

**La imagen cinematográfica de Deleuze en el análisis  
sobre la producción de sentido en artes escénicas.  
“Mendiolaza” y la imagen misma del tiempo**

*Lic. María Belén Errendasoro<sup>1</sup>*

**Resumen**

El presente artículo se ocupa del problema de la producción de sentido en artes escénicas desde una perspectiva singular. Basándose en la obra de Gilles Deleuze y específicamente en “*La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*” y “*La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*”, analiza la puesta en escena “*Mendiolaza*”<sup>2</sup> (Grupo Krapp, Bs. As., 2002) en la que convergen música, teatro, danza. Puntualmente, aborda el estudio sobre la producción de sentido en la obra estableciendo un diálogo con la noción deleuzeana de imagen-tiempo.

**Palabras clave:** imagen-movimiento, imagen-tiempo, producción de sentido, teatro-danza

**Abstract**

This article analyzes the production problem about arts from a singular perspective. It's based on the work of Gilles Deleuze, and specifically the texts: “*The Movement-Image. Film Studies I*” and “*The Time-Image. Film Studies II*”, examines the

---

<sup>1</sup> Ayudante de Primera Ordinaria en la cátedra Expresión Corporal I, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA. Licenciada en Teatro (UNCPBA), Profesora Nacional de Danzas Nativas y Folklore (IPAT). Auxiliar de investigación en el proyecto “Experimentación y análisis de procesos creativos en artes escénicas”. Centro de Investigación Dramática (C.I.D.). Facultad de Arte. Avalado por la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología (U.N.C.P.B.A.)

Directora, actriz y coreógrafa de obras teatrales. Directora y bailarina de grupos de danza de carácter folklórico. [berrendasoro@hotmail.com](mailto:berrendasoro@hotmail.com)

<sup>2</sup> Ficha técnico-artística: Grupo: Krapp. Intérpretes: Luciana Acuña, Gabriel Almendros, Luis Biasotto, Edgardo Castro, Agustina Sario, Fernando Tur. Música: Gabriel Almendros, Fernando Tur. Vestuario: Gabriela A. Fernández. Escenografía: Ariel Vaccaro. Diseño de luces: Marcelo Alvarez. Diseño gráfico: Damián Vergani. Prensa: Daniel Franco, Paula Simkin. Producción: Mariana Tirante. Coreografía: Luciana Acuña, Luis Biasotto, Agustina Sario. Dirección: Luciana Acuña, Luis Biasotto. Bs. As., 2002.

staging of “Mendiolaza”(Grupo Krapp, BA, 2002) in which the music, theater and dance converge. It deals the study about the production of the play, establishing a dialogue with the Deleuzian of time-image notion.

**Keywords:** movement – image-. time – image. Dance – Theatre .

Gilles Deleuze analiza cómo el cine piensa directamente las imágenes y en este sentido, propone una clasificación. Los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo son pilares en la producción de una semiología propiamente cinematográfica tal como la propone Deleuze.

Dado que –según Deleuze- la noción de imagen-tiempo se relaciona directamente y por oposición a la de imagen-movimiento, se explicita esta última con el fin de arribar por contraste a la que es central en el presente estudio.

Deleuze toma las tesis de Bergson y la noción de signo de Pierce para desarrollar su teoría cinematográfica.

Bergson afirmaba que:

- el movimiento es irreductible al espacio recorrido y sólo éste es divisible y homogéneo;
- la esencia del movimiento es el tiempo y éste por tanto no es reductible a un modelo espacial. La potencia de creación del tiempo, no está dada en la reconstrucción del movimiento desde una idea abstracta del tiempo. El tiempo es transformación, un tiempo cualitativo que sólo puede ser percibido como duración;
- “*el movimiento expresa un cambio en la duración o en el todo*” (Deleuze, 1983, p. 22) y este “*todo no está dado ni puede darse*” (íd, p. 23). En su duración no deja de cambiar y en este sentido, el todo no está cerrado: es lo Abierto, lo que produce lo nuevo.

A partir de estas tesis, Deleuze sostiene que el cine en sus inicios recompone el movimiento a partir de inmovilidades (poses); es el cine de las ‘imágenes en movimiento’ con cámara fija. No obstante, cuando la cámara se vuelve móvil y se realiza ya un trabajo de montaje, las imágenes que el cine capta son las instantáneas, reproduciendo así el movimiento en función de un momento cualquiera. El movimiento ya no es entonces la transición entre dos poses, sino que es descrito en una continuidad, operándose un análisis sensible e inmanente del movimiento.

