

## **Imagen movimiento e imagen tiempo en el teatro. *Los Efímeros* de Ariane Mnouchkine.**

**Sandra Torluci**

### *Introducción*

Gilles Deleuze, escribe entre 1983 y 1985 dos de sus últimos libros, los que juntos constituyen una sola obra, son *La imagen movimiento* (1983) y *La imagen Tiempo* (1985), *estudios sobre cine I* y *estudios sobre cine II*, respectivamente. En el prefacio de *La imagen movimiento*, Deleuze anuncia que su trabajo se sostendrá sobre la obra de Peirce y su clasificación general de las imágenes y de los signos, y también sobre la obra de Bergson y su descubrimiento de una imagen-movimiento y una imagen-tiempo, imágenes que Deleuze vincula directamente con el cine a pesar de la opinión contraria que Bergson tenía al respecto.

La intención del presente trabajo es analizar las posibilidades que el pensamiento de Deleuze le ofrece a las artes escénicas, especialmente al teatro. Para ello, recordaremos en primer lugar algunas de las nociones fundamentales planteadas por Deleuze y luego, analizaremos en *Los efímeros* de Ariane Mnouchkine la posible configuración de lo que el filósofo denomina imagen cristal.

*La imagen movimiento* inicia con las tres tesis sobre el movimiento de Bergson, la primera expuesta en *Materia y Memoria* y la segunda y tercera en *La evolución creadora*.

Para Bergson, la materia es un conjunto de imágenes, siendo las imágenes más que una mera representación pero menos que una cosa. Todas las imágenes que componen la materia obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes y constantemente. Sin embargo hay una de ellas que contrasta con las demás por el hecho de que no la conocemos desde afuera a través de percepciones, sino también desde dentro por afecciones: es nuestro cuerpo. Las afecciones se intercalan entre conmociones que recibo y movimientos a ejecutar; cada afección es al mismo tiempo la autorización a obrar y la detención, la espera, pero en ese momento la memoria aparece ligada a la conciencia y desestima la afección enviándonos a ejecutar una acción automática. Entonces Bergson lanza su grito liberador del cuerpo:

“Todo pasa como si, en este conjunto de imágenes que llamo universo, nada realmente nuevo se pudiera producir más que por la intermediación de ciertas imágenes particulares cuyo tipo me es suministrado por mi cuerpo” (1896)

La creencia en el cuerpo como potencia liberadora que a partir de la afección, abre la conciencia al fluir de la duración, excede los límites de la individuación. La subjetividad restringida a la conciencia o a los límites del organismo perceptivo, pierde consistencia. El cuerpo, como toda imagen, se actualiza en una cara perceptible en el presente encuadrado pero se extiende en otras infinitas caras virtuales a las que el presente reenvía a través de diferentes circuitos de movimiento. El movimiento, entonces, es cambio, el cambio absoluto en la duración. Ya no es espacio recorrido sino cambio en el tiempo, ya no se representa a través de poses como en la antigüedad se representaban las “ideas” ni a través de cortes instantáneos como representa la fotografía moderna, sino que es imagen-movimiento, representa el tiempo (aunque todavía el tiempo necesita la mediación del movimiento para expresarse): “Las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que denomino mi cuerpo transmitiéndole movimiento, y mi cuerpo influye sobre ellas restituyéndoles movimiento.” (1896) La única diferencia entre el cuerpo y las otras imágenes es que el cuerpo parece elegir el movimiento que devuelve entre varios caminos materialmente posibles.

La percepción conciente no afecta el todo de la materia. La percepción se produce cuando los sentidos nos presentan el movimiento entre dos detenciones, entre dos puntos del espacio. Pero aquí Bergson enuncia su primera tesis, cuando denuncia la ilusión que implica confundir el movimiento con el espacio recorrido. El movimiento es indivisible mientras el espacio es divisible, el movimiento es presente mientras el espacio recorrido es pasado, el movimiento es cambio pero no cambio en el espacio sino cambio en el tiempo. La crítica fundamental de Bergson (1896), tal como señala Deleuze (1983/1985), es contra las tentativas de reconstruir el movimiento con el espacio recorrido, es decir adicionando cortes inmóviles instantáneos más tiempo abstracto. En cambio las imágenes - movimiento sólo se pueden representar cuando expresan un corte en la duración.

