

## El materialismo de la imagen

GUADALUPE LUCERO  
(UBA/UNA/CONICET)



Reseña de Edgardo Gutiérrez:  
*Los caminos de la imagen. Aproximaciones a la ontología del cine*, Buenos Aires, Prometeo, 2016, 204 pp.

Recibida el 22 de febrero de 2017 –  
Aceptada el 14 de marzo de 2017

Los artículos compilados en *Los caminos de la imagen. Aproximaciones a la ontología del cine*, bajo el cuidado de Edgardo Gutiérrez, invitan a recorrer nuevamente la difícil tarea que se propusiera Deleuze en sus dos tomos dedicados al cine: a saber, abordar las imágenes cinematográficas desde una perspectiva ontológica. Esta perspectiva implica, por un lado, vérselas con una metafísica de la imagen. La tarea es compleja, porque la imagen se afirma, cada vez más claramente, como modo de ser fundamental de nuestro mundo. Lejos estamos de pensar la imagen como mera copia, ente residual o subsidiario de lo real. Se trata, por lo tanto, de entender cómo funciona y de qué tipo de ser se trata. De algún modo, la originalidad de la propuesta deleuziana fue pensar la imagen como materia elemental y no como derivación de un *real*. Pero, por otro lado, se trata también de alcanzar esa frontera donde el encuentro entre cine y filosofía no decanta en una filosofía *del* cine ni en un cine que *representa* problemas filosóficos. Gutiérrez explica en el prólogo que “abordar el fenómeno cinematográfico desde un enfoque filosófico” implica, siguiendo a Deleuze, “la acuñación de conceptos singulares por los caminos de la imagen aún no recorridos” (p. 11). El *concepto singular*, extraño monstruo deleuziano, permite así que la filosofía reencuentre sus propios problemas en la imagen cinematográfica, sin determinarla ni generalizarla. Una de las mayores dificultades que presentan los escritos deleuzianos sobre cine es su inutilidad para quien busque allí categorías generales y teorías de ocasión dispuestas para su aplicación en la crítica o el comentario cinematográfico. ¿Cómo ampliar, entonces, semejante extensión conceptual? ¿Cómo seguir el gesto sin convertirlo en fórmula? El libro sugiere al menos dos series que permitirían continuar el camino de la creación concep-

tual de pensamientos-imágenes. En primer lugar, la continuación de aquello que en *La imagen-tiempo* queda planteado como un problema abierto: el del cine del tercer mundo con su particular componente político-fabulador y sus imágenes específicas. En segundo lugar, la necesidad de abordar los problemas del cine contemporáneo, aquel cine que continúa por otros medios la revolución implícita en lo que Deleuze llamó cine de posguerra, el cine de la imagen-tiempo.

Encontramos ejemplos de la primera serie en los artículos de Edgardo Gutiérrez y de Gustavo Romero. “La imagen-barro en el cine argentino”, el artículo de Gutiérrez que abre el volumen, da un giro local al análisis de aquello que Deleuze denomina cine del tercer mundo. Desde Bergson, la ontología de la imagen se encuentra definitivamente transvalorada. Si ha dejado de ser un fantasma para convertirse en el modo de ser de todo lo que hay, comprendemos la necesidad de abordar la imagen desde el punto de vista de la cosmología, es decir, de la metafísica del todo. Así, Gutiérrez explica la elección del concepto de *imagen-barro* desde el materialismo bachelardiano, ya que la mezcla de agua y tierra constituye uno de los *mixtos primordiales*. La imagen-barro se muestra así no sólo como presencia, como aparición del barro en la imagen, sino también como insistencia metafísica de una cultura “nacional”, que excede lo específicamente cinematográfico para señalar algo así como una invariante imaginaria. Gutiérrez nos invita en primer lugar a recorrer imágenes de la literatura nacional y la canción popular, del tango al rock, donde el concepto de *imagen-barro* parece señalar “el retorno a lo elemental, a la vida no orgánica de las cosas, con lo que ello conlleva: la indistinción o confusión entre los hombres, y, más marcadamente, la reunión de

