

Los Estudios sobre cine de Gilles Deleuze en España. Análisis de un *transfert* como estrategia periférica

Por María Josefina Vega Jaimerena *

Resumen: La transferencia, y el caso particular de la traducción, es un mecanismo habitual de los sistemas semióticos ante una necesidad del repertorio de destino. Con la introducción en España de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, de Gilles Deleuze, se obra una doble transferencia: por un lado, la que opera entre dos campos interconectados pero diferenciados en función de la lengua; por otro, la que ocurre al aplicar categorías de pensamiento filosófico a la incipiente disciplina académica de los estudios de cine. El artículo examina el estado del campo de recepción para comprender los motivos de esta circulación teórica, como también los efectos que dicho *transfer* tuvo en la investigación local y en el ámbito general de los estudios fílmicos.

Palabras clave: transferencia, campo, paradigma, Gilles Deleuze

Cinema 1 e 2 de Gilles Deleuze na Espanha. Análise de uma transferência como estratégia periférica

Resumo: A transferência, e seu caso particular de tradução, é um mecanismo comum de sistemas semióticos diante da necessidade do repertório de destino. Com a introdução em Espanha de *Cinema 1: A Imagem-Movimento* e *Cinema 2: A Imagem-Tempo*, de Gilles Deleuze, é feita uma dupla transferência: por um lado, aquela que opera entre dois campos interconectados, mas diferenciados, dependendo do idioma; por outro, aquele que ocorre ao aplicar categorias de pensamento filosófico à incipiente disciplina acadêmica dos estudos de cinema. O artigo examina o estado do campo de recepção para entender as razões de sua viagem, bem como os efeitos que essa transferência teve na pesquisa local e no escopo geral dos estudos de filmes.

Palavras-chave: transferência, campo, paradigma, Gilles Deleuze

Gilles Deleuze's *Cinema 1 and 2* in Spain. Analysis of a transfer as a peripheric strategy

Abstract: When there is an unmet need in the destination repertoire a transfer, and the special case of translation, is a common mechanism of semiotic systems. The introduction of Gilles Deleuze's *Cinema 1: The Image-Movement* and *Cinema 2: The Image-Time* in Spain led to a double transfer: on the one

hand, between two interconnected but differentiated language fields; on the other, by applying categories of Philosophy to the incipient academic discipline of Film Studies. This article examines the state of the field of reception in order to understand the reasons for the circulation of theory, as well as the effects that the transfer had both on local research as well as in the general field of Film Studies.

Key words: transfer, field, paradigm, Gilles Deleuze.

Fecha de recepción: 14/11/2019

Fecha de aceptación: 9/03/2020

La traducción, como enseña la teoría de los polisistemas, es una forma de importación que incide en el repertorio de opciones de un sistema semiótico de destino. Cuando se importa por necesidad de alguno de los grupos que conforman el sistema, y el objeto incorporado sufre una integración positiva en el repertorio, hablamos de transferencia (Even-Zohar, 2008). Con el fin de ingresar modelos nuevos que susciten la innovación o que suplan carencias, o simplemente por contacto directo con los sistemas de origen, las áreas periféricas de los sistemas traducirán objetos llevando la disrupción y la apertura frente al conservadurismo del repertorio central, ocupado en mantener su hegemonía mediante la repetición de modelos exitosos.

De este modo, las lenguas con sistemas más amplios consiguen incluir sus productos en los sistemas reducidos y alejados del centro, deseosos estos de una innovación que les pueda reportar el beneficio de recorrer el camino inverso y hacer pasar los productos de la lengua minoritaria al sistema de mayor alcance, lo que para la autora de *La República Mundial de las Letras*, Pascale Casanova, es un signo de consagración literaria o intelectual, especialmente si ese camino de ida y vuelta atraviesa el “meridiano” parisino (Casanova, 2001). Las áreas periféricas se valdrán de múltiples estrategias en

su búsqueda de capital simbólico tanto como los agentes centrales procurarán mantener el capital ya acumulado.

La tesis de Casanova exige la matización que brinda el concepto de “*transfert culturel*” del historiador Michel Espagne: el pasaje de un contexto a otro implica siempre una transformación del sentido en el que lo que está en juego es lo que los receptores hagan con el objeto, la serie de adaptaciones que provocarán rupturas y nuevos equilibrios dentro del polisistema a través de interacciones complejas (Espagne, 2013).

