

La imagen-tiempo en el cine de Alain Resnais

Daniela Mihaljevic
Universidad Simón Bolívar
Caracas, Venezuela
daniela.mihaljevic@gmail.com

Resumen

TÍTULO: *La imagen-tiempo en el cine de Alain Resnais*

El filósofo francés Gilles Deleuze dedica dos volúmenes al estudio del fenómeno cinematográfico: *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985). Deleuze descubre en el cine un tipo singular de imagen en estrecha relación con el tiempo, la cual se dedica a conocer en su naturaleza y a definir en su tipología. Si bien en el primer régimen de la imagen cinematográfica halla una expresión indirecta del tiempo, en el segundo encuentra su presencia directa. En el cine de Alain Resnais pueden identificarse varios signos de la presencia directa del tiempo, en un cine que se hunde en la memoria, en los estratos de pasado y las funciones de pensamiento que los atraviesan; en la génesis del proceso creativo.

Palabras clave: Gilles Deleuze. Alain Resnais. Imagen-Tiempo. Capas de Pasado. Virtual.

Abstract

TITLE: *The time-image in the Cinema of Alain Resnais*

The French Philosopher Gilles Deleuze dedicates two volumes to the study of the cinematographic phenomenon: *The movement-image* (1983) and *The time-image* (1985). Deleuze discovers in movies a singular type of image in close relation with time, dedicating himself to knowing its nature and to defining its typology. While in the first regime of the cinematographic image he finds an indirect expression of time, in the second he find a direct presence. In Alain Resnais' films one can identify various signs of the direct presence of time, a cinema that becomes submerged in memory, in the strata of the past and its modes of thought; into the genesis of the creative process.

Keywords: Gilles Deleuze. Alain Resnais. Time-Image. Layers of the past. Virtual.



L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1960)

La pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente el pasado y el futuro, lo interior y lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo.

Gilles Deleuze

Los regímenes de la acción y del tiempo

El filósofo francés Gilles Deleuze, en el segundo volumen de sus estudios sobre cine titulado *La imagen-tiempo*, dirige su atención a identificar y definir un tipo de imagen cinematográfica que juzga capaz de presentar, por diversas vías, el concepto bergsoniano de 'duración', es decir, del tiempo real indivisible. Esta duración se presenta como devenir constante, pasado indiscernible del presente y el futuro, movimiento y cambio perpetuo. A partir de este concepto Bergson introduce la diferenciación entre pensamiento intuitivo e inteligencia: "La inteligencia se crea ordinariamente cosas, entendiendo con ello lo estable, y hace del cambio un accidente que se agregaría a él. Para la intuición lo esencial es el cambio: en cuanto a la cosa, tal y como la inteligencia la entiende, es un corte practicado en medio del devenir y erigido por nuestro espíritu en sustituto del conjunto" (Bergson 1972, 33). En su obra *La evolución creadora*, Bergson identifica este proceder del intelecto con el 'artificio del cinematógrafo', llegando a afirmar que el intelecto, la percepción y el lenguaje operan de la misma manera: "Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y como son características de esa realidad nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e indivisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo característico del devenir mismo" (Bergson 1985, 267). Lejos de ser esto una crítica de Bergson al proceder de la inteligencia, lo entiende como indispensable, por su practicidad, para posibilitar la acción y la vida del hombre en el mundo.

En *La imagen-tiempo* Deleuze plantea que las condiciones propias de las imágenes móviles del cine son capaces de aportar una presentación directa del tiempo entendido como duración, más allá de lo que el propio

