya operación fílmica y tratamiento de las imágenes-movimiento demandan la exigencia de una mirada atenta del espectador, un espectador dispuesto a recorrerse en el movimiento de tales imágenes, en sus personajes, en lo que acontece dentro de su espacio; la selección del film apuntó a un contenido en el que, como se ha señalado, no consista en ilustrar con imágenes un pensamiento de antemano construido, o sobreponer un texto literario sobre las imágenes, porque ello sería en lugar de imágenes-movimiento, una composición de imágenes cumpliendo una mera función representacional, una narración identificándose a una realidad pre-existente, fiel a la naturaleza de una realidad específica; por ende, se plantea una lectura aproximada más bien aun contenido que su operación fílmica exprese experimentación con sus imágenes, un texto fílmico en el que surjan diversidad de imágenes como diversas posibilidades también para la mirada.

Según Deleuze, solo un cine para la mirada, de imágenes que dan que ver, que invitan a recorrer y recorrerse con los personajes de una historia narrada *por el movimiento*, es un cine que también nos detiene frente a sus imágenes para hacernos preguntar por lo que sucede, para participarnos de sus opciones y posibilidades, es un cine que manifiesta perspectivas, excepciones, relaciones, desencuentros y encuentros con eso inesperado y cambiante; situaciones tales como lo que solo se aprehende y acontece realmente en la experiencia con nuestro mundo de la vida, un cine en el cual aceptamos su experiencia y la hacemos nuestra.

En esta dirección, para la lectura respectiva se aborda un contenido filmico que en sus respectivas imágenes pueda manifestar autonomía, fugadas del orden narrativo convencional, sustraídas de enunciados respectivos que en lugar de una mera representación, puedan proponer su propia lectura. características que son propias de la modernidad fílmica: varias historias a la vez un una sola, pero no precisamente de puntos de vista diferentes sobre un relato que finalmente es el mismo sino, por el contrario historias diferentes y divergentes, situaciones que acontecen a cada punto de vista, sin perder por ello su unidad. David Lynch, autor norteamericano contemporáneo entre otros han trabajado estas líneas creativas de experimentación con la imagen. Lynch es un caso concreto de trabajo experimental o creativo de las imágenes-movimiento en el cine, un autor cuyo horizonte de trabajo desborda las intenciones del presente texto y que por lo tanto será de acuerdo a una mirada selección sobre su filmográfica, el intento de rastrear en su juego de imágenes, una lectura que potencializa la respectiva descripción que hemos desarrollado a través del estudio que hace Deleuze en la imagen-movimiento; sus cualidades son propias de una ruptura en el manejo de las imágenes, tal como se aludió en los dos momentos del cine: el de imágenes sensorio-motrices y otro de imágenes ópticas, porque están imágenes a continuación, claramente se bifurcan de un cine puramente representativo, en su contenido despliegan otras posibilidades igualmente narradas por el cine desde su privilegio autentico del movimiento.

### 3. LYNCH: EL SILENCIO DE LA IMAGEN O LA IMAGEN NO REPRESENTATIVA.

“El cine implica una subversión de los valores,  
Un trastoque completo de óptica,  
De la perspectiva, de la lógica”<sup>26</sup>  
**ARTAUD**

"Hay quien dice que el público no quiere pensar,  
sino que prefiere que le den las cosas ya masticadas.  
Eso es falso.  
A la gente le encanta pensar.  
Todos somos detectives,  
tenemos capacidad para prestar atención  
y sacar nuestras propias conclusiones.  
Y eso es francamente bueno".<sup>27</sup>  
**LYNCH**

Cuando nos encontramos frente a un film de David Lynch, adicionalmente cuando se nos da a tener en cuenta claves para su comprensión (Mulholland Drive.2002), nos predispone ya como espectadores, nos sugiere de antemano una atención no convencional, a la vez que nos preguntamos de golpe ¿claves para el film? Remitámonos entonces a la respuesta sin reserva que el mismo David Lynch repetidamente ofrece en sus entrevistas a la reiterada pregunta por el significado de sus imágenes: “*Yo no hago significaciones, cada uno debe tener su propia interpretación, su propia acción reflexiva, imaginativa. Y es que ni yo mismo cuando filmo sé exactamente cómo voy a proseguir. Tengo la impresión de que la película me transporta a donde ella quiere ir, casi como si tuviese vida propia*”<sup>28</sup> Sus imágenes desbordadas de un contenido lógico, de acciones narrativas, convencionales para una normal y fácil deducción en el espectador, son