En el caso de la traducción de un autor consolidado en el mundo del pensamiento francés, como fue y es todavía Gilles Deleuze, su paso a otra lengua de amplio alcance supone un trasvase en una cierta igualdad de condiciones en el que interviene no un criterio de renovación formal sino de circulación de ideas entre sistemas afines marcado por el prestigio del emisor. Este capital simbólico detentado por el filósofo se basaba en su labor educativa en la Universidad de Vincennes-París 8, periférica con relación a la Sorbona —y en defensa de un modelo de enseñanza contestatario de los marcos de pensamiento predominantes—, como también en una presencia mediática y en ocasiones polémica que lo situaba del lado de los “modernos”. Su espacio en el entramado del sistema cultural explica en cierta medida la elección de un tema, los estudios de cine, poco legítimo dentro de los problemas de la filosofía y prácticamente ajeno hasta el momento si exceptuamos la utilización de las películas individualmente a modo de ejemplos. La libertad que le da Vincennes para desarrollar sus cursos de cine entre los años 1981 y 1985 desemboca en la redacción de dos tomos, *La image-movement* (1983) y *La image-temps* (1985).

El sistema de destino de esta obra, el espacio de la academia española, afrontaba las faltas propias de una formación reciente: hacía menos de una década que las asignaturas de historia o teoría del cine habían empezado a

aparecer en los planes de estudios de las facultades de Historia, Filosofía y Bellas Artes, y poco más tarde en los currículos de las facultades de Ciencias de la Información. La disciplina de los estudios de cine estaba todavía en ciernes incluso en el campo francés, solo que allí la había precedido una crítica especializada desarrollada con mucho vigor en el seno de publicaciones de importancia para una generación, la del Mayo del '68, que había hecho del séptimo arte una herramienta de activismo político.

En España, revistas como *Film Ideal* (1956), *Nuestro Cine* (1961), *Cinema 2002* (1975), *La Mirada* (1978) o *Contracampo* (1979) intentaban transmitir este clima de debate en torno al filme, pero con los condicionantes primero de la censura —que reducía la cantidad de películas de las que estuviera permitido hablar y que se encontraran al alcance del espectador gestando un público que dialogara con los textos fílmicos y las reescrituras críticas—, y luego por los impedimentos financieros continuos que forzaron el cierre de estas y otras cabeceras más efímeras durante la Transición y ya entrada la democracia.

Cabe, por tanto, hacerse tres preguntas: cuál fue el motivo principal de la traducción de los *Estudios sobre cine* a pocos meses de su salida en el mercado francés, quién podría haber sido su destinatario ideal y cómo se produjo su recepción crítica.

Para responder a la primera cuestión hay que remontarse a los orígenes de la editorial Paidós en Argentina y al prestigio acumulado por ser la valedora del estructuralismo francés en lengua castellana en los años sesenta y setenta. Su desembarco en Barcelona en 1979 conllevaba una nómina muy potente de autores dispuesta a competir por el sector de la imagen, en el que las publicaciones se hallaban dispersas en un puñado de editoras de mediano o pequeño alcance como Gustavo Gili, Fundamentos o Fontanella. Ante este panorama, Paidós consiguió ejercer una gran influencia en esta área de conocimientos con la creación de un fondo actual que se mantiene hasta

nuestros días y que comenzó con la colección “Comunicación”. Dicha colección se gestó con el aporte de un Consejo Editorial formado por dos profesores de la Universidad Autónoma de Barcelona, Lorenzo Vilches y José Manuel Pérez Tornero. El primero había sido colaborador de la fugaz, aunque contundente revista *La Mirada*, además de haber pertenecido a Fontanella, casa con la que había editado *Imagen y lenguajes*, un volumen que recogía las conferencias que habían tenido lugar en el Centro de Diseño de Barcelona en 1978 y que habían congregado a Christian Metz, Emilio Garroni, Jean-Jacques Nattiez y Román Gubern, entre otros.

Vilches y Pérez Tornero, que habían creado las colecciones Signos y Signos Minor en Fontanella antes de su extinción, fueron llamados por Enric Folch para proseguir con su labor prospectiva en Paidós bajo una serie de premisas tales como la relevancia de las obras y de sus autores en el campo, su procedencia europea o estadounidense y la actualidad de las fuentes.¹

En un contexto de falta de capital simbólico autóctono, dado que apenas había un reducido número de tesis doctorales sobre cine y pocos manuales, la traducción fue la manera de incorporar lo que el campo requería. En el ejemplo de Deleuze, pese a la necesidad de argumentación por las prevenciones de Folch con la temática cinematográfica, según indica Vilches, no hubo grandes inconvenientes y, si bien la colección no perseguía un afán de producir libros de texto o manuales que proveyeran a las asignaturas que ya se impartían en las facultades, sí que eran conscientes de que con su publicación se estaba realizando un fuerte aporte teórico en el sector.