Bergson podría haber imaginado. Con respecto al tipo de cine que obedece a estos intereses el autor señala: "es un cine de vidente ya no es un cine de acción" (Deleuze 1987, 13); marcando de entrada una clara distinción con el cine del régimen de la imagen-movimiento, al cual dedica el primero de sus estudios. Este 'cine de vidente' se va a caracterizar por invertir completamente la identificación entre espectador y personaje propia del cine de acción, de manera tal que el personaje se transforma en una suerte de espectador: "Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él" (Deleuze 1987, 13). La acción, aquella a partir de la cual se desencadena y desarrolla, generalmente, la trama de una historia, eje característico del cine clásico, del montaje narrativo, del régimen deleuziano de la imagen-movimiento, pierde protagonismo en los filmes de la imagen-tiempo, y, en consecuencia, transforma las condiciones del movimiento a ella asociado. En este otro régimen de la imagen cinematográfica el movimiento se presenta divorciado de la exterioridad de los acontecimientos y de los aspectos físicos de la realidad circundante. En su lugar, el movimiento va a ocupar el plano de una realidad de índole mental, en la vida psíquica del personaje-espectador. Podemos afirmar que en este tipo de imágenes ocurre una temporalización del espacio: "los seres ocupan un lugar en el tiempo que es inconmensurable con el que ocupan en el espacio" (Marrati 2004, 75). El declive de la actividad mundana dota a estos filmes de una condición altamente descriptiva, en la que lo visual ocupa el sitio de preferencia, y el tiempo colma la totalidad del espacio, en lugar de cristalizarse en momentos sucesivos de un movimiento: "Lo que constituye a la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse" (Deleuze 1987, 14).

30

Descripción, real-imaginario, narración

Detengámonos por un momento a revisar tres condiciones comunes a ambos regímenes de la imagen cinematográfica deleuziana, la imagen-tiempo y la imagen-movimiento, para comprender mejor sus diferentes propuestas en cuanto a la descripción, la oposición real-imaginario y la narración.

El régimen orgánico o cinético, con el cual Deleuze identifica al cine de acción de la imagen-movimiento, se caracteriza por una descripción independiente del objeto que describe. La descripción la realiza la cámara y no opera modificación alguna sobre los paisajes, objetos, personajes o decorados por

los cuales pasa, en todo caso registra las transformaciones por ellos padecidas en un plano de realidad que persiste más allá de la imagen. En segundo lugar, atendiendo a la finalidad de definir situaciones sensoriomotrices, en el régimen orgánico de la imagen lo real y o imaginario se presentan como dos modos de existencia opuestos; mientras que los encadenamientos actuales, causales y lógicos convalidan la continuidad de lo real, "lo imaginario aparecerá bajo la forma del capricho y de la discontinuidad", como imagen actualizada en una conciencia, "en función de las necesidades del actual presente o de las crisis de lo real" (Deleuze 1987, 172). Es decir, el sueño, el recuerdo, lo imaginario, aparecen diferenciados en el lugar de lo irreal, pero sólo por oposición a lo real. El espectador es capaz de discernir con claridad la fantasía de la realidad, o el pasado del presente, o el sueño de la vigilia. Recursos visuales, transiciones entre imágenes, entrenan al espectador en la lectura certera de estos signos. En tercer lugar, la imagen-movimiento ofrece una narración 'verídica' que, en base al desarrollo del esquema de acción y reacción propio de las situaciones sensoriomotrices, "aspira a la verdad aun en la ficción" (Deleuze 1987, 173). De manera tal que para Deleuze, las anomalías, cambios, descomposiciones y rupturas que se presentan en las imágenes de estos filmes, patentes en el montaje que no necesariamente es siempre lineal, son meramente aparentes, y siempre van a terminar organizándose y obedeciendo a "leyes que remiten a la distribución de 'centros de fuerza' en el espacio" (Deleuze 1987, 173). Por muchos y variados puntos de vista que pueda ofrecer la cámara, por muchas superposiciones temporales o desvaríos entre el sueño y la vigilia que pueda presentar la yuxtaposición de las imágenes, por más saltos en el tiempo que pueda realizar el montaje, finalmente aparecerá un centro de referencia, un centro a partir del cual, y en torno al que, articular la totalidad de la película. Estamos ante una presencia indirecta del tiempo: "De una manera general, podemos decir que el tiempo es el objeto de una representación indirecta en la medida en que emana de la acción, depende del movimiento, se deduce del espacio. Así, por dislocado que esté, sigue siendo en principio un tiempo cronológico" (Deleuze 1987, 173-174). Finalmente el relato siempre podrá entenderse en función de un principio y un final, de un centro de anclaje que posibilite ubicar los hechos sobre una continuidad abstracta pasado-presente-futuro.

