

De la imagen-acción a la imagen-tiempo. Un análisis de *Paterson*, de Jim Jarmusch

Clara Zimmermann
Universidad de Buenos Aires
clara.zimmermann91@gmail.com

Resumen: En el presente estudio, reflexionaré sobre la crisis de la imagen-movimiento, y el surgimiento de un nuevo tipo de imagen, a saber, la imagen-tiempo. En primer lugar, analizaré ciertos conceptos filosóficos utilizados tanto por Deleuze (1925-1995) como por Bergson (1859-1941) para comprender la nueva imagen que surge a partir de una interrupción de nuestra percepción natural, concediéndonos –al desligarse de todas nuestras vivencias previas– una percepción óptica y sonora pura. En segundo lugar, expondré los cambios que, tanto dentro como fuera del cine, hicieron posible su surgimiento. Por último, a partir de los signos propios de la imagen-tiempo desarrollados por Deleuze, analizaré el film *Paterson* (2016), de Jim Jarmusch. El film, inspirado no sólo en la obra del poeta William Carlos Williams (1883-1963), sino también en la de otros poetas integrantes de la Escuela de Nueva York, busca retratar, mediante descripciones visuales, los detalles de nuestra vida cotidiana.

Palabras clave: percepción natural - percepción pura - imagen-movimiento - imagen-tiempo - cine

Resumo: No presente estudo, vou refletir sobre a crise do movimento da imagem e o surgimento de um novo tipo de imagem, a saber, a imagem do tempo. Primeiro, analisarei certos conceitos básicos utilizados tanto por Deleuze (1925-1995) como por Bergson (1859-1941) para entender a nova imagem que surge de uma interrupção de nossa percepção natural, concedendo-nos - separando-nos de todas as nossas experiências anteriores - uma percepção som óptico e puro. Em segundo lugar, vou expor as mudanças que, tanto dentro como fora do cinema, tornaram possível a sua emergência. Finalmente, a partir dos sinais da imagem do tempo desenvolvida por Deleuze, vou analisar o filme *Paterson* (2016), de Jim Jarmusch. O filme, inspirado não só pelo trabalho do poeta William Carlos Williams (1883-1963), mas também por outros poetas que são membros da Escola de Nova York, procura retratar, através das descrições visuais, os detalhes de nossas vidas diárias.

Palavras-chave: percepção natural - percepção pura - imagem de movimento - imagem do tempo - cinema.

Abstract: In the present study, I will consider the crisis of the movement image, and the emergence of a new type of image, namely, the time image. First, I will analyze certain basic concepts used by Deleuze (1925-1995) and by Bergson (1859-1941) to understand the new type of image that emerges from an interruption of our natural perception, granting us -by separating ourselves from all our previous experiences- pure optical and sound perceptions. Secondly, I will trace the changes that, both inside and outside cinema, made possible this emergence. Finally, according to the signs of the time image developed by Deleuze, I will analyze the film *Paterson* (2016), by Jim Jarmusch. The film, inspired not only by the work of the poet William Carlos Williams (1883-1963), but also by other poets of the New York School, seeks to portray, through visual descriptions, the details of our daily lives.

Key-words: natural perception - pure perception - movement image - time image - cinema.

*I have eaten
the plums
that were in
the icebox*

*and which
you were probably
saving
for breakfast*

*Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold*

(*This Is Just To Say*, William Carlos Williams, 1934)

I

A partir de la crisis de la imagen-movimiento, Deleuze (2005a) se pregunta por la relación entre el cine y el pensamiento: ¿pueden las imágenes del cine considerarse una fuente de conocimiento para la filosofía? ¿En qué consiste la imagen cinematográfica? ¿Es una mera reproducción de lo real, o es, por el contrario, la creación de una imagen que excede la realidad tal como la conocemos? Partiendo del análisis realizado por Deleuze en el primer tomo sobre cine, se concluye que no existe un único tipo de imagen cinematográfica. La imagen-movimiento, definida como el corte móvil del Todo, encuentra su límite en una imagen más amplia y más profunda: la imagen-tiempo. A diferencia de la primera, esta última ya no es una imagen indirecta del Tiempo, sino que es directa. Es decir, es ella misma “el Todo”, “Lo Abierto”, la duración:

la imagen-movimiento no ha desaparecido, pero ya no existe más que como la primera dimensión de una imagen que no cesa de crecer en dimensiones. [...] Es la inversión que no hace ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo (Deleuze, 2005b, p. 38).