De tal modo que, a pesar de haber sido una traducción casi inminente, no medió un criterio de urgencia, sino que esta rapidez en acceder al contenido de uno de los aportes más lúcidos de la década en materia audiovisual se debió a las relaciones personales de Vilches con los miembros del campo francés.

¹ Información facilitada por Lorenzo Vilches en entrevista realizada por la autora.

Fueron unos colegas que acudían a las clases del filósofo en Vincennes quienes le hicieron llegar sus apuntes a sabiendas de que él se encontraba en esos momentos realizando su tesis doctoral, que en un principio debía versar sobre cine. Vilches propuso la traducción alentado por el interés que había por Deleuze en España desde *Diferencia y Repetición*, que ya preocupaba vivamente también a los semióticos y teóricos del cine de Francia e Italia, por lo que era de prever que la divulgación de sus libros acerca de la imagen cinematográfica concitara debates en el contexto local.

En opinión de Vilches, lo que aportaba la teoría de Gilles Deleuze a la disciplina era un intento de leer el cine a través de la filosofía igual que se había estado haciendo en psicología, psicoanálisis o semiótica, tratando a la imagen filmica no como una representación, sino en tanto que práctica operativa. Por lo tanto, la obra era ineludible para el sistema por su actualidad, porque planteaba una respuesta a la manera de tratar el objeto de estudios tal y como se venía dando anteriormente, y además porque estaba en consonancia con el prestigio acumulado por la editorial en el ámbito del pensamiento.

Comenzar con esta elección era asimismo un modo de dar coherencia a la serie de Paidós con el fin de ir introduciendo la curación de contenidos de la abundante oferta del campo francés, creando de cara al futuro un fondo basado en la acumulación del capital simbólico incorporado a través de autores ya consolidados. La obligación de la disciplina en ciernes de llenar sus estantes de manuales, de referencias bibliográficas que aportaran datos, marcos epistemológicos, metodologías y líneas de investigación sobre las que construir los futuros problemas científicos del campo autóctono, eran otro indicador de que el destinatario de la obra, como diría Pierre Bourdieu, era el campo mismo.

El plan de Deleuze en estos dos volúmenes era invitarnos a una reflexión sobre el signo que prescindiera de los supuestos de la semiótica estructuralista, y en especial de las soluciones aportadas por Christian Metz, por lo que podría

entenderse dentro de los parámetros de una “ciencia extraordinaria” en la que la crisis del paradigma —real o supuesta— llevará a reformular y a contestar la investigación anterior (Kuhn, 2017). No obstante, no hay que perder de vista que el programa acerca de la imagen fílmica formaba parte del proyecto mayor comenzado con *Proust y los signos* y guardaba coherencia con su lectura de Bergson, Kant, Nietzsche y Leibniz, fuentes filosóficas primordiales de los *Estudios* tanto como la semiótica de C. S. Peirce.

El cine comenzó siendo un avance tecnológico derivado de unas aspiraciones constantes sobre el movimiento y el tiempo que impregnaban el horizonte de expectativas del fin del siglo XIX (Doane, 2012) y cuyas implicaciones metafísicas quedaron en cierta manera relegadas por los productos fílmicos realizados más tarde con el objeto técnico, que delimitaron una teoría sobre el producto y no sobre el significado ontológico del objeto en relación con la pregunta metafísica de la que emanaba. Descubrimos entonces que el proyecto deleuziano persigue dotar de herramientas conceptuales con las que elaborar una metafísica de la imagen y una ontología del objeto técnico que posibilite su lectura, salvando este escollo antes relegado a un segundo plano, por medio de la ciencia que puede y debe reflexionar acerca de esta materia: la filosofía.