Por otra parte tenemos el régimen cristalino o crónico con el que Deleuze identifica a las imágenes-tiempo, y en el cual la descripción sólo vale para su objeto: "lo reemplaza, lo crea y lo borra (...) no cesa de dar paso

a otras descripciones que contradicen, desplazan o modifican a las precedentes" (Deleuze 1987, 171). La descripción operada por la cámara en este caso obedece a una articulación que se efectúa sobre, y con, los objetos, decorados y paisajes; modificándolos directamente, imposibilitando la representación. El cine del tiempo desatiende todo encadenamiento hacia la acción, toda actualización de lo virtual, toda posibilidad de que la imagen actual se prolongue en una respuesta motora que le corresponda. En el régimen crónico lo imaginario, el sueño o el recuerdo tampoco se diferencian nítidamente entre sí, ni se actualizan en una imagen diferenciada de la realidad: "Los dos modos de existencia se reúnen ahora en un circuito donde lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual (...) intercambian sus roles y se tornan indiscernibles" (Deleuze 1987, 172). En cuanto a la narración propia del régimen cristalino, su característica fundamental es la crisis de la acción. Lo falso es condición misma del filme. La narración se modifica constantemente, no sigue una línea unívoca, en su lugar se reescribe, se reinventa. La narración cristalina no cesa de reiniciarse en vista a las múltiples posibilidades y a la arbitrariedad de cualquier elección. Los vínculos irracionales entre imágenes sucesivas ponen el acento en el intervalo que las separa y ya no facilitan su encadenamiento racional. En la imagen-tiempo opera una incapacidad para decidir y discernir entre lo verídico y lo falsario. Es una narración 'esencialmente falsificante' como sostiene Deleuze: "Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos" (Deleuze 1987, 177-78).

32

Los signos del tiempo en Alain Resnais

Para comenzar, un pequeño comentario a uno de los filmes más sensibles a la actividad creadora de Resnais, *Providence*: La imagen nos presenta un hombre ya entrado en años, en su confortable dormitorio, la mayor parte del tiempo sobre su lecho, semidormido, semiconsciente. Alternativamente, dos parejas, dos matrimonios en los que los hombres son hermanos, uno muy exitoso y el otro presa de la envidia; uno generoso y el otro traicionero. Fragmentos contradictorios de la infancia de uno de ellos. Celos entre ambos por una traición matrimonial. *Providence* es una película en la que Alain Resnais trabaja especialmente el mundo de las relaciones 'no localizables' del proceso creador, de la gestación de la obra de arte. Su protagonista es un escritor ya

viejo y enfermo que se propone elaborar su última gran novela. En medio de diversos estados alucinógenos debidos a su situación terminal, surgen una cantidad de yuxtaposiciones entre capas diversas de su mundo mental, reflejadas directamente en la pantalla, y que reproducen la virtualidad de su obra, las desconexiones de una escritura que está por hacerse. Mientras, el escritor se debate constantemente entre la somnolencia, la embriaguez, la lucidez absoluta y el sopor delirante. Todas estas imágenes son manifestaciones de estados psíquicos del personaje a los que corresponden diversos circuitos de pasado y entre los que se tejen diversos órdenes de relación, de puntos de encuentro, de transversales. La secuencia final del filme coincide con la celebración del cumpleaños del escritor. Todo se encuentra impecablemente dispuesto en el jardín, para un almuerzo al que están convidados sus hijos. El hombre sale de su casa a recibir a sus familiares y todos se sientan a la mesa. El ambiente entre ellos es cálido, los rodea un hermoso jardín, el padre está rozagante y muy bien vestido, sus hijos se muestran alegres y los acompañan sus respectivas esposas. Son los mismos hombres que hemos visto antes odiarse; pero sus profesiones son otras a las descritas, ninguna de las mujeres se muestra interesada en el esposo de la otra, ninguno de los hermanos es hostil con el otro, y mucho menos con el padre. Entonces el mayor intervalo se hace presente: ¿artificio? ¿disimulo? ¿falsedad? ¿qué es lo real y qué lo imaginario? La situación de esta última secuencia es completamente irreconciliable con lo visto anteriormente. Las situaciones se contradicen y se imposibilitan una a la otra. Finalmente el escritor comenta su proyecto a la familia y todos lo celebran alegremente, se despiden antes del atardecer. Como espectadores nos preguntamos ¿qué es lo que acontece en esta película? ¿o es que acaso acontece algo? ¿estamos ante una escritura que está por hacerse, o se hizo mientras la veíamos?