En primer lugar, es necesario aclarar que Deleuze (2005a) señala –siguiendo la teoría bergsoniana de la percepción– el error fundado a partir de la creencia en una oposición entre las cosas y su representación, como también entre una imagen y su percepción. Según Bergson (2006, p. 33), si partimos de nuestra propia experiencia, comprobamos que en el universo no hay más que imágenes. Al mismo tiempo, una ima-

gen ni representa ni produce algo distinto de ella misma, sino que existiendo directamente en la materia, acciona y reacciona sin cesar en un movimiento perpetuo.

Todos los organismos del universo –animados e inanimados- son afectados por acciones y producen reacciones de manera mecánica. Sin embargo, a medida que los organismos se complejizan, la acción-reacción ya no es automática, sino que frente a una acción determinada, surge una infinidad de posibilidades de reacción. En efecto, la percepción no es más que la acción virtual o posible de un organismo sobre un medio determinado (Bergson, 2006, p. 37). Más aún, entre todas las imágenes, existe una imagen de un tipo particular que no percibe las cosas únicamente desde el exterior sino también desde el interior, a saber, el cuerpo. El cuerpo –más precisamente, el cerebro- es el centro de indeterminación que media entre una acción recibida y una reacción ejecutada (Bergson, 2006, pp. 34-38). Así, el cerebro se constituye como la brecha que se interpone entre las acciones y las reacciones, encargándose de prolongar los movimientos recibidos en movimientos ejecutados. Bergson concluye que cuanto más complejo es el organismo, más aumenta su capacidad perceptiva, y junto a ella, la indeterminación de su comportamiento frente a las cosas. La indeterminación surge, pues, cuando una conmoción recibida no se prolonga en una reacción necesaria (Bergson, 2006, pp. 47).

Así, Deleuze (2005a) hace explícita la tesis bergsoniana, según la cual el universo está poblado de imágenes que existen independientemente de la representación que tengamos de ellas. No hay entre una imagen y una percepción una diferencia de naturaleza, sino una diferencia de grado: la percepción de la materia no es más que el intervalo o el desvío entre la materia misma y su representación (Bergson, 2006, p. 84). De este modo, nunca percibimos la materia en su totalidad, sino tan solo una parte de ella, a saber, aquella que es funcional a nuestras necesidades, nuestros hábitos y nuestra experiencia pasada. De hecho, la conciencia no ilumina los objetos para hacerlos perceptibles, sino que por el contrario oscurece todo el objeto menos aquella parte que es la que responde a un determinado interés. En síntesis, al percibir las cosas a partir de encuadres, siempre hay un residuo que permanece fuera del cuadro de nuestra percepción subjetiva.

Asimismo, Bergson (2006, p. 47) sostiene que la percepción se ubica en el espacio en la misma proporción en que la acción se instala en el tiempo. Es decir, cuanto más amplio sea el campo perceptivo, mayor será la indeterminación de nuestro comportamiento frente a las cosas. De este modo, no habría ni percepción ni acción si la memoria no contrajera toda nuestra experiencia pasada en nuestro presente inmediato, ligando unos movimientos en otros. Por consiguiente, Bergson señala que no hay percepción que no esté impregnada de detalles de nuestra experiencia pasada, puesto que si la memoria no ligara las nuevas percepciones junto a las percepciones vividas, nuestra experiencia no sería más que una totalidad de acontecimientos sin conexión.

Por corta que se suponga una percepción, ella ocupa en efecto una cierta duración, y exige en consecuencia un esfuerzo de la memoria que prolongue, unos en otros, una pluralidad de momentos (Bergson, 2006, pp. 49).