En un apartado monográfico coordinado por Jean-Louis Leutrat del número 25-26 de *Archivos de la Filmoteca*, Maurizio Grande (1997) explora el intento teórico deleuziano y concluye que se debe al filósofo francés el establecimiento de la identidad entre la imagen y el movimiento, la irreductibilidad de la imagen cinematográfica a la reproducción de la realidad en la ilusión del movimiento. Con el concepto de las imágenes como cortes móviles de la realidad se remarca la indiferencia ontológica entre el cuerpo y su imagen, con lo que la imagen-movimiento es tan “real” como la realidad, no hay añadidos posteriores, sino que las imágenes del cine son imágenes especializadas por ser recortadas del mundo y reunidas en el montaje. Sostiene Grande que el cine no es la

reproducción de la realidad percibida, es la reconstrucción *en* lo real de lo real, algo que se entrevé en las preocupaciones de diversos cineastas que, en su búsqueda de hacer visible la construcción mental que había ejercido el modelo institucional, usaron el cine para denunciar la falsa disposición ontológica que había establecido la manipulación de la imagen fílmica.

Por este motivo, afirmaba Alain Menil en su artículo “Filosofía e historia del cine” del mismo monográfico, que estos dos volúmenes de Deleuze no componen ni una teoría, ni una filosofía del arte ni una estética, sino un pensamiento acerca del cine en el que caben, quizás, cinco libros: uno de conceptos del cine (plano, montaje), otro alrededor de los filmes y sus autores, y un tercero de filosofía; el cuarto y el quinto surgirían de las combinaciones de estos tres anteriores, de las tensiones entre la historia del cine y los conceptos, y de los ejemplos derivados de estas tensiones (Menil, 1997). Las primeras tres lecturas son tal vez las más usuales en la citación bibliográfica por componer un examen muy específico de las obras de los cineastas nombrados en los *Estudios*, a riesgo de perderse el subtexto que conforma el propósito de la argumentación deleuziana, y que se resume en la cuestión de la imagen-pensamiento: Deleuze vuelve manifiesta la virtualidad del cine, estén o no actualizadas en objetos concretos las imágenes posibles del plano de inmanencia. Por ello estos volúmenes no son una mera re-enunciación de la historia del cine, que solo puede hablar de lo que es y lo que ha sido.

Con sus textos, Gilles Deleuze hace un doble ejercicio de emancipación teórica: por un lado, abre las jerarquías del campo filosófico por medio del objeto de estudio “imagen cinematográfica”, lo que le permite explorar vías distintas de la semiótica estructuralista, cuyo paradigma todavía impera en el pensamiento de la época; por otro, importa las disposiciones del campo intelectual-académico a los estudios de cine en un *transfert* con el fin de salir de un estado de limitación de la reflexión a través de un parecido semántico consistente en los axiomas “la imagen es pensamiento” y “el autor-director es

un intelectual de pleno derecho que emplea categorías filosóficas en su quehacer artístico”.

La circulación de las ideas y la importancia de los manuales

La transferencia, forzosa ante la escasez de textos teóricos contemporáneos disponibles en el campo español, era un indicador de, al menos, dos aspectos: en primer lugar, del mayor peso del cine en cuanto disciplina dentro de las universidades en un momento, la primera mitad de la década de los años ochenta, en el que los expertos ven caer las publicaciones especializadas en las que escriben, con lo que la investigación se traslada a los libros y a los artículos académicos; y, en segundo, del proyecto de acumulación de capital simbólico que se requiere para conformar una colección con vocación de permanencia en el tiempo, actualizando el campo de estudios con respecto al meridiano y proponiendo nuevos paradigmas.

En este sentido y desde la circulación de las ideas de la teoría de campos, Pierre Bourdieu (2003) distingue tres efectos de la traslación de una obra intelectual a otro contexto por medio de la traducción, entendida esta en tanto que transformación, puesto que al transmitirse sin traducir la obra demuestra efectos ligeramente distintos —entre ellos, que estaría disponible solo para los que hablan esa lengua en el campo de destino. El primero de esos efectos es que los textos circulan sin su contexto original; en el ejemplo de los *Estudios sobre cine*, el hecho de que Gilles Deleuze se refiera a investigaciones en muchos casos inéditas en el campo de llegada es bastante habitual en las obras intelectuales; sin embargo, a esto se añade que en la fecha de su publicación en España algunas de las películas más importantes de la historia del cine a las que el filósofo hace mención no habían sido exhibidas todavía.²

² En la edición de 1987 de *La imagen-tiempo*, la lista de las películas nombradas por Gilles Deleuze aparecen con el título de estreno en España o una traducción aproximada del título original entre paréntesis para aquellas que no habían sido estrenadas o que solamente se exhibieron en lengua original, un total de 183 sobre 389 filmes.