Gilles Deleuze considera que la primera novedad aportada por el cine de Alain Resnais es, precisamente, la imposibilidad de un punto fijo o central: "Como regla general, el presente se pone a flotar, incierto, dispersado en el ir y venir de los personajes o ya absorbido por el pasado" (Deleuze 1987, 158). Ya la imagen "no está siempre en presente" (Deleuze 1987, 73). O no sabemos cuándo está en presente con precisión, lo cual hace estallar un punto único de referencia en múltiples puntos posibles a partir de los cuales tejer relaciones estables pero irreconciliables entre sí. Es aquí que el recurso del narrador en off, tal como lo utiliza Resnais, asume un rol fundamental en relación a la carencia de centro, pues lejos de guiar o unificar el relato, pasa a entrar en

disonancia con la imagen visual que acompaña; o bien se multiplica en voces diferentes y divergentes. ¿Qué significado cobran estas voces y cómo articularlas con lo visual? Estamos ante el encuentro y la confrontación directa de distintos niveles o capas de pasado, de regiones disímiles de la memoria, memoria que puede ser de uno, de dos, de varios, o 'memoria del mundo'. Allí cada uno de estos estratos o capas puede ser intercambiable y servir de presente relativo para las otras. Según Deleuze, lo que Resnais descubre es la paradoja de una memoria de varios en la cual "los diferentes niveles de pasado ya no remiten a un mismo personaje, a una misma familia o a un mismo grupo, sino a personajes completamente distintos, a lugares no comunicantes que componen una memoria mundial" (Deleuze 1987, 159). Resnais construye en sus filmes 'alternativas indecibles' entre capas de pasado, elabora toda una 'arquitectura de la memoria' que, como dice el propio Deleuze, desborda infinitamente al recuerdo. Las imágenes del pasado en el cine de Resnais no obedecen a recuerdos evocados desde un presente, no son la actualización de un pasado localizable, son, mas bien, pasados todos coexistentes en los que el personaje se ha instalado.

34

Sigamos a continuación, brevemente, la presencia del pasado en algunos filmes de Resnais:

Providence: Memoria de uno que comprende saltos constantes entre diversas regiones del pasado, lo imaginario, lo alucinado, lo soñado, lo proyectado. Entre estas capas se producen puntos de encuentro y alternativas indecibles.

L'Année dernière à Marienbad: Memoria de dos que se compone mutuamente, entablando relaciones entre los mismos datos, bien sean afirmados, negados o denegados por cada uno de los personajes.

Hiroshima mon amour: Memoria de dos que se compone por regiones de pasado inconmensurables: -Tu nombre es Nevers. -Tu nombre es Hiroshima. Memoria que pareciera desprenderse y desbordar a sus personajes, y en la que cada uno posee su propia memoria distinta y ajena a la del otro.

Muriel ou le temps d'un retour: Dos memorias que comprenden cada una varias capas o regiones de pasado que remiten a personajes diferentes. Memoria-mundo, de varios niveles, de varios personajes, que se compone de negaciones, denuncias, falsificaciones y encuentros.

Nuit et brouillard: Memoria de mundo, siempre virtual y actualizable en un nuevo presente. Memoria viva de fragmentos testimoniales de un pasado, ilocalizables en el espacio presente. Presencia directa de la tempo-

ralización del espacio: campos de pasto bandeado por el viento-campos de concentración nazis.

El tiempo en persona

¿Cuáles son los aspectos que procuran una presentación directa del tiempo en el cine de Resnais? Precisemos ahora tres de ellos:

1. Coexistencia de varios circuitos o capas de pasado: el cine de Alain Resnais escapa a la presentación cronológica de los hechos. En palabras de Deleuze, "los acontecimientos no se suceden simplemente, no tienen meramente un curso cronológico, sino que sin cesar se reestructuran según su pertenencia a tal o cual capa de pasado, a tal o cual continuo de edad, todos coexistentes" (Deleuze 1987, 163). Los acontecimiento se modifican, se desdibujan, se transforman dependiendo de la región de pasado sobre la cual se instale el personaje; los transforma acercándose, alejándose, desmintiéndolos, falsificándolos o recuperándolos. Para Deleuze, la propuesta fundamental de Resnais consiste en esta presentación de 'capas de pasado virtual' en su coexistencia. Y ello es un signo directo del tiempo real e indivisible (Deleuze 1987, 144). La condición fundamental de estos pasados coexistentes es que son continuos, no ocupan un momento o lugar determinado, se hacen y se rehacen constantemente en sus intersecciones, en sus relaciones.