Sin embargo, Bergson (2006, p. 48) analiza el caso en el cual el cerebro ya no prolonga acciones en reacciones sin que haya, en ese desvío, una interrupción. En este caso, la memoria ya no contrae de manera directa el pasado en el presente, sino que se dilata para producir otro tipo de percepción que Bergson denomina percepción *pura* (Bergson, 2006, p. 49). La conciencia, independizada de los hábitos del lenguaje y de los recuerdos que le son útiles en la percepción habitual, se encuentra absorta en la materia. Vaciada de vivencias subjetivas, no es más que la imagen tallada sobre lo exterior (Bergson, 2006, p. 48). A partir de este rodeo, en lugar de haber prolongamientos motores entre acciones y reacciones, hay un presente extendido, dilatado, que exhibe la materia en su originalidad.

Restaría entonces esta segunda conclusión, de orden más bien metafísico: que en la percepción pura estamos realmente situados fuera de nosotros mismos, que entonces contactamos la realidad del objeto en una intuición inmediata” (Bergson, 2006, p. 88).

En síntesis, la percepción habitual o “conciente” (Bergson, 2006, p. 48) es reemplazada por la intuición inmediata de la percepción pura o “ideal” (Bergson, 2006, p. 48), siendo que para Bergson esta forma de la percepción existe de derecho más que de hecho (2006, p. 79).



II

Deleuze (2005a) da un paso más y se pregunta si el cine puede otorgarnos, a partir de sus imágenes, esta forma de intuición pura; para él, una imagen óptica y sonora pura es una contemplación capaz de captar lo absoluto, es decir, la identidad entre lo interior y lo exterior, “lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y el yo” (Deleuze, 2005b, p. 30). A partir de un desborde de la capacidad sensorio-motriz, en lugar de prolongar su percepción en una acción, el organismo se encuentra inmerso en la situación, y frente a este rebasamiento, observa, reflexiona, puesto que no puede actuar. Desligada de toda acción, la percepción contemplativa da un nuevo tipo de imagen, a saber, “la imagen-mental”, o “la imagen-pensamiento”:

Si el conjunto de las imágenes-movimiento, percepciones, acciones y afecciones sufrían semejante conmoción, ¿no era ante todo porque estaba haciendo irrupción un nuevo elemento que iba a impedir la prolongación de la percepción en acción, conectándola con el pensamiento y subordinando cada vez más la imagen a las exigencias de nuevos signos que la llevarían más allá del movimiento? (Deleuze, 2005b, p. 12).

Deleuze (2005a, pp. 279-286) señala que fue Hitchcock quien creó las condiciones para un nuevo tipo de

imagen. En sus films, todas las acciones, las afecciones y las percepciones son sometidas a una única interpretación, y por ende, las imágenes no son más que variaciones de un solo razonamiento (*Rope*, 1948). Al mismo tiempo, los personajes ya no pueden dar cuenta del conjunto de relaciones que los determina. En oposición a la tradición del *Actors Studio*, los actores hitchcockeanos desempeñan su papel con la mayor sencillez, siendo la cámara la que se independiza de los personajes y le enseña al espectador aquello de lo que ellos no pueden dar cuenta. Así, Hitchcock invierte las relaciones en el cine: el espectador deviene actor al mismo tiempo que el actor se transforma en observador. Encontrándose los personajes en una situación de incapacidad motriz, -por ejemplo, tanto en *Rear Window* (1954) como en *Vertigo* (1958)- estos se ven imposibilitados para actuar en relación a aquello que observan. Ya no hay prolongamientos motores entre acciones y reacciones, sino que tomando distancia de la acción, los personajes devienen reflexivos. “El alma del cine -dice Deleuze- exige cada vez más pensamiento” (2005a, p. 287).