---

<sup>26</sup> Antonin, Artaud(1980). *El Cine*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>27</sup> Lynch, David (2002). Entrevista Para Cannes Soleil, Agosto 2002.Recuperada en Agosto 24,2008. Disponible en <http://Davidlynch.com/>

<sup>28</sup> Lynch, David (2002). Entrevista Para Cannes Soleil, Agosto 2002.Recuperada en Agosto 24,2008. Disponible en <http://Davidlynch.com/>

justamente la características que envuelve sus trabajos: contenidos para cuya lectura la clave y para iniciar nuestro análisis es «que no hay clave» o combinación de presupuestos justos o exactos para entender sus historias; Lynch como intentaremos ver a través de su texto visual, no es un cine con imágenes justas ni ajustadas, simplemente un cine con *justo* imágenes narradas por el mismo y particular movimiento que este autor de imágenes particularmente imprime en sus obras.

Recorrerse con los personajes, con sus situaciones reales, con sus sueños, miedos y fantasías, bajo una mirada que se resiste a un argumento secuencial conectado por causas y efectos, es como pareciera definirse en primer momento lo que nos pide Lynch para encontrarnos con sus textos visuales. Sus contenidos están cargados de situaciones ópticas que personajes como Laura Derm protagonista de la cinta *Inland Empire* recorre en ese desdoblamiento casi esquizofrénico de su personaje unas veces Nikki, otras Susan o, Carolina la polaca del guion original del supuesto *remake* sobre el cual Nilkki comienza e intenta rodar ese film cuya dimensión la envuelve y se devuelve contra su propia realidad.

*Inland Empire* concretamente es el horizonte sobre el cual se desplaza el recorrido de este análisis y, Laura Derm (Nikki) el hilo conductor desplazándose al interior de esta historia llena de puertas y ventanas, *Inland Empire* que literalmente traduce *imperio Interior* o Imperio adentro, es un entramado de situaciones hilvanando una historia que a pesar de su caótica estructura insistimos en construir. Una historia en la que a mi modo de ver Lynch condensa todos los elementos propios con los que ha logrado que sus imágenes siempre se bifurquen de un modelo representativo, no solo de aquel en función de una industria del cine, sino a la apuesta de un cine que expresa novedad en sus imágenes-

movimiento, imágenes autónomas como las que refiere Deleuze, independientes de una referencia única que las interprete. Inland Empire en la Sala de cine y el mito de la caverna no es una comparación desatinada, la oscuridad de la sala intervenida por aquellos haces de luz y sombras de imágenes borrosas entre espectadores platónicos ansiosos por construir el significado entre representaciones incompletas o inacabadas que mira, es una situación propia del universo de imágenes que despliega Lynch: sueños, pesadillas, fantasías, fantasmas circulando su film, como simulacros de las mismas imágenes deambulando y creando territorios que acotan lo real sin buscar una verdad real, - “aprendí que debajo de la superficie hay otro mundo y aún más mundo a medida que profundizas, cielos azules y flores, dolor y decadencias salvajes, descubrí que si uno observa mas, siempre encuentras hormigas rojas por debajo y más abajo”<sup>29</sup>

Inland Empire, está habitada de este tipo de imágenes, diferenciándose unas de otras, trazando encuentros entre la ficción y la realidad al interior de la misma historia, entre las circunstancias que suceden en el conjunto de relaciones que entraman finalmente su film. Lynch es un artista que necesita ver su obra en movimiento, narrándose con los efectos propios del movimiento “*la cámara es un instrumento tan hermoso: hace que mis cuadros se muevan, las películas mis cuadros en movimiento*”<sup>30</sup>, Desde The Grandmother (1970) o The Alphabet (1968) son cortometrajes ya en los que percibimos la insistencia por manifestar imágenes silenciosas haciéndose y deshaciéndose en el recorrido de su trama; no obstante, la formación de Lynch como pintor, dibujante de comics, publicista de video-clips antes que director de formas específicas de hacer cine, es una perspectiva a través de la cual podríamos entrever en su trabajo la razón de un proceso creativo diferente; Inland Empire parte con ideas sobre las que trabaja y a las que va