los hombres/mujeres con la naturaleza” (p. 18). Pero es en el análisis de las películas elegidas por el autor donde la imagen-barro alcanza su mayor potencia ontológica. Con un corpus que va de *Prisioneros de la tierra* (1939) de Soffici a *La ciénaga* (2001) de Martel, y que atraviesa estéticas tan distantes como lo podrían ser la lírica de Favio y el cine etnográfico de Prelorán, la imagen-barro adquiere por momentos la función dispersiva del hundimiento del hombre en la tierra, la fusión del hombre y de la materia, pero también su posibilidad constructora, el barro como verticalidad y dureza, o como materia maleable para el artesano. En todos los casos se trata de pensar desde una perspectiva materialista la relación entre el barro y el hombre, pero especialmente, la pregnancia del barro como elemento constructor de la imagen y el relato. El cine de Glauber Rocha, al que Gustavo Romero dedica su artículo, también se caracteriza por la tensión entre lo místico y lo terrenal. Ya no cabe pensar en el cine como una forma cuyo contenido sería el relato. El materialismo deconstruye esta distancia. La problematización de la división clara entre forma y contenido, y también entre ficción y realidad, es un tópico caro al cine desde siempre. El problema de la metaficción que cuestiona la aparentemente simple relación con lo real, es un ejemplo claro de esta indistinción que impide pensar el cine bajo la lógica clásica de la representación dramática. Karina Zaltsman nos ofrece una lectura sugestiva de este problema en el análisis del cine de Charlie Kaufman, donde la imagen se envuelve sobre el relato y multiplica las relaciones especulares.

La torsión materialista resulta interesante incluso en un sentido más literal, aquel que trata de concebir la imagen como una cosa, una materia, que a la vez establece

relaciones materiales y no meramente imaginarias con su contexto de imágenes pero también con el mundo. A propósito del cine de Kaurismäki, Scarpatti construye el concepto de imagen *objetual* para señalar la expresividad de los objetos más allá del sujeto (p. 41). Esta expresividad cabe para la imagen misma cuya agencia excede lo meramente humano. Un seguimiento material es también el que encontramos en el artículo de Pablo Pachilla, "La imagen-palimpsesto. El cine en segundo grado de Quentin Tarantino". Pachilla se extiende sobre las consecuencias estéticas y ontológicas implicadas por el lugar de enunciación del director como "cinéfilo consumidor", es decir, como aquel instalado en el mundo de la imagen en la época de la cultura de masas. Se trata de una "concepción materialista de la creación: el punto no es que haya 'citas' de un modo tal que uno deba buscar los originales citados y extraer de ahí el sentido de la citación, sino que la materia prima en la elaboración del film consta de imágenes extraídas del cine mismo" (pp. 61-62). El *palimpsesto* como concepto implica a la vez un particular vínculo con el género y el cliché. Las imágenes son tratadas como lo disponible, como el mundo mismo y las visiones del mundo. Los géneros cinematográficos también. El género impone una serie de convenciones, pero a la vez las convenciones son las que regulan nuestra relación con lo real. No hay espacio ya para una nostalgia por la experiencia auténtica y no mediada por la industria cultural. Por el contrario, es necesario pensar el modo de ser de un mundo habitado por imágenes-cliché, por formas estereotipadas. Es así que el género adquiere en el texto de Pachilla también su sentido textil (costura, tela, *patchwork*) y a la vez travestido, con el sentido subversivo que Butler da a este término.

Evidentemente, si la materialidad de la imagen se asienta en el lugar común y el cliché, es necesario pensar la dimensión inconsciente e impersonal del *decir* de la imagen. Es por ello que el concepto deleuziano de *imagen-pulsión* reaparece en distintos artículos como la llave que abre la puerta a la producción de nuevos conceptos. El lugar de la risa en el cine de Kitano permite, tanto en el artículo de Dardón como en el de Zengotita, abordar esta dimensión a medio camino entre el cliché de género y el desborde oscuro del inconsciente. La referencia a la teoría freudiana nos remite necesariamente a la repetición mecánica y a lo siniestro como trasfondo de la risa y el humor. La violencia como juego y humor subvierte el cliché: "Con la introducción del humor se produce así un *recubrimiento lúdico* [...]; [la violencia] se halla puesta al servicio de la burla subversiva del código" (p. 144). La violencia no es aquí, entonces, aquella repudiada por Deleuze en términos de *la violencia de lo representado*. Al distorsionar, humor mediante, esa violencia representada, se accede a una *violencia o fuerza de la representación*, imagen que sacude porque ella misma se sale del eje estereotipado y sensacionalista.