De todas maneras, la crisis de la imagen se produjo tanto dentro como fuera del cine: entre sus causas principales Deleuze (2005a, pp. 287-288) señala las consecuencias de la guerra y el fin del *sueño americano*, como también el auge de los medios masivos de comunicación y la reproducción de imágenes en todo el mundo. Para los nuevos personajes, la sociedad dejó de ser percibida como una totalidad unificada para devenir una totalidad dispersiva (Deleuze, 2005a, p. 288). El realismo, que era la forma narrativa propia de la imagen-acción, ya no puede dar cuenta de los hechos. De este modo, la crisis de la imagen-movimiento, y particularmente de la imagen-acción, transformó toda la naturaleza del cine. En primer lugar, tanto la gran forma como la pequeña forma de la imagen-acción fueron modificadas: la situación globalizante concentrada en una acción decisiva fue desplazada por un conjunto dispersivo de acciones, mientras que las acciones que permitían prever una situación determinada fueron delegadas por acontecimientos en el acto mismo de su realización. Así, se introdujo por primera vez lo que Deleuze (2005a, p.287) llama el “bergsonismo del cine”: por un lado, el acontecimiento realizándose, y por el otro, una totalidad abierta.

La crisis surge, en un primer momento, en el cine norteamericano de posguerra, donde ya no hay vínculos sensorio-motores que produzcan encadenamientos fuertes entre situaciones y acciones, o entre acciones y reacciones. La situación sensorio-motriz es reemplazada por un “deambular urbano”, por “movimientos sin meta con personajes que se conducen como limpiaparabrisas” (Deleuze, 2005a, p. 289). En efecto, los personajes actúan como si los acontecimientos ya no les pertenecieran realmente, mientras que los acontecimientos son dispersos, cambiantes, no-pertenecientes. Deleuze cita, para ejemplificar este tipo de cine, las películas de Altman y Lumet, y particularmente, *Taxi Driver* (1976) de Scorsese. En efecto, a partir del vagabundo -*balade*- de los personajes, la realidad ya no puede ser captada independientemente de lo que la misma sociedad produce, a saber, imágenes. Deleuze (2005a, p. 290) denomina “tópicos” o “imágenes flotantes” a las imágenes que, estando tanto en el interior como en el exterior de los personajes, unifican una totalidad en sí fragmentada. Sin embargo, el cine norteamericano presenta una paradoja, a saber, la de

pretender denunciar los tópicos, siendo él mismo uno de ellos. En este sentido, Deleuze (2005a, p. 292) señala que no alcanza con perturbar los vínculos sensoriomotores entre acciones y reacciones, sino que es necesario desprender de ellos un nuevo tipo de imagen que, en lugar de responder a una conciencia social o intelectual, corresponda a una “intuición vital” de lo real (Deleuze, 2005b, p. 37) .

A partir del neorrealismo italiano, se desarrolló la conciencia intuitiva capaz de captar una totalidad desorganizada, con acontecimientos desvinculados entre sí, desarrollándose sin causas específicas más allá del mero azar (*Roma, città aperta*, Rossellini, 1945). Por un lado, la presencia del niño en el mundo adulto refleja el estado de impotencia de éste frente a determinadas situaciones en las cuales puede sentir y observar mucho más de lo que puede actuar. Por el otro, la insistencia en la banalidad cotidiana no hace más que reflejar cómo ante la más mínima perturbación del esquema sensorio-motriz, aquella puede perder su equilibrio y revelarse con todo lo que tiene de inabarcable o insoportable, ya sea por su belleza o por su crudeza, ya sea en forma de sueño o de pesadilla (*Ladri di Biciclette*, De Sica, 1953) (Deleuze, 2005a, pp. 294-295).

Sin embargo, fue la *nouvelle vague* francesa la que terminó por quebrar todo el sistema de la imagen-acción a partir de imágenes ópticas y sonoras puras desprendidas de todos sus vínculos espacio-temporales: la percepción se independiza por completo de su prolongamiento motor, como también la acción de la situación, y la afección del sujeto. Además, el nuevo realismo reemplazó las acciones verdaderas del antiguo realismo por acciones falsas: una nueva conciencia reflexiva pone de manifiesto aquello que los tópicos tienen, no ya de verdadero, sino de ilusorio o aparente. Simultáneamente, se pierde toda distinción de lo falso y lo verdadero, como de lo imaginario y lo real. Estas características se observan, por ejemplo, en películas como *Paris nous appartient* (Rivette, 1961), *Pierrot le fou* (Godard, 1965) o *Tirez sur le pianiste* (Truffaut, 1961) (Deleuze, 2005a, p. 296-297). El objetivismo descriptivo presente en la *nouvelle vague* –sobre todo en algunos films de Godard– anula la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. En lugar de haber dos polos de la percepción –el polo subjetivo y el polo objetivo–, estos se vuelven indiscernibles, y son desplazados por las descripciones visuales de situaciones ópticas y sonoras puras:

Una vez más toda referencia de la imagen o de la descripción de un objeto supuestamente independiente no desaparece, sino que ahora se subordina a los elementos y relaciones interiores que tienden a reemplazar al objeto, a borrarlo a medida que aparece, desplazándolo sin cesar (Deleuze, 2005b, p. 38).

Por último, las situaciones ópticas puras ya no están sometidas a una función pragmática, como sí lo estaban las situaciones sensoriomotrices. El automatismo, capaz de tolerar cualquier cosa, es sustituido por la observación y la crítica de los personajes. Lejos de ser contemplaciones desinteresadas, las percepciones puras se producen a partir de acontecimientos que, al no involucrar al personaje, lo afectan produciendo

un nuevo tipo de conciencia sobre los hechos.

Una imagen óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable (Deleuze, 2005b, p. 36).

III

Para concluir el análisis sobre la naturaleza de la imagen-tiempo, examinaré los conceptos trabajados por Deleuze a partir del film *Paterson* (2016), película dirigida por Jim Jarmusch e inspirada tanto en la ciudad de Nueva Jersey, como también en la compilación de poemas escritos por William Carlos Williams (1883-1963). Tanto en los poemas como en todo el film, las experiencias subjetivas y objetivas son desplazadas por descripciones visuales que yacen sobre los acontecimientos, retratándolos en su mayor pureza. En efecto, la poesía objetivista de Williams busca, mediante la simplicidad del lenguaje, disolver la figura del poeta, sin otra finalidad que captar las cosas en sus detalles más ínfimos.

La película narra la vida de Paterson -colectivero y poeta en sus tiempos libres-, y Laura, su pareja, en la ciudad del estado de Nueva Jersey que lleva su mismo nombre. A lo largo de todo el film, no hay ninguna situación o acción que predomine sobre el resto, sino que se narra la vida de los dos personajes en la cotidianidad, con sus rasgos más banales y ordinarios. Así, a primera vista, pareciera que ambos personajes no salen del *cliché*, es decir, de percepciones sensoriomotrices en las cuales actúan sobre la realidad por costumbre, por necesidad y por hábitos. En efecto, la película se desarrolla a lo largo de una semana en la cual Paterson amanece todos los días a la misma hora para cumplir su ardua jornada de trabajo arriba del colectivo, y luego concluir con la misma caminata nocturna junto a su perro Marvin, y la cerveza en el bar de Doc. Al mismo tiempo, Laura, su pareja—quien lo estimula permanentemente para que publique su poesía— parece ser otro personaje *cliché*, a saber, el ama de casa que no sólo lo espera todos los días con la comida preparada, sino que aprovecha los momentos libres para hacer otro tipo de actividades – domésticas y recreativas— como decorar el hogar, cocinar, y probar nuevos *hobbies*, sin consagrarse a ninguno en particular.

De todos modos, si bien los personajes se encuentran permanentemente frente a situaciones sensoriomotrices, esto no les impide vivenciar otro tipo de situaciones; las ópticas y sonoras puras. En efecto, se retrata la manera en la que, a partir de la experiencia más cotidiana y rutinaria, los personajes acceden a una percepción más profunda, al punto de que el hábito y la repetición se constituyen como las condiciones de posibilidad para la observación y la reflexión. Así, lejos de ser *clichés*, son auténticos personajes que –por la autenticidad que cada uno presenta— es necesario analizar en su particularidad, sin caer en semejanzas o comparaciones demasiado generales.