*“Aún si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)” [...] “En este sentido es que el cine constituye un sistema que reproduce el movimiento en función del momento cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad” (Deleuze, 1983, p.p.17-18).*

Entonces tiempo y movimiento son indisociables. El movimiento real es indivisible y heterogéneo, implica una traslación en el espacio y se da en un tiempo cualitativo, en la duración. En suma, el movimiento es un corte móvil del tiempo; una imagen viviente o imagen-movimiento.

Esta etapa del cine apela a un esquema sensorio-motriz de percepción pragmática. De este modo, la imagen-movimiento a nivel perceptivo aísla o selecciona algunos detalles en función de la acción, plasmándose en tres tipos de imágenes: imágenes-percepción (movimiento de encuadre), imágenes-acción (movimiento de traslación en el espacio) e imágenes-afección (movimiento de expresión).

El plano de inmanencia y el montaje viene a dar una imagen indirecta del tiempo<sup>3</sup>. Sobre este plano es *“donde recortamos sistemas cerrados, conjuntos finitos; él los hace posible por la exterioridad de sus partes. Pero él mismo no lo es. Es un conjunto, pero un conjunto infinito”* (id., p. 91). Dentro de este plano o universo acentrado las imágenes-movimiento se conforman como bloques de espacio-tiempo a través del montaje.

Según Deleuze existen distintas concepciones de montaje: orgánica (cine norteamericano), dialéctica (cine soviético), cuantitativa (cine francés) y cualitativa (cine alemán). Siendo la primera el modelo dominante, la ‘Gran Forma’<sup>4</sup> inscribe en el cine una *“narratividad... que emana de esta concepción de montaje”* (id. p. 54) y un arte estructurado a partir de la lógica de las acciones y situaciones, es decir, de las imágenes-

---

<sup>3</sup> *“El montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo. Imagen necesariamente indirecta, por cuanto se la infiere de las imágenes-movimiento y sus relaciones”* (id., p. 51)

<sup>4</sup> La Gran Forma implica una situación dada que es modificada por la acción (S – A – S’); también es frecuente la ‘pequeña forma’ pero ésta parte de una acción inicial (A – S – A’).

acción.

Sin embargo, a partir de la Segunda Guerra Mundial la imagen-acción es puesta en crisis y en consecuencia, la continuidad sensorio-motriz en la que ella se fundaba. Surge así lo que Deleuze denomina cine ‘moderno’ en contraposición al cine ‘clásico’. Si hasta ese entonces el cine había logrado dar una imagen indirecta del tiempo a través del movimiento, ahora lo incluye de manera directa a partir de las imágenes-tiempo.

El cine de posguerra presenta “*cinco caracteres aparentes de la nueva imagen: la situación dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, la forma-vagabundeo, la toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot*” (id., p. 292). En esta línea de pensamiento Deleuze señala que:

- la situación globalizante y progresiva se vuelve fragmentaria e incompleta puesto que la lógica ya no emana de la situación o de la acción sino de la realidad misma;
- esta realidad dispersa los personajes que manifiestan su mutabilidad -pasando de principales a secundarios- y un carácter débil en sus intervenciones;
- la acción ya no posee la direccionalidad habitual y en esa fragmentación e incompletitud se vuelve ‘vagabundeo’. Un ir y venir continuo en un espacio que también ha perdido sus coordenadas habituales y se constituye como un ‘espacio cualquiera’;
- los elementos horadados son reunidos en un conjunto a través de tópicos revelando un poder oculto – o un complot- que, siendo confundido con sus efectos, intercambia o propaga en relación de reciprocidad los “*tópicos físicos, ópticos y sonoros y tópicos psíquicos*” (id., p. 290).

Estos caracteres afirma Deleuze posibilitan la constitución de una nueva imagen ‘mental’.

Entendiendo a la imagen desde la perspectiva peirceana según la cual el signo implica siempre una relación triádica de semiosis infinita, Deleuze señala que específicamente en las imágenes-movimiento dicha relación se constituye como:

- Primeridad en la imagen-afección: un primero o cualidad pura,
- Segundidad en la imagen-acción: un segundo u objeto, y
- Terceridad en la imagen ‘mental’: un tercero o interpretante “*que asegura la conversión de las formas*” (id., p. 256).

En el caso de la última, la Terceridad no inspira percepciones, afecciones ni acciones, sino ‘actos’ de pensamiento que garantizan la relación semiótica entre un primero y un segundo. Al aparecer como convención o ley, la imagen ‘mental’ inspira “interpretaciones, que remiten al elemento del sentido;...sentimientos intelectuales de relaciones” (íd., p. 276).