Ahora bien, Deleuze encuentra en el cine el ejemplo perfecto para distinguir imagen-movimiento e imagen-tiempo en el arte. El cine hasta Welles, se constituye de imágenes-movimiento, representa la temporalidad a través del montaje. El montaje reemplaza en el film, el espacio hodológico que los cuerpos recorren cuando están en movimiento. La descripción implica seguir un cuerpo en su desplazamiento por un presente, y como mucho, insertar algún recuerdo que pueda completar lagunas de sentido o que pueda dar verosimilitud a una acción narrativa. El espacio encuadrado, funciona como un escenario, se construye la organicidad en el eje, la continuidad causal, el centro organizando los ángulos, etc.

En cambio, el cine desde Welles, el neorealismo y la *nouvelle vague*, rompe la continuidad, se olvida del montaje como elemento de organización y se constituye en base a la unidad temporal del plano en imagen – tiempo.

La imagen tiempo se sostendrá sobre un circuito mínimo integrado por el reenvío permanente de alguna cara de la imagen óptica sonora pura a la otra. Así, en base a ese circuito, puede estructurarse la expresión del tiempo a modo de cristal.

Cada faceta del cristal mostrará una imagen que sólo podrá ser percibida como la cara actual de otra que aparece en otra faceta. El reenvío es infinito; la cara presente, actual, que es la cara que percibo, no hace más que enviarnos a otra, con lo cual el relato cristalino, a la manera en que Borges lo construye en *El jardín de los senderos que se bifurcan* se posiciona en un presente que es potencia pura, potencia de lo falso. Ya no hay imagen verdadera que nos acerque a la 'idea', ya no hay imagen en la conciencia que proyecte el movimiento en el mundo, sólo hay imágenes que accionan y reaccionan unas sobre otras y la única acción especial puede ser proporcionada por una imagen viviente, es decir, un sujeto.

Entonces, la imagen cristal se constituye de las imágenes ópticas (y sonoras) puras, que son las que perturban los nexos sensoriomotrices fragmentando toda linealidad. Al convocar otra imagen virtual que la actualiza, la óptica-sonora, produce con ella una relación donde el límite aparece borrado, remiten la una a la otra, sin definir cuál es primera. Entonces, la imagen óptica-sonora es actual pero no se prolonga en movimiento sino que desencadena una imagen virtual y forma con ella un circuito. "El reconocimiento atento nos informa mucho más cuando fracasa que cuando tiene éxito" dice Deleuze (1985) parafraseando a Bergson (1896); no es la imagen recuerdo o el reconocimiento atento lo que nos da el correlato de la imagen óptica-sonora sino los trastornos de la memoria y los fracasos del reconocimiento. La imagen virtual nunca llega a actualizarse, sino que permanece en vías de actualización, el recuerdo puro permanece en la duración, es la memoria la que nos permite intentar la actualización en una imagen-recuerdo. En el Racconto orgánico (flash-back en el cine), la historia lineal incorpora una imagen-recuerdo como explicación de una causalidad. Pero Deleuze (1985) distinguirá este tratamiento de los relatos orgánicos de otra forma de narrar, una forma que necesita contar el recuerdo en pasado. Para Bergson el pasado está condensado en el presente, es una bifurcación del presente, y entonces señala Deleuze (1985) "lo que se bifurca es el tiempo"; se rompe la causalidad y la subjetividad, porque ya la memoria no es sólo de un personaje-individuo sino que es una memoria-mundo; sólo accedemos a las

imágenes-recuerdo en el fracaso del reconocimiento del recuerdo puro que no es memoria ni conciencia sino que está ahí, afuera, en el tiempo puro. Las imágenes en cambio son mentales, son memoria. En este sentido, la hipótesis que sostendremos es que no sólo el Cine sino también el teatro ofrece imágenes de este tipo, pero además ambos las rodean de un mundo a través del relato. Entonces, como ya habíamos señalado, esas dos caras de la imagen óptica – sonora pura, la cara actual y la virtual entran en un circuito mínimo de indiscernibilidad que traza circuitos nuevos y más amplios hasta formar una estructura de imagen cristal, es decir una imagen que expresa el tiempo sin mediación del espacio. Pasaremos ahora a ver cómo funciona en *Los efímeros*.