Ni Laura ni Paterson accionan o reaccionan frente a una situación particular de la vida, sino que –como los personajes de los films analizados por Deleuze- deambulan por la vida sin meta alguna. Y es justamente por vivir su vida sin direccionalidad que se hayan anclados en el presente; lo vemos en los paseos rutinarios de Paterson, como en las líneas blancas y negras de Laura que cada vez van ocupando nuevos espacios de la casa. Así, no sólo los personajes merodean sin que ninguna situación les pertenezca verdaderamente, sino que la realidad misma no se construye como una totalidad unitaria, sino dispersiva. En efecto, Paterson percibe la ciudad de Nueva Jersey desde espacios cualesquiera que, desvinculados entre sí, observa en cada uno de sus paseos. Sin embargo, el personaje aprecia, más allá de la repetición, espacios siempre nuevos. De esta manera, tanto Paterson como Laura utilizan cada instante de la vida cotidiana como un momento de creación: mientras él escribe poemas en sus tiempos libres, ella no deja de pensar en nuevas formas de expresarse, desde la gastronomía y la decoración, hasta la pintura en blanco y negro y la música.

Si bien Laura y Paterson se encuentran inmersos en una sociedad de tópicos –tópicos sociales, económicos y políticos- parecen, sin embargo, no estar involucrados en ellos. En primer lugar, Paterson es un personaje desvinculado de los medios de comunicación, como de las nuevas tecnologías. Si bien puede parecer –frente a una mirada superficial- un personaje aislado del mundo exterior que ignora los acontecimientos actuales, una mirada más atenta advierte que es por tomar distancia de ellos (Paterson se niega a tener un teléfono celular) que el personaje puede observarlos y contemplar, no desde una actitud pragmática y funcional al tópico, sino distante, crítica y reflexiva. Además, tanto las conversaciones que escucha en el autobús, como los encuentros de los que participa en sus paseos hacia el bar, son conversaciones banales y sin conexión, que pueden oscilar entre temas de historia y política, hasta de amor y poesía. Sin embargo, Paterson rescata, de cada una de ellas, lo que tienen de particular y diverso. De este modo, la distancia del personaje no es en absoluto la de una observación sin interés. Por el contrario, es una contemplación no solo interesada, sino anclada en los hechos.

Como sostiene Deleuze (2005b) en relación a la imagen-tiempo, también en *Paterson* hay cierta forma de atemporalidad tanto en la vida de los personajes, como en las imágenes captadas por la cámara, que otorgan la intuición pura de la duración:

Es el tiempo, el tiempo en persona, ‘un poco de tiempo en estado puro’: una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce” (Deleuze, 2005b, p. 31).

De acuerdo a Deleuze (2005b, p. 21-22), el *opsigno* –en este caso, la cascada del parque de *Paterson*- es la imagen óptico-sonora pura que puede hacer sensible tanto el tiempo como el pensamiento. *Another one*, uno de los poemas escritos por Paterson a lo largo del film, trata exclusivamente sobre la naturaleza del

tiempo, y es narrado por el personaje mientras la cámara muestra los planos generales de las cascadas, seguidos por los *travellings* de la ciudad vista desde arriba del autobús. En efecto, las visitas regulares de Paterson a las cascadas son situaciones ópticas y sonoras puras que, al estar desvinculadas de todo prolongamiento sensoriomotor de acción-reacción, otorgan la contemplación del tiempo en estado puro. La cámara, en lugar de señalar espacios o movimientos recorridos por el personaje, subordina todos sus movimientos a las relaciones mentales de este. Así, las mismas cascadas que Paterson observa en sus tiempos libres aparecen una y otra vez bajo distintas formas: en el parque, en el poema narrado por la niña que Paterson encuentra de regreso a su casa, y en su cuadro favorito colgado en la pared y captado por la cámara en primer plano.

De este modo, observamos que hay dos maneras diferentes de concebir la temporalidad en la vida del personaje. Al comienzo de la película, vemos en el mismo cuadro a Paterson y a Laura, acostados en un plano medio enfocado desde arriba, y debajo de ellos, escrito el nombre *Monday*. Posteriormente, en una secuencia de planos, aparece un reloj de mano, un autobús de juguete, y una fotografía del personaje vestido con el uniforme militar en un primer plano. Así, podríamos decir que la cámara señala el orden regular que rige la vida de ambos personajes, repitiéndose en la película –con modificaciones mínimas, por ejemplo, variando la posición en la que amanecen acostados– la misma secuencia. En efecto, el reloj en primer plano es el que limita permanentemente el ritmo de la vida de Paterson; expresa el tiempo organizado y determinado, o –en términos bergsonianos– el tiempo cuantitativo y homogéneo. Paterson sabe exactamente a qué hora debe despertarse y prepararse para entrar al trabajo; luego sigue su jornada laboral de acuerdo a las horas asignadas, y dedica lo que queda de su tiempo libre a cenar con Laura y conversar con sus amigos en el bar.