Ahora bien, volviendo al punto de la articulación entre el cine ‘clásico’ y el ‘moderno’ ésta entrama una crisis por la cual la imagen ‘mental’ –o Terceridad- no se conforma con montar relaciones entre aquellos cinco caracteres enunciados anteriormente, sino que constituye una nueva sustancia: la imagen-tiempo.

De este modo, el cine ‘clásico’ da paso al cine ‘moderno’. La narratividad de la ‘Gran Forma’ -y su montaje- es confrontada por nuevos conceptos temporales dado que el cine ‘moderno’ se constituye como un cine del devenir y del acontecimiento.

En esta ruptura o transformación, las imágenes-movimientos tienden a desaparecer o a estar subordinadas a ‘situaciones ópticas y sonoras puras’ –*puras* puesto que sólo se dan a ver y a escuchar, exponiéndose así a la interpretación activa del espectador-. De este modo, se produce un quiebre en el esquema sensorio-motriz y se crean nuevas relaciones<sup>5</sup>. La imagen entonces va más allá del movimiento y el tiempo se presenta directamente en la imagen: es la imagen misma del tiempo.

En suma y tal como lo expresa Deleuze, el cine se vuelve ‘moderno’ cuando “*La relación situación sensoriomotriz imagen indirecta del tiempo es sustituida por una relación no localizable situación óptica y sonora pura imagen-tiempo directa*” (Deleuze, 1985, p. 64).

A grosso modo, el espectáculo “*Mendiolaza*” expone esta última relación dando a ver ‘situaciones ópticas y sonoras puras’ y la imagen misma del tiempo.

La obra presenta infinidad de situaciones. Cada una de ellas hace visible un

---

<sup>5</sup> “*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 [haciendo] del movimiento la perspectiva del tiempo... Toda referencia de la imagen o de la descripción a un objeto supuestamente independiente no desaparece, sino que ahora se subordina a los elementos y relaciones interiores que tienden a reemplazar el objeto, a borrarlo a medida que aparece, desplazándolo sin cesar...Por último, ...la cámara... subordina la descripción de un espacio a funciones del pensamiento. No es la simple distinción de lo subjetivo y lo objetivo, de lo real y lo imaginario; al contrario, es su indiscernibilidad...*” (Deleuze, 1985, pp. 38-39).

mundo particular que en el instante mismo en que puede ser reconocido se disuelve dando paso a una nueva situación. Por tanto, la ruptura es una condición permanente e inexorable.

Se instala por ejemplo, una reunión social y de modo abrupto una sirena la disuelve. Se da el paso a un aprestamiento para una carrera que también se ve interrumpida. Esta constitución y modificación se alternan dejando ver también otras situaciones: el partido de básquet, la seducción, la carrera, el accidente fuera de escena, la presentación de un espectáculo, el baile de las lisiadas, otro encuentro ‘amoroso’, el accidente con la persiana, el parto de ‘la cabeza’, el ‘recuerdo’, otro encuentro y finalmente, la salida.

De este modo, la situación global es la de una realidad dispersiva. Relato fragmentado en múltiples relatos. La realidad aparece estallada y quiebra el esquema sensorio-motriz. Afirma Deleuze: *“la imagen óptica..., la sobriedad de esta imagen, la escasez de lo que retiene...llevan cada vez la cosa a una esencial singularidad y describen lo inagotable, remitiendo sin fin a otras descripciones”* (id., p. 69).

En un sentido global, la puesta trabaja sobre una dualidad: constitución/modificación de mundo. El mundo que despliega es desarrollado a partir de la fragmentación. Específicamente, direcciona la atención hacia el reconocimiento de un sistema de referencia e inmediatamente genera su ruptura.

*“Mendiolaza”* presenta una realidad de lógica fragmentada en la que se disuelve cualquier indicio de reconocimiento. Al pasar constantemente de la ficción a la ruptura de la ilusión, re-significa el acontecimiento y obliga al público a ser partícipe consciente en el acto de mirar.

En este marco singular, los personajes no llegan a constituirse como tales. No tienen nombre y sólo en contadas ocasiones manifiestan actos de voluntad. Cabe preguntarse si son organismos o se trata de marionetas.

Se observa en ellos hábitos conductuales que son instalados generalmente a partir de estímulos sonoros. Reaccionan al sonido de una sirena acomodando los objetos en el espacio, poniéndose contra la pared, mirando al público, cambiando sus posiciones, rotando con un paso homogéneo que mantienen hasta disponerse en diagonal y prepararse para la largada. Se trata de imágenes-acción pero doblegadas por cuerpos automatizados y carentes de subjetividad.