Además, estos filmes no llegaron con la impronta del ambiente especulativo al que Deleuze se dirigía: sus lectores no eran semejantes en España y Francia porque tampoco lo eran las jerarquías del campo académico, los estudios de cine locales eran incipientes, mientras que en el contexto galo ya había una tradición de crítica teórica muy consolidada, como se ha apuntado arriba.

El segundo efecto es la serie de operaciones de selección que realiza el campo de recepción: el marcaje con prólogos o notas preliminares, las colecciones en las que las obras son incluidas y la línea editorial. Es evidente que cualquier intento de traducción indica un interés por asociar el capital simbólico de un autor al de la editorial y que los agregados son interpretaciones con las que dirigir al público del mismo modo que la crítica genera un relato acerca del objeto que convierta su valor factual en simbólico dentro del llamado “círculo de la creencia”³ (Bourdieu, 2010: 153-229). Los *Estudios sobre cine* no venían acompañados por notas preliminares o prólogos de otros expertos, si bien se adjuntaron un glosario y listas de películas con su título de estreno en España y sus directores; en *La imagen-tiempo* se proporcionó, además, un índice de autores de los dos tomos. De estos anexos, comunes tanto a la edición francesa como a la española, es posible identificar una vocación de hacer más comprensible la información contenida, aunque es asimismo evidencia de un afán cinéfilo de acumulación de datos que probablemente fuera un agregado posterior en el proceso editorial.

Finalmente, el tercer efecto guarda estrecha relación con los dos anteriores y es el peligro de tergiversar los propósitos del autor y adoptar un discurso distinto al aplicarle las categorías de percepción del campo que lo recibe, muchas veces con una intencionalidad ideológica manifiesta. En este sentido,

³ El “círculo de la creencia” en el campo del arte está conformado por los productores de los bienes, los mediadores críticos, los comerciantes y los consumidores. Los comerciantes, con el apoyo de los críticos, construyen un relato sobre los productos de los creadores y sobre los creadores mismos con el fin de asociar un valor simbólico a uno mercantil que repercute, asimismo, en estos dos agentes intermediarios al brindarles el beneficio de ser los descubridores de la novedad.

es importante resaltar el hecho de que se haya elegido *La imagen-movimiento* como pilar de una colección titulada “Comunicación” —siendo que para Deleuze la obra de arte no comunica, es más bien una resistencia—⁴ que la emparenta con textos de imagen, medios de masas, semiótica y lingüística; mientras que en su editorial de origen, Editions de Minuit, forma parte de la colección “Critique”, predominantemente de filosofía y política. Es decir, se ha desnaturalizado en cierto modo su ámbito de recepción, aunque la obra ha sabido reinsertarse en ese espacio en el campo de destino, a tenor de la citación bibliográfica que se ha realizado.



Sección de la portada de la edición española de *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze

En *El mundo, el texto y el crítico*, Edward Said enunciaba las características de la teoría ambulante en términos similares a los bourdesianos (Said, 2004: 303-330), demostrando que el “conjunto de condiciones de aceptación” resalta las resistencias en el campo de destino y la transformación que opera la recepción

⁴ “¿Qué relaciones mantiene la obra de arte con la comunicación? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. La obra de arte no contiene, en sentido estricto, la menor dosis de información” (Cfr. “¿Qué es el acto de creación?”, Deleuze, 2008: 288).

sobre la idea original, razón de que la propuesta del profesor de Paris 8 no fuera mayoritariamente adoptada en España en detrimento de otras líneas de investigación de la imagen cinematográfica en boga. Ello se debió también a que, por su condición de disciplina teórica dentro de un campo por legitimar, de acuerdo con la teoría de campos, los estudios de cine son más proclives a la especulación con su capital simbólico que aquellos sistemas en los que los objetos de estudio están tradicionalmente más jerarquizados, como en el caso de la filosofía.

Así, en estos circuitos entre sistemas se observan varias estrategias llevadas a cabo desde las periferias: la del intelectual perteneciente a la universidad de reciente fundación, que propone cursos heterodoxos con respecto a su *habitus* centralizado en unos temas y unos nombres determinados por una larga tradición; la del filósofo capaz de reconciliar un objeto nuevo con las categorías y jerarquías prácticamente inamovibles de su disciplina; la de los estudios de cine al sumar una metafísica, una ontología y una taxonomía que, acogidas o no como paradigmas de investigación, esbozan la importancia especulativa del objeto; la de los estudios de cine españoles, que incorporan una teoría de gran actualidad, aproximándose por traducción a los tiempos del meridiano; la de la casa editora, que consolida una colección de interés para el campo a partir de la integración del capital simbólico del autor.