2. En el cine de Alain Resnais nos ubicamos en el pasado 'puro' y las relaciones tejidas entre sus diversos circuitos o capas¹. Y es allí donde podemos crearnos una memoria. A través de las 'capas de pasado' y por diferentes secciones de la memoria ocurren los desplazamientos del pensamiento. Esta es la función que en el cine de Resnais recae directamente sobre la acción descriptiva de la cámara: objetos, lugares, paisajes constituyen auténticos diagramas, mapas, itinerarios, biografías de sus personajes y sus historias. Estas 'cartografías' como le gusta llamarlas a Deleuze, corresponden a funciones mentales, a niveles de pensamiento, a mecanismos de interconexión que bien pudieran devenir monstruosos, caóticos o

creadores (Deleuze 1987, 169): "la cartografía es esencialmente mental, cerebral, y Resnais siempre dijo que lo que le interesaba era el cerebro, el cerebro como mundo, como memoria, como 'memoria del mundo'. Resnais accede a un cine, crea un cine que no tiene más que un único personaje, el Pensamiento, de la manera más concreta. En este sentido, cada mapa es un continuo mental, es decir, una capa de pasado que pone en correspondencia una distribución de las funciones con una repartición de los objetos" (Deleuze 1987, 165). En definitiva, el pensamiento es el centro de atención del cine de Alain Resnais. Y en el trazo de esta función del pensar lo importante son las relaciones tejidas entre sus diversos objetos: "Cada capa de pasado tiene su distribución, su fragmentación, sus puntos brillantes, sus nebulosas; en síntesis, una edad", y el recuerdo puro "es cada vez una capa o continuo que se conserva en el tiempo"². Y es que el 'recuerdo puro' no es igual a la imagen-recuerdo en que se actualiza en función de un nuevo presente. La imagen-tiempo nos proporciona el conjunto de las relaciones no localizables, esto es, no asignadas a un punto en el espacio sino más bien pertenecientes a un ámbito temporal, con las diversas capas o circuitos que lo componen.

36

3. El cine de Resnais plantea la paradoja de un pasado siempre venidero, lo cual se corresponde con la tesis de la coexistencia de pasado y presente en Henri Bergson: si el presente pasa es porque el pasado no lo continúa sino que le es contemporáneo (...) Lo que los separa y los distingue no es un eje temporal, sino las diferentes modalidades de lo actual y de lo virtual" (Marrati 2004, 81-82). Es por ello que la condición de este pasado consiste en ser pura virtualidad. Mientras el presente siempre es actual, el pasado se mantiene siempre virtual. Los personajes son presente, son actuales, pero sus sentimientos se hunden en el pasado, y es la extensión de esos sentimientos lo que interesa a Resnais, los sentimientos como personajes de los pensamientos (Deleuze 1987, 169).

Capas de transformación

La película *L'Année dernière à Marienbad* puede observarse, según Deleuze, desde dos puntos de vista que ofrecen herramientas diversas para entender una coexistencia de pasado y presente. Uno de ellos corresponde a los 'presentes simultáneos', propuesta que sostiene su guionista, el reconocido escritor francés del *nouveau roman* Alain Robbe-Grillet. Según este enfoque la película presenta diversos presentes todos irreductibles, los cuales se desmienten, recrean, sustituyen y bifurcan entre sí, "de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible, posible en sí misma (...) y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado" (Deleuze 1987, 139). Quiere esto decir que los presentes de cada personajes no concuerdan dentro de una única composición, sólo valen individualmente, son actualidades que difieren entre sí, actualizaciones de pasados disímiles y de capas no necesariamente coincidentes: el hombre dice haber conocido a la mujer el año anterior en Marienbad, pero ella no lo recuerda o le miente; puede ser que realmente no se conocieran, y él está confundido o la engaña. Cada una de ellas es una explicación plausible que las otras desmienten, y lo único que se mantiene es lo inexplicable de la situación en su totalidad. Robbe-Grillet sostiene que lo que ocurre en la pantalla coincide con su tiempo de proyección, de modo que la historia que se nos cuenta entre esta pareja acontece sólo y únicamente ante nuestros ojos: 'aquí y ahora'. Para Robbe-Grillet el único personaje realmente importante es el espectador: "*en su mente* se despliega toda la historia, la cual es precisamente *imaginada* por él" (Robbe-Grillet 1996, 153). El espectador ha de crear aquella historia que desee crear. Es la exigencia de este tipo de imágenes: una 'asistencia creativa'. Y Robbe-Grillet ve esto posible gracias a las condiciones propias de la imagen cinematográfica, a su capacidad para actuar sobre dos sentidos a la vez: la vista y el oído; y tanto en uno como en el otro, la posibilidad de "presentar con toda la apariencia innegable de la objetividad, también lo que es sueño o memoria –en una palabra, lo que es sólo imaginación" (Robbe-Grillet 1996, 149).