La obra desarrolla y transforma actitudes corporales. Los cuerpos muestran y ocultan a la vez. Exponen movimientos rítmicos, técnicamente precisos, por momentos espasmódicos, violentos, sensuales. Pero en esta exhibición, cuya potencia es indudable, delatan la ausencia de 'humanidad'. Lo sensible, lo emocional, el dolor, el placer, etc. se inscriben en el espectáculo de un modo huidizo.

En este sentido, se pueden citar algunos ejemplos. Los personajes interrumpen la carrera, salen vertiginosamente de escena y retornan modificados expresivamente cuando en la extraescena un perro ataca a alguien. Otro ejemplo es cuando el encuentro de Hombre y Mujer es observado por un personaje femenino que grita ante la violencia de los golpes o se entusiasma con lo que sucede. Y otro: cuando acontece el 'recuerdo' de los hombres. Estos ejemplos entre otros, dan algún rastro de lo humano, pero no obstante rápidamente se disuelve en automatismo – con el “*seguí, seguí*” para el primer caso y con la sirena para los dos últimos-.

Un ejemplo más: cuando la persiana cae sobre uno de los personajes, sorprende al resto que observa expectante las rodadas del decapitado quien les advierte ‘*Estoy bien*’. Aquí, los personajes masculinos intervienen llevando a cabo un trabajo de parto. Como si ya estuviesen preparados para esta acción, no hay premura ni urgencia en sus movimientos. Las mujeres en cambio permanecen al margen. En el mundo de la obra paradójicamente ellas sólo espectan sin acercarse siquiera.

Son cuerpos manipulados desde el exterior por una sirena, por un silbato, y en el interior por los mismos personajes como si se trataran de objetos: cuerpo-pelota, cuerpo-maniquí, cuerpo-acordeón, etc. En la primera escena y también en la de las lisiadas, esto se hace evidente. El sonido de un silbato instala la situación de partido básquet. Las mujeres alternan entre un funcionamiento de pelota o pose (estados del ser-objeto) mientras son accionadas y trasladadas en el espacio por los hombres. Sin embargo, tanto hombres y mujeres no escapan a raptus ‘epilépticos’ fugaces que se hacen y se deshacen en los cuerpos sin que en ellos quede ninguna huella.

En el caso de la escena de las lisiadas, los cuerpos caen. Uno de los personajes entra a escena y les devuelve la verticalidad. Sin embargo, los cuerpos insisten en caer y a ellos se suman otros cuerpos –el que se ha atado impidiéndose a sí mismo el movimiento o el cuerpo-acordeón que es trasladado por el espacio y no puede mantenerse en pie-. Es como si el acto de caer fuera el destino obligado. Caer sin objetivo, sin entrega ni resignación, sin dramatismo. Sólo caer para luego, y en el mismo sentido, sólo saltar.

Cuerpos manipulados que se incluyen como objetos dentro del mundo de la obra. Cotidianidad de cuerpos situados en la periferia de sí mismos y por ende, personajes – portadores de cuerpos- que adolecen de identidad, siendo difícilmente aprehensibles.

Son cuerpos que luchan -¿seducción violenta o violencia seductora?--; cuerpos que reciben descargas eléctricas y se mofan de ello; cuerpos lisiados que al ser ‘desenmascarados’ de los vendajes ortopédicos muestran su belleza y su gracilidad; cuerpos incapaces de sostenerse; cuerpos fuertes y salvajes que asumen riesgos sin miramientos, sin dolor, sin miedo ni duda. En este sentido, lo humano está desanclado de la referencia; lo humano de los personajes es sólo despojo.

Estos cuerpos se inscriben en un espacio que en primera instancia remite a un club barrial, pero luego va variando permanentemente. El espacio en sí mismo es un espacio de múltiples perspectivas que oscila entre efectos simultáneos de identificación y de distanciamiento. Constituye una fuente inagotable de riqueza acorde con la variedad de situaciones que el espectáculo instala.

Siguiendo la perspectiva deleuzeana, el escenario puede ser analizado desde la noción de encuadre cuya característica es la de ser un marco provisionalmente cerrado.

En “*Mendiolaza*” el encuadre -dado su constitución como escenario- es en sí mismo geométrico pero en escena se construye dinámicamente alrededor de los cuerpos y los movimientos de los intérpretes corriendo o borrando sus límites, tendiendo por momentos a la saturación y en otros a la rarefacción.