Incluso podría agregarse un sexto factor: la realización de la transferencia desde el ámbito de influencia de la Universidad Autónoma de Barcelona, que a la sazón y junto con Valencia representaba una región fuerte pero secundaria en investigación cinematográfica con respecto a la Universidad Complutense de Madrid, si se toma como índice la cantidad de tesis doctorales defendidas hasta entonces en la disciplina y la robustez de las redes de relaciones de sus principales valedores (directores y miembros de tribunales de tesis), según demuestra el estudio “La investigación científica sobre Cine en España a partir

de sus tesis doctorales: Análisis de redes sociales (1978-2007)” (Repiso, Torres y Delgado, 2013).

La recepción crítica del pensamiento deleuziano

En el ámbito de la crítica cinematográfica especializada francesa no era infrecuente encontrar entrevistas a Deleuze, lo que mostraba la atracción del campo por sus ideas acerca del cine, presentes de forma tangencial ya en sus ensayos anteriores. En la crítica especializada española, la revista *La Mirada* anunció una conversación con el filósofo en el avance del nonato número 5; no obstante, la aparición de la referencia a *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* no fue habitual en la ya escasa prensa de expertos en fechas inmediatamente posteriores a su aparición. Una excepción la hallamos en *Contracampo*, que en el número 40/41 del año 1985 mencionó a *La imagen-movimiento* en el artículo “Una escritura del tiempo”. En este, Juan Miguel Company y Vicente Sánchez-Biosca aplicaron el concepto deleuziano de la imagen-pulsión con respecto al naturalismo de Erich von Stroheim: “Deleuze detecta en el naturalismo una duración temporal entendida únicamente como desgaste y degradación. Esa idea de descenso y entropía, que parece devolver todas las cosas a un mundo originario, dominado por el caos y la pulsión de muerte, es familiar a todo lector de **L’Asommoir** [en negrita en el original]” (Company y Sánchez-Biosca, 1985-1986: 17).

A esta constatación le seguía una extensa cita extraída de ese primer volumen de los *Estudios* que se veía justificada al constituir “la respuesta más concluyente a los planteamientos lukacsianos sobre el naturalismo”, pues Deleuze concebía la imagen-pulsión como la manera en que se materializaba la relación dialéctica entre el personaje y el entorno a través de lo simbólico.⁵ El

⁵ La inclusión de la imagen-pulsión en el texto se debió principalmente a Company, quien hizo su tesis doctoral sobre los efectos de verosimilitud en la novela naturalista y el cine. Información facilitada por Vicente Sánchez-Biosca en entrevista realizada por la autora.

artículo acudía a otro texto de Deleuze, el prefacio a *La Bête humaine* de Gallimard, que emparentaba el naturalismo literario con el cine haciendo a Griffith, Stroheim, Buñuel y Renoir herederos de Zola y continuadores de una tradición de transgresión del modelo institucional a partir de una simbología propia.

Sin embargo, más allá de este encuentro entre la obra y la investigación local reciente, no es posible hallar menciones sistemáticas a los *Estudios* que justifiquen un nuevo enfoque en los *Film Studies* españoles, con lo que la influencia en el campo de destino fue localizada a los autores y temáticas ya contenidos en los dos volúmenes. Es decir: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, si bien en concordancia con la compacta producción filosófica general de Deleuze, conforman un artefacto desde el que pensar dentro de los límites de lo que él mismo propone, no brinda una teoría abierta a especulaciones que continúen solucionando problemas intrínsecos de la disciplina; más bien lo que hace es proponer un problema novedoso en sí mismo —y acaso parcialmente irresoluble en lo que a la taxonomía se refiere— que es el dilema de su metafísica bergsoniana. Por este motivo parece haber más lugar a la especulación para la filosofía que para el cine, y solo la feliz conjunción de estas dos disciplinas favorecería los usos más fecundos.