Sin embargo, en sus caminatas y paseos, Paterson se retrotrae al exterior –aunque sea solo por un momento– para vivenciar un tiempo ya no cuantitativo y homogéneo, sino cualitativo y heterogéneo. Es un tiempo interior y continuo, en el cual los objetos de la percepción habitual se presentan sin contornos o límites precisos, fusionándose en una única imagen perceptiva; la imagen-tiempo. Así, acompañado por una música ambiental que interrumpe toda relación con el exterior, el poema pensado por Paterson aparece escrito en el cuadro, seguido por una sucesión de planos, en la cual se presentan –sin un orden determinado–: las cascadas, la ciudad, los fósforos *Ohio Blue Tip*, la cerveza del bar de Doc, y principalmente, Laura. Sin un espacio delimitado, las distintas vivencias que inspiran sus poemas se fusionan creando una única experiencia perceptual que es independiente de todas las percepciones, las aficciones y las acciones de la experiencia sensoriomotriz.

De este modo, no solo se funden lo subjetivo y lo objetivo en una única experiencia, sino también lo cotidiano y lo imaginario, lo ficticio y lo real: vemos en la película, por un lado, la reiterada aparición de geme-

los de distintos sexos y edades –tanto en los sueños de Laura como en los paseos de Paterson- como un enigma que acompaña a los personajes a lo largo de todo el film. Por el otro, los encuentros esporádicos de Paterson con poetas de distintos estilos, edades y nacionalidades que no cesan de sorprenderlo y animarlo. Particularmente, lo vemos en la última escena de la película, en la cual el poeta japonés, también admirador de William Carlos Williams, le entrega una libreta en la que cada página en blanco representa, para Paterson, la indeterminación de un infinito de posibilidades.

Es en la belleza de los fósforos, en el paso del tiempo, o en el correr del agua donde yacen las imágenes visuales del poeta. De esta manera, las descripciones visuales eliminan toda diferenciación entre las vivencias subjetivas y las vivencias objetivas, fundiendo las mismas en un único acontecimiento. Influenciado tanto por Williams como por otros poetas de la Escuela de Nueva York que también son nombrados en la película (por ejemplo, Frank O'Hara), el objetivismo descriptivo de su poesía capta las imágenes en los pequeños detalles de las cosas. Es una intuición no meramente especulativa, sino profundamente intuitiva, la que le otorga al personaje la situación óptica pura.

Se trata de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz (Deleuze, 2005b, p. 33).



Así, concluimos que -a diferencia de la imagen-movimiento- la imagen-tiempo no se caracteriza por reproducir la percepción natural, es decir, la percepción sensorio-motriz de nuestra experiencia cotidiana. Por el contrario, es por romper tanto con los esquematismos de nuestra percepción habitual como también con nuestros conceptos y saberes prácticos, que otorga una imagen intuitiva del pensamiento que no es más que la duración en su estado puro.

Bibliografía

Bazin, A. (2017). *¿Qué es el cine?* (11ª Ed.). Madrid: Rialp.

Bergson, H. (2006/2017). De la selección de las imágenes para la representación. El papel del cuerpo. En Pablo Ires (Trad.), *Materia y memoria. Ensayos sobre la relación del cuerpo y el espíritu* (pp. 33-89). Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (2005a/2013). La crisis de la imagen-acción. En Irene Agoff (Trad.), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (pp. 275-299). Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. (2005b/2016). Más allá de la imagen-movimiento. En Irene Agoff (Trad.), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (pp. 12-41). Buenos Aires: Paidós.

Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine* (6ta Ed.). Madrid: Siglo XXI editores.