---

<sup>29</sup> Lynch, David (2002). Entrevista Para Cannes Soleil, Agosto 2002. Recuperada en Agosto 24, 2008. Disponible en <http://Davidlynch.com>

<sup>30</sup> Lynch, David (2002). Entrevista Para Cannes Soleil, Agosto 2002. Recuperada en Agosto 24, 2008. Disponible en <http://Davidlynch.com>

concretando en su mismo curso, en un desarrollo que no está cerrado o ceñido al marco de una sola cosa, sus imágenes las captamos cuando ya se han desaparecido o bifurcado en otro sentido, en otro territorio, sus imágenes *“extraen del devenir lo que no se deja fijar en un término, trazar una línea de escritura, de música, de pintura; una línea abstracta. Porque todo lo que cambia pasa por esa línea (...) todo es cuestión de línea. Entre la pintura, la música y la escritura no hay una gran diferencia”*<sup>31</sup> y las imágenes-movimiento del cine tampoco son su excepción, *Inland Empire* está trazado por una línea, su propia línea de bloques de movimiento y duración, movimiento que deviene y va desterritorializando la imagen de su puro haber representativo.

David Lynch sabe lo que hace, conoce el efecto y la sugestión de sus imágenes, además es consciente de la situación de búsqueda de cada espectador en torno a su texto, desde su inicio nos empieza a mostrar el tratamiento de su contenido y la dirección de sus imágenes, y comienza a liberar ya su narración de una forma lineal, manifestando de entrada los dos acontecimientos que van a transformar su historia, produciéndole múltiples bifurcaciones y deslizamientos de sentido en la trama narrativa. Por una parte, la visita de una excéntrica vecina que viene a anunciarle a Laura Dern no solo que ha sido elegida para interpretar el papel al que aspiraba rodar, sino para contarle también la leyenda gitano-polaca de la que procede la historia del filme. Por otra, el descubrimiento durante el primer ensayo de que la película en cuestión es un remake: la nueva versión de una película polaca cuyo rodaje se vio interrumpido en su momento. David Lynch va dejando clara su idea frente a los remake o en general a un cine que cuenta historias de lo mismo, no obstante resulta una crítica tanto a la producción predominante de Hollywood como a un cine replica de una realidad convencional.

---

<sup>31</sup> Gilles, Deleuze “Y” Parnet, Claire. (1997). *Diálogos(Deleuze-Parnet)*. Madrid: Pretextos.

Dos acontecimientos de los cuales se suceden situaciones disimiles, como un collage de retazos visuales todos inquietantes, oscuros, borrosos comienzan a ofrecerse a la mirada de una manera violenta y caótica, sin embargo Lynch nos lleva de la mano sin soltarnos mientras nos muestra el límite de lo real en las fronteras con lo ficticio, es un vértigo bien logrado que descentra las imágenes y por ende desestabiliza la linealidad secuencial del relato; en *Inland Empire* difícilmente va a funcionar la tarea de hallar los elementos que son para juntar y contar, pero si hallaremos puertas-ventanas, agujeros para caer fuera del discurso de un relato lineal de rostros y acciones; y es sobre esta dinámica de imágenes a través de la cual encuentro tres elementos cuya descripción se comprometen no solo con el film sino, con el procedimiento cinematográfico que Lynch traza en su producciones, a saber: 1) Personajes sin identidad o amnésicos 2) personajes oníricos y mágicos, y 3) escenarios llenos de puertas; son tres componentes que habitan con sus respectivas imágenes el contenido de *Inland Empire*.