Gonzalo Aguilar dedica un capítulo en *Más allá del pueblo* a analizar los errores argumentativos de los *Estudios sobre cine*, que a su criterio son cuatro: organizar la obra alrededor del concepto de autoría (aunque sea distinto al que se debatió en los años setenta), el criterio epocal-estético que, según él, marca una división tajante entre la primera y la segunda parte; el desarrollo cronológico del texto y, por último, y derivado de lo anterior, la ocupación por parte de los cineastas de las “casillas” taxonómicas por una suerte de sentido armónico de lo faltante. Estos defectos le parecen tan evidentes que no han de ser casuales, sino el producto de buscar “una expresión del pensamiento por

imágenes que nace del encuentro de la filosofía con el cine y del concepto con los agregados sensibles del arte” (Aguilar, 2015: 21-44). Son, en suma, defectos de forma que persiguen volver más prístina la diferencia entre las dos virtualidades principales de la imagen-pensamiento a través de su actualización en el séptimo arte. De ahí surge el argumento de que la única apertura teórica en los *Estudios* es la elucubración posterior sobre otras actualizaciones posibles de los virtuales enunciados por el filósofo, que él todavía no vislumbra, en relación con la imagen electrónica y su virtud informativa.

Deleuze, al final de *La imagen-tiempo*, señala hacia un salto tecnológico dentro del campo cinematográfico —el vídeo, cuyo consumo empieza a superar a la asistencia al cine del barrio y al visionado de TV— que llevará indefectiblemente a reposicionamientos teóricos y a variaciones paradigmáticas en la disciplina de los estudios de cine.⁶ Si bien dentro de un campo consolidado las revoluciones son un mecanismo cotidiano que causan la transformación de los modelos de producción y las disposiciones de los agentes, cada vez que hay una revolución técnica que vuelve más asequibles los medios de producción cinematográfica, hay más posibilidades de realización que amplían el campo a autores y sectores que de otro modo no podrían siquiera entrar en la disciplina, al tiempo que abren interrogantes teóricos.

Aguilar se cuestiona si estamos en una tercera etapa distinta de las edades de la imagen-movimiento y de la imagen-tiempo, de las que Deleuze estaría ya hablando en pasado, y el crítico Sergi Sánchez parece responder con el

⁶ “La imagen electrónica, es decir, la de televisión o vídeo, la imagen numérica naciente, iba o bien a transformar al cine o bien a reemplazarlo, a sellar su muerte. No pretendemos efectuar un análisis de las nuevas imágenes, tarea que desbordaría nuestro proyecto, pero sí indicar ciertos efectos cuya relación con la imagen cinematográfica es necesario dilucidar. Las nuevas imágenes ya no tienen exterioridad (fuera de campo), y tampoco se interiorizan en un todo: poseen más bien un derecho y un revés, son reversibles y no superponibles, tienen algo así como el poder de volverse sobre sí mismas [...] las imágenes electrónicas deberán cimentarse en otra voluntad de arte todavía, o bien en aspectos no conocidos aún de la imagen-tiempo” (Cfr. *La imagen-tiempo*, Deleuze, 1987: 351-353).

concepto de la “imagen no-tiempo”, la imagen propia de la era digital. Este cambio tecnológico, además de posibilitar el acceso masivo a la realización audiovisual por su bajo coste —baste ver el crecimiento experimentado por la plataforma de *streaming* Youtube— aportaría una imagen técnica indiferente a la destrucción de su soporte y a los rastros del uso, con la capacidad de ser ubicua por cuanto es un flujo de datos que se almacena en dispositivos o en servidores remotos. La imagen resultante de esta posibilidad técnica, una imagen plana, implicaría un retroceso al estado del Modo de Representación Primitivo “según los parámetros de un medio que permite agotar la mirada en su experiencia de la duración” (Sánchez, 2013: 275).

En este contexto, el tiempo se invalida en su exceso cuando todo es susceptible de convivir y cuando, a diferencia de la desaparición operada por fuera de campo en *La aventura* (*L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960) que guía uno de los ejemplos de *La imagen-tiempo*, nada conseguiría escapar a la omnipresencia de la visión de la cámara, que puede reencuadrar continuamente, incluso multiplicarse en diversas cámaras transmitiendo a la vez desde distintos ángulos en un flujo eternizado.

Si la imagen-tiempo extraía cortes del *continuum* dando cuenta de un Todo, la imagen no-tiempo sería la resultante de la potencialidad de recrear un *continuum* de la realidad por medio de la presencia constante y ubicua de aparatos de captación que de forma conjunta ofrecen una imagen múltiple. Ante esta potencialidad lo humano se retrae, adquiere la misma importancia que el resto de los elementos intervinientes y convivientes, se cosifica y se diluye en un “Cuerpo sin Órganos donde es difícil distinguir el punto-límite entre la mirada y la pantalla” (Sánchez, 2013: 276).