Al analizar los componentes de la imagen, Deleuze dedica varias páginas a la reflexión sobre el sonido en el cine. Dicen que el maestro Carmelo Saitta instaba a sus alumnos a descubrir qué era lo que sostenía el relato en la secuencia de imágenes de apertura de *Persona* (1966) de Bergman. La respuesta correcta era "la gota", el sonido que sin prisa y sin pausa acompañaba la secuencia. La imagen-acusmática es aquella en la que el sonido se separa, se autonomiza respecto de la imagen, y ya no vale como referencia sino en función de sus propias variables sonoras. Ana Lía Gromick nos invita a pensar esta dimensión

poco trabajada del análisis cinematográfico a partir del film *Hero* (2002). A través de una explicación apta para neófitos sobre las dimensiones del sonido, nos brinda herramientas fundamentales para comprender esa tercera dimensión de la banda sonora, que acompaña a los diálogos y la música. También en este caso la autora subraya la *materialidad* del sonido (p. 164) como dimensión central para comprender la interacción con la imagen.

El libro cierra con el artículo de Rafael Mc Namara, y más allá de la contingencia del lugar de este artículo en el volumen, no podemos sino leer en él algo así como una conclusión filosófica respecto del programa esbozado en el prólogo. En "La oreja y el rostro. Sobre tres films de David Lynch" no se trata ya de confirmar el gesto deleuziano por medio de la creación de nuevos conceptos; aunque también, entretanto, se los cree. Se trata principalmente de leer en profundidad el sentido de la reflexión deleuziana sobre el cine, que implica un paso necesario en el marco de su gran construcción ontológica. A través del análisis de tres films de David Lynch, Mc Namara confirma no sólo las ideas de Deleuze sobre el cine, sino su filosofía en general. Con precisión, elige tomar como punto de partida el texto que Deleuze y Guattari dedican al concepto de *rostro* en *Mil mesetas*. Allí el rostro se presenta como la máquina que conjuga la pared blanca de la significancia y el agujero negro de la subjetividad: "si bajo el signo del primer régimen los personajes se precipitan en el *delirio de idea* o imaginación (alucinación paranoica), el régimen de subjetivación los arrastra en un *delirio de acción* tanto más terrible" (p. 174). Esto que parece adecuarse a las series que los personajes componen en las películas de Lynch, vale también para la imagen misma –recordemos aquí el ejemplo beckettiano que le sirve a Deleuze como estructura

para la taxonomía de imágenes–. El capítulo central de *La imagen-movimiento*, "La imagen-afección: rostro y primer plano", es a la vez anticipatorio de *La imagen-tiempo*. La imagen-afección prepara el centro conceptual del segundo volumen: la imagen-cristal. Mc Namara introduce aquí el concepto que guía su trabajo, la imagen-mónada, acierto que permite conjugar los elementos de la afección, el cristal y la subjetividad. A propósito de *Imperio* (2006) Mc Namara indica que "la *imagen-mónada* no sugiere sólo un mundo oscuro expresado por el protagonista del film. En rigor, al internarse en las tinieblas el film descubre infinitos mundos que se espejan entre sí [...]. De allí surge la indistinción entre ficción, recuerdo, ensueño y realidad" (p. 189). Esta descripción, que cabe para la imagen-cristal, unida al concepto de *mónada*, nos permite atar cabos respecto de la importancia del rostro como concepto ineludible para la comprensión de la imagen; pero también leer en perspectiva toda la producción deleuziana de los ochenta.

Si quisiéramos esbozar una hipótesis de lectura global del libro, consideraríamos que la clave se encuentra en la búsqueda de la materialidad de la imagen (y el sonido). Se trata del cine, pero sabemos que, en la estela de Deleuze, el cine no constituye una visión privilegiada ni suplementaria respecto de lo que hay. Más bien lo que hay (las imágenes, vivientes o no vivientes, proyectadas o soñadas, difractadas o retenidas) funciona como el cine: distribución de las imágenes en el plano. *Los caminos de la imagen* nos invita a seguir pensando filosóficamente el cine, oportunidad de encuentro virtuoso entre la creación artística, la conceptualización filosófica, pero también la crítica social y cultural implícita en el universo de imágenes que constituye nuestra cosmología contemporánea.