Ahora siguiendo el orden, en lo que respecta al primer elemento, es la ausencia constante de identidad en los personajes lo que fuerza los recorridos de los mismos, una búsqueda intensiva deambulante que echa a andar, Laura Derm durante toda la cinta pasea sonámbula de un lado a otro, su atención es como delirante, su estado es la de una situación óptica-pura como las que Deleuze describe en los personajes de Scorsese *“la situación óptica no es una situación de indiferencia, es una situación que fundamentalmente atraviesa de un lado a otro y conmueve el alma”* ( ) Laura Derm unas veces Nikki Grace, otras Susan Blue o Karolina Gruszca en cada lugar que aparece ya sea en los andenes florecidos de estrellas en el Hollywood Boulevard o en los andenes de una Polonia invernal y nocturna es igualmente un personaje vagabundo buscando y preguntando por lo que le sucede: ¿me conoces? ¿me has visto antes?, una respuesta que ni para nosotros los espectadores es legible por que la identidad de estos personajes aparece borrada, confusa, son rostros difuminados digitalmente

a propósito con la cámara; pero fugas de una identidad no representada que finalmente son las que logran dispersar nuestra mirada de los puros personajes para concentrarnos en lo que les sucede, en sus acontecimientos; como situaciones de las que habla Deleuze cuando se refiere al cine nuevo que “*ya no nos hará ver los objetos o los personajes, sino nos hará ver las descripciones. Lo óptico son las descripciones de los personajes y de los objetos, las descripciones remplazan al objeto y cuando la descripción llega al final percibimos que no tenía nada tomado bajo o detrás de la imagen. la imagen se hace en un doble movimiento de creación y borrado*”<sup>32</sup> a falta de personajes con identidad propia devienen acontecimientos que hacen y nos hablan de los personajes. Por otro lado, situaciones propias para un despliegue novedoso de imágenes para la mirada del espectador que ya no solo se recorre con los personajes, recordemos el cuadro en el cual somos inevitablemente invitados a mirar a través de la mirada maltratada y conmovida de la prostituta polaca (*Karolina Gruszca*) frente a la pantalla en la que empieza a rodar el film.

Respectivamente el segundo elemento es la introducción de personajes extraños, videntes, perturbantes que nos confunden, aparecen misteriosamente e introducen igualmente misteriosas situaciones, como la excéntrica vecina que visita a Nikki Grace que husmea, entra y con solo anunciar el presagio de una maldición polaca con una mirada propia de un personaje con atributos sobrenaturales, distorsiona la historia que apenas empieza; la participación de estos personajes distorsionantes también como Karolina Gruszca la prostituta polaca, son el elemento que producen descentramiento en las imágenes, bifurcaciones en la linealidad cronológica de la historia «*y si digo que hoy es mañana dice la vecina mientras señala el sillón para mirar el futuro*» estos personajes son devenires que sacuden

---

<sup>32</sup> Gilles, Deleuze (1983). *Image-Mouvement-Image-Temps; Propositiones Sobre el Cine*, 18-05-1983. Recuperado en Mayo, 23,2008. Disponible en: <http://www.antroposmoderno.com/bibliografias/Deleuze5html>.

la historia y hacen de su paso acontecimientos, todo se reestructura alrededor de ellos, constituyen un antes y un después del relato pero nunca un presente porque desaparecen tan pronto como aparecen, del mismo modo como interviene la angustiada prostituta polaca, aparentemente pasiva, primero frente al televisor en la habitación de aquel hotel con muchas puertas, es una espectadora que no solo entra y sale del film, ella es quien modifica la trama, personifica la niña extraviada de la maldición anunciada, es la que invade e invoca una alteridad esquizoide o eso otro que se instala a lo largo de la cinta en la identidad del personaje de Laura Derm; la imagen silenciosa ausente de la polaca es la que señala finalmente los recorridos múltiples que no solo transita Nikki\Sussan, sino, también en los que los espectadores somos encausados de principio a fin, en último lugar *Inland Empire* es vista a través de la mirada de Karolina Gruszca la víctima, la prostituta, la niña extraviada que vive en un espacio habitando en otros, pero que al final de los recorridos virtuales por los que se ha desplazado Nikki\Sussan, se funde con Laura Derm en un beso a pesar de la inmaterialidad de su cuerpo. Todos son personajes mágicos, propios de la influencia surrealista en la formación estética de Lynch; acotan lo real pero a través de imágenes falsas e ilusorias. La representación de estos personajes son imágenes que estallan la fuerza de las mismas en simulacros que subvierten la representación de las imágenes movimiento del cine hacia historias de lo mismo. Este aspecto de imágenes que equivale a simulacros, como los que describe Deleuze, son como las imágenes que dentro del film tienen la potencia de abrir lugares, Lynch eso lo sabe, porque sus personajes aparecen y crean sus propios territorios, una serie de *fuera de campos* y *encuadres* borrosos en los que no se distingue por completo los elementos que le pertenecen y que juegan el papel de un umbral que abre para la misma historia otra secuencia, «otro mundo posible» complicado en el interior del anterior, con esto vamos acotando el tercer y último elemento del análisis: la construcción de la atmósfera del film o sus territorios los cuales son parte importante para concretar el cuerpo de su cinta; *Inland Empire* literalmente desde