### *Plataformas*

Plataformas circulares, plataformas rectangulares, pequeñas plataformas con marcos de puertas, giradas y trasladadas por actores de movimientos gráciles, acompañando rítmicamente las escenas, yendo y viniendo más por el tiempo que por el espacio. Sobre las plataformas, escenarios hiperrealistas, actores y actrices interpretando distintos personajes que actúan la escena en presente pero atraviesan distintos planos del recuerdo, el sueño, el deseo.

Imágenes de cuerpos en el espacio que representan capas de tiempo, de memoria, que atraviesan planos de realidad y pasados distintos desde el punto del presente dinámico de esas plataformas desancladas del piso por el movimiento constante de los cuerpos.

El movimiento despega los cuerpos del espacio recorrido, los extiende a la duración, los hace formar parte de una memoria mundo. Acciones y reacciones se separan del automatismo sensoriomotriz a través de la afección, del retraso en la reacción.

Ruina del relato orgánico, se construye en los efímeros lo que Deleuze (1985) denomina relato cristalino, las historias ya no se organizan en una cronología que anclada al espacio secuencia causas y efectos, pasados y presentes, sino que ofrecen una imagen directa del tiempo, cuenta las historias en un presente que se constituye de pasados aglutinados que se amplían en otras plataformas que representan estratos de la memoria.

Pasan uno tras otros los cuadros con distintas situaciones, algunas son sólo un momento, como la escena de los campesinos en la que una pareja llega del campo y sin palabras (sólo con la impronta de los detalles minuciosos, las botas llenas de barro, la ropa gastada, el cansancio doblando los cuerpos, las conductas marcando un disciplinamiento de repetición sin fin) se prepara para comer. El, se ocupa de sí mismo, se descalza, se lava, se sienta a la mesa a esperar. Ella, mientras tanto, cocina, en tiempo real una tarta y pone a calentar en una cocina con hornallas encendidas una olla con sopa.

Mientras tanto los cuerpos hacen girar la plataforma de lado a lado de la calle (que constituye el espacio escénico) al ritmo del movimiento de los actores. El público ve el detalle realista de la sopa (la huele) y simultáneamente ve los mecanismos de la representación, el detrás de la cocina mostrando la estructura escenográfica. Ve los planos del presente de los personajes y ve que son personajes. Ve que la mirada de la mujer se limita sólo al interior de la plataforma. Ella sirve la sopa, pero un ruido sordo se lleva su mirada, él cae muerto, la cabeza golpeó fuertemente la mesa. Ella sigue en su acción, se sienta, come lentamente la sopa, lo mira. Saca la tarta del horno, se sirve una porción. Expresa su alivio comiendo con la mano la tarta mientras mira a su marido muerto. La plataforma se aleja, desaparece girando mientras ella sigue comiendo.

El efecto de la escena es inmenso, el público estalla en aplausos. Acciones orgánicas se interrumpen por la muerte y aunque ella sigue realizando las acciones de todos los días, la muerte transforma su gesto cotidiano, dócil en rebelión.

Otro ejemplo: la historia eje (aunque un eje que se construye al mismo tiempo que se construye el espectáculo) es la de una mujer que desmonta la casa de su madre muerta para venderla. A lo largo de las 8 horas de duración del espectáculo, esta mujer también desmonta en recuerdos todas las capas de memoria de su vida, la de su madre y la de sus abuelos y todas esas capas se representan en presente. Los recuerdos, los relatos que le hacen otros personajes, las cartas, las fotos, se transforman en imágenes-recuerdo, en imágenes presentes que desfilan ante nosotros como desfilan en su pensamiento. Podemos ver el recuerdo, que ya no se localiza en una línea temporal irreversible sino que está condensado en el presente, y modifica la vida, es decir el tiempo completo, el todo abierto que es la vida. Porque la imagen-recuerdo es un movimiento temporal y transforma entonces como todo movimiento el presente.