También está presente el fuera de campo en sus dos aspectos. En algunos momentos de la obra, este fuera de campo es relativo ya que los personajes vienen de un afuera. Se expone muchas veces este lado oculto del cuadro –del escenario- cuando los personajes miran hacia afuera de él o desde afuera –del otro lado de la ventana- miran hacia adentro. En este caso, se observa un cuadro dentro del cuadro: el que sucede en el escenario, el que ven desde su particular punto de vista los intérpretes desde afuera, y el que ve el espectador que incluye a ambos. De este modo, hay una extraescena que pertenece al universo de la obra aunque no pueda detallarse específicamente qué es.

Pero también existe otro fuera de campo, en este caso absoluto dado por el efecto de la sirena: hay una existencia fuera del cuadro que ‘manipula’ la presencia de estos seres y da idea de una duración inmanente del acontecimiento.

Este fuera de campo absoluto sin justificación pragmática permite construir junto



con la realidad dispersiva, el automatismo de los personajes y la multiplicidad del espacio, la imagen directa del tiempo en la obra.

Cada uno de los ejemplos citados se constituyen en lo que Deleuze denomina 'situaciones ópticas y sonoras puras'. Se trata de condensados temporales que imprimen una densidad temporal en la imagen y hacen posible que el tiempo sea percibido directamente. El universo de la obra es fragmentado puesto que articula relaciones de un tiempo no-cronológico. El tiempo se abre en otros tiempos: en el presente de la imagen coexisten la imagen actual y 'su' imagen virtual volviéndose una y otra indiscernibles<sup>6</sup>.

¿Cuál es la imagen real? No puede ser establecida porque no hay anclaje. Las situaciones de la obra son distintas facetas, diferentes caras con el mismo valor de presente. Aún el 'recuerdo' de los hombres de una tal Miss Tonga no es tal, es una imagen-tiempo, un presente. Del mismo modo, la 'presentación' anterior al baile de las lisiadas –cuadro dentro del cuadro- es una nueva temporalidad del presente de la imagen.

Lo que se muestra son puras descripciones que se deshacen al mismo tiempo que se trazan puesto que lo que se percibe en "*Mendiolaza*" es el tiempo –o el Todo en el sentido bergsoniano-, incesante creación de lo nuevo, simultaneidad de múltiples presentes, coexistencia de temporalidades.

Señala Deleuze que cuando las dos caras de la imagen –cara virtual y actual- se conforman como una unidad indivisible dan a ver una imagen- cristal.

La imagen-cristal<sup>7</sup> es el presente de la imagen que se desdobra "*...en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve... El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se 've en el cristal'... Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo*" (id., pp. 113-114).

---

<sup>6</sup> "*...el intercambio o la indiscernibilidad se continúan de tres maneras en el circuito de lo cristalino: lo actual y lo virtual...; lo límpido y lo opaco; el germen y el medio*" (Deleuze, 1985, id., p. 101).

<sup>7</sup> Según Deleuze la imagen-cristal puede presentarse como cristal perfecto, cristal en fuga, cristal en germen o cristal en descomposición.

### **Conclusión**

Teoría y objeto no forman jamás un sistema cerrado. La objetivación, la producción de sentido y la interpretación se interrelacionan en la relación triádica que todo signo implica.

En este sentido, el aporte del presente trabajo ha sido el de observar y comprender abductivamente la relación situación óptica y sonora pura □ imagen-tiempo directa en “*Mendiolaza*”. Semiosis infinita en la que realidad dispersiva, personajes-cuerpos-objetos y espacio indefinido ponen “*al pensamiento en relación con un impensado, lo inevitabile, lo inexplicable, lo indecible, lo inconmensurable*” (Deleuze, 1985, p. 284), conformando en la obra la imagen misma del tiempo.

“*Mendiolaza*” manifiesta la mixtura propia de la escena contemporánea en la que convergen música, teatro, danza y en un sentido más profundo, puede ser entendida como una producción simbólica dentro de las tendencias que se registran a partir del surgimiento de ‘lo moderno’ no sólo en el cine sino, e ineludiblemente, en las demás artes.

### **Bibliografía**

- Deleuze, Gilles (1983) *L'image-mouvement. Cinema I*, Paris, Minuit (Trad. Esp. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires, Paidós, 1993).
- .....(1985) *L'image-temps. Cinema II*, Paris, Minuit (Trad. Esp. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires, Paidós, 1993).
- Marrati, Paola (2004) *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Peirce, Charles Sanders (1974) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Torlucci, Sandra. *Imagen movimiento e imagen tiempo en el teatro. Los Efímeros de Ariane Mnouchkine*. Buenos Aires, 2008, [www.territorioteatral.org.ar](http://www.territorioteatral.org.ar)