su título es ya un *hacia un lugar*, al interior, son territorios de una narración subjetiva, un tránsito óptico-puro, ventanas empañadas, pasajes llenos de puertas por los que transitan los personajes que se fugan hacia el imperio de lo subjetivo, hacia ese lugar ausente, abstracto de imágenes ficticias, delirantes, incoherentes, situaciones que exceden nuestra lógica y comprometen todo su procedimiento cinematográfico. Estos lugares silenciosos ausentes son los que concretan una desterritorialización de la imagen, lo que posibilita su autonomía como imagen-movimiento. Imágenes que se fugan de la función puramente representativa y se expresan como Deleuze las describe: justo imágenes en su privilegio de auto-movimiento, no imágenes justas para un juego representacional. Imágenes que no están dadas; porque surgen en lo que acontece, en los encuentros con el mundo, de afuera a adentro, de la naturaleza al hombre, en lo que se ve y se oye, en la cotidianidad de lo que sucede, el mundo en su conjunto como en el cine, es una imagen en la que estamos ya implicados, reunidos, una imagen de encuentro, de posibilidades, imágenes que no buscan explicar el mundo, más bien producirlo. Como en un texto de Lynch habitado de simulacros, de un drama que no tiene forma, inicio ni final; nadie está exento de las fuerzas y los avatares que lo puedan acontecer y conmover durante la historia de su propio film.

## CONCLUSIONES

Gilles Deleuze piensa el cine, nos permite ir de la filosofía al cine en una lectura mediante conceptos propios, elaborados a partir del mismo privilegio que caracteriza a esta manifestación: “la del movimiento”; su estudio, lejos de interpretar al cine, su narrativa legible de imágenes o su significado, es la puesta en consideración del cine como una manifestación artística, que crea o produce ella misma en su cualidad única de arte de las imágenes-movimiento. Lo primero que captamos al enfrentarnos a un filme es precisamente el movimiento, la relación de y entre las imágenes, independiente de un enunciado que las represente y de un ojo que las perciba, el proyecto de Deleuze gira en torno a la idea de una imagen que en su privilegio de auto-movimiento, se libera de la función representativa, se sustrae de un centro que la organice o que la determine a partir de una estructura dada. Para Deleuze el cine es él mismo un dispositivo que experimenta y produce sus imágenes en movimiento, más allá de un mero concepto de imagen, de un puro carácter representativo específico para interpretar y relacionar; para Deleuze el cine es la manifestación de una imagen de experimentación y novedad, de una imagen que igualmente ejerce una fuerza que afecta y puede por lo tanto producir novedad en sus contenidos.

## BIBLIOGRAFIA

Deleuze, Gilles. *La Imagen-Movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona: Paidós. 1980.

Deleuze, Gilles *La imagen-Tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona: Paidós. 1980.

Deleuze, Gilles. *Lógica del Sentido*, Barcelona: Paidós. 1969

Deleuze, Gilles “Y” Guattari Félix. *¿Qué es Filosofía?*, Barcelona: Anagrama.1991.

Deleuze, Gilles “Y” Parnet Claire. *Diálogos (Deleuze/Parnet)*, Madrid: Nacional, Madrid.2002.

Antonin, Artaud. *El Cine*. Madrid: Alianza Editorial.1982.

## **BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA**

### **MATERIAL FILMICO:**

Lynch, David. (2001). Mulholland Drive.

Lynch, David. (1997).Lost Highway.

Lynch, David. (1977) Eraser Head.

Lynch, David. (2006) Inland Empire.

Lynch, David. (2002). The Short Films of David Lynch: Six Figures Getting Sick (1966). The Alphabet (1968), The Grandmother (1970), The Amputee (1974).