Como señalaría Deleuze (1968), repetición y diferencia al mismo tiempo. Desde la representación, la repetición sólo puede darse como negatividad; como límite a nuestra representación del concepto, para de ese modo poder acceder a la multiplicidad de las cosas que éste puede representar. La repetición sería "la diferencia sin concepto"(Deleuze, 1968), En el teatro de la repetición se experimentan las fuerzas puras, los rasgos dinámicos del espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediación y que lo vinculan directamente con la naturaleza y con la historia, un lenguaje que habla antes de que se produzcan las palabras, gestos que se elaboran antes de que existan cuerpos organizados, máscaras anteriores a las caras, espectros y fantasmas previos a los personajes: todo el aparato de la repetición como 'poder terrible'(Deleuze, 1968) La repetición propia del presente, es una repetición material, como sucesión de elementos actuales , entre los que no aparece la diferencia. "Pero, a partir de la impresión cualitativa de la imaginación, la memoria reconstruye los casos particulares como distintos, conservándolos en el 'espacio de tiempo' que le es propio. El pasado deja de ser entonces el pasado inmediato de la retención, para pasar a ser el pasado reflejo de la representación" (Deleuze,1968). La síntesis pasiva de la memoria constituye el pasado puro, y hace del antiguo presente y del actual, elementos del pasado. Deleuze toma aquí la idea de Bergson, según la cual, cada presente es el pasado completo, en el grado de máxima concentración. El pasado puro no se corresponde con el antiguo presente, está compuesto de objetos virtuales, que preexisten a su propio presente (Deleuze, 1968). La repetición lo sería de virtualidad, no de actualidad. Es necesario que la repetición sea "la diferencia en sí" (Deleuze, 1968). Por ejemplo, cada giro de la plataforma repite la faceta actual pero con algún cambio que implica la virtualidad del otro lado del giro, lo que se dio como movimiento a mis espaldas. Ese movimiento, ese cambio que no percibí como actualidad afecta la repetición como virtualidad, que en el caso de *Los efímeros* fue percibido inversamente por el público situado al otro lado de la calle y por los personajes, en el interior de la plataforma.

Como una consecuencia de esta relación con el "afuera", cuando se incorpora la alteridad, nace el discurso indirecto libre; en él, "yo" es siempre "otro": en una línea quebrada se reúnen el autor, los personajes, los espectadores y el mundo.

Deleuze (1987) retoma aquí el pensamiento de Artaud para decir que el borramiento de la unidad del hombre y del mundo ya no nos deja más que la posibilidad de una creencia, generada a partir de la relación cuerpo-mundo-pensamiento. El cuerpo puesto de manifiesto en las pasiones, sería la instancia mediadora entre el hombre y el mundo, los lazos que se establezcan en su percepción rota por su sentir van a determinar posibles nuevos sentidos.

Deleuze (1985) dice: lo seguro de creer ya no pasa por un mundo transformado sino por devolver el discurso al cuerpo: creer en el cuerpo ¿no es extraño entonces que privilegie al cine por sobre el teatro? Nuestra opinión es que solamente lo privilegia en tanto el cine representa desde un soporte propio el modo de producción

del capitalismo postindustrial. Sin embargo, cualquier lenguaje de esquema estático es la base semiótica de axiomatización del poder; el lenguaje constituye un espacio separado de la dimensión temporal absoluta que implica la fuerza, la potencialidad de lo falso. En cambio los lenguajes de esquemas dinámicos, no importa su soporte, conllevan a la posibilidad de un nuevo pensamiento y esos lenguajes son siempre, necesariamente, nacidos de la afección, del punto de encuentro del individuo y del mundo, es decir, estéticos. Para terminar recordemos el gesto final de *Los efímeros*: la calle que constituye el espacio escénico, construye una danza en la que desfilan las imágenes una tras otra como la serie de imágenes que dicen percibir los moribundos. Los cuerpos empujan las imágenes otra vez, desatándolas del espacio causal y cronológico, llevándolas a atravesar los dos chorros en los que se abre el tiempo, el que retiene el pasado en capas de memoria y el que concentra el presente que pasa. En el medio de las imágenes la tramoya escénica y los cuerpos gráciles muestran aquello que no pudo encajar en la serie, lo que la hizo fracasar para enlazarse con otra cara del cristal, la repetición de la virtualidad reenviada a lo infinito, el tiempo en su totalidad, en otras palabras: la vida.

### *Bibliografía*

- Bergson, H. (1896) *Materia y memoria. Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires. Editorial Cactus Abril 2006.
- Bergson, H. (1907) *La evolución creadora*. Buenos Aires, Planeta, 1988.
- Deleuze, G. (1983) *La imagen movimiento*. Estudios sobre cine I. Buenos Aires, Paidós, 1993.
- Deleuze, G. (1985) *La imagen Tiempo*. Estudios sobre cine II. Buenos Aires, Paidós, 1993.
- Deleuze, G (1968) *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2002.