Efectos teóricos de los *Estudios*

Los *Estudios sobre cine* no supusieron un cambio de tornas en la centralidad del sistema que desbancara a los paradigmas de análisis de la semiótica y la fenomenología en el campo de destino, y tampoco ofrecieron una metodología crítica fácilmente integrable al quehacer académico, si utilizamos la terminología de las revoluciones científicas de Thomas Kuhn. Más bien aportaron un problema nuevo sobre el que reflexionar y un potente marco filosófico desde el que hacerlo que modificó en parte a la disciplina al proponer caminos poco explorados.

El motivo por el que es difícil hablar de una corriente de crítica inspirada en la obra de Deleuze es que el filósofo no pretendía que la herramienta de su taxonomía sirviera para clasificar películas; lo que le importaba era la virtualidad de la imagen actualizable de variadas maneras en la historia del cine, no tanto el establecimiento de unas constantes que permitieran la lectura *estructural* del filme. De modo que el aporte deleuziano sería aprovechable en su contenido de discurso sobre la imagen fílmica y en el caso de la sospecha de actualización de imágenes potenciales, lo que reduciría su ámbito de aplicación a conjeturar la incidencia ontológica de las tecnologías disruptivas y al impacto taxonómico de obras autotéticas, dado que su definición de imagen cinematográfica está sobredeterminada por una apreciación estética encarnada en la categoría del autor en tanto que garantía de valía.

En los últimos años ha resurgido la atención sobre el pensamiento fílmico deleuziano de la mano de la filosofía con Alain Badiou o Jacques Rancière a la cabeza. En Argentina, la editorial Cactus acometió la traducción de los cursos de cine en la Universidad de Vincennes, en los que se evidencia la génesis conceptual que dio origen a los libros, facilitando su abordaje. La finalidad de la publicación de estas clases es, según sus editores, volver a Deleuze accesible a un público interesado en la teoría del cine que en ocasiones carece de los

conocimientos filosóficos desde los que seguir los argumentos de los *Estudios*,⁷ efectuando, de esta manera, otro *transfert* que enriquece al campo de los *Film Studies* en castellano.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2015). "Gilles Deleuze o la armonía del cine" en *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 21-44.
- Bourdieu, Pierre (2010). "La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos" en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, pp. 153-229.
- ____ (2003). "Las condiciones sociales de la circulación de las ideas" en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 159-170.
- Casanova, Pascale (2001). *La República Mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Company, Juan Miguel y Vicente Sánchez-Biosca (1985-1986). "Una escritura del tiempo" en *Contracampo*, 40/41, pp. 14-33.
- Deleuze, Gilles (2008). "¿Qué es el acto de creación?" en David Lapoujade (editor), *Dos regímenes de locos: Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- ____ (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- ____ (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Doane, Mary Ann (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Cendeac.
- Espagne, Michel (2013). "La notion de transfert culturel" en *Revue Sciences/Lettres*, número 1. Éditions Rue d'Ulm. Disponible en <https://journals.openedition.org/rsl/219> (Acceso en: 4 de marzo de 2020).
- Even-Zohar, Itamar (2008). "La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia" en A. Sanz Cabrerizo (editora), *Interculturas, Transliteraturas*. Madrid: Arco Libros, pp. 217-226.
- Grande, Maurizio (1997). "Las imágenes No-derivadas" en *Archivos de la Filmoteca*, 25-26, pp. 159-173.
- Kuhn, Thomas S. (2017). *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Menil, Alain (1997). "Filosofía e Historia del cine: Deleuze y la cuestión de la imagen-pensamiento" en *Archivos de la Filmoteca*, 25-26, pp. 174-195.

⁷ Información facilitada por los editores de Cactus a la autora del artículo.

Repiso, Rafael; Daniel Torres y Emilio Delgado (2013). "La investigación científica sobre Cine en España a partir de sus tesis doctorales: Análisis de redes sociales (1978-2007)" en *Icono14*, volúmen11, número 2, pp. 385-404.

Said, Edward W. (2004). "Teoría ambulante" en *El mundo, el texto y el crítico*. Madrid: Debate (303-330).

Sánchez, Sergi (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

* María Josefina Vega Jaimerena (Mar del Plata, 1985) es Licenciada en Periodismo por la Universidad Abat Oliba CEU, Máster en Teoría Literaria y Literatura Comparada y Doctoranda de la línea de Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales por la Universidad de Barcelona. Actualmente está finalizando su tesis sobre el campo de los estudios de cine en España en el decenio 1974-1984. Email: mvegajai8@alumnes.ub.edu