La segunda opción con la cual podemos acercarnos a una lectura de *L'Année dernière à Marienbad* es según el punto de vista de las 'capas de pasado'. Esta opción es la planteada por su director Alain Resnais, y abre la posibilidad que todo pueda ser producto de la imaginación del esposo de la mujer, a partir de lo que ve y oye, o de lo que cree escuchar y observar. El esposo será 'el novelista-dramaturgo', el hombre y la mujer serían 'meramente

sus personajes', o dos capas de pasado, virtualidades de las que extraerá una transversal (Deleuze 1987, 168). Al finalizar la película, la obra estará aún por hacerse, entre probabilidades, entre alternativas indecidibles. En definitiva, lo que aquí quedaría al descubierto es el proceso creador, o como lo explica el propio Deleuze: "nosotros constituimos un continuo con fragmentos de diferentes edades, nos servimos de las transformaciones que se operan entre dos capas para constituir una capa 'de' transformación (...) Es posible que cuando leemos un libro o miramos un espectáculo o un cuadro, y con mayor razón cuando somos autores, se ponga en marcha un proceso análogo: construimos una capa de transformación que inventa una suerte de continuidad o de comunicación transversales entre varias capas y teje entre ellas un conjunto de relaciones no localizables. Desprendemos así el tiempo no cronológico (...) Indudablemente se trata de una labor que puede fracasar" (Deleuze 1987, 167-168).

38

Si la imagen-tiempo surge, como sostiene Deleuze, a raíz de una crisis de la acción, caracterizada por el desvanecimiento de los vínculos sensoriomotores, la incredulidad del hombre en el mundo, la desconfianza ante el proceder humano, la pérdida de fe en un proyecto de progreso -todo ello posterior a las dos guerras mundiales-; la salida que esta misma imagen aporta es la de reconquistar la creencia en los vínculos del hombre con el mundo y consigo mismo, el devolverle su anclaje en el mundo pero a partir de una creencia en sí mismo, esto es, en su capacidad de creación: si estas imágenes no son 'clichés', no son tópicos vacíos, no están agotadas, es porque son capaces de crear nuevos tipos de relaciones, nuevos lazos, nuevos vínculos "con otras fuerzas, fuerzas del tiempo y del pensamiento" (Marrati 2004, 69). Para Deleuze es el cine del tiempo el que permite hacer presente la génesis del proceso creador. En el régimen crónico o cristalino de la imagen-tiempo, el pensar se afirma como creación: el todo no está dado, sino que está siempre por darse. La obra no está escrita. Lo virtual, irrepresentable, sólo puede actualizarse diferenciándose, dejando de ser virtual en otra imagen que es actual. Las relaciones mentales, ilocalizables, de la imagen-tiempo directa se transforman en los vínculos racionales de la representación. Lo inexplicable de estas relaciones, y el mantenerlas inexplicables, es lo que pone en evidencia el proceso de creación de una obra; esto es, el estado de lo meramente mental o virtual.

Bien presenciemos la cartografía mental a la manera de Resnais, como la génesis del proceso creador y los trazos seguidos por el pensamiento, y la atribuyamos a un personaje-autor de la historia; o seamos

espectadores-autores a la manera de Robbe-Grillet y la obra sea creación nuestra en la medida que se va desplegando la película en la pantalla, estamos ante la pura virtualidad de lo que está por hacerse. Ya no recibimos una historia terminada, llena, completa, cerrada en sí misma. Ahora estamos ante un mundo en el que debemos participar creativamente, inventando la historia, y creyendo en nuestra capacidad para hacerlo, aún a pesar del fracaso.

Referencias Bibliográficas

- Bergson, Henri. 1972. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: La Pléyade.
Bergson, Henri. 1985. *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.
Bergson Henri. 1996. *Matter and memory*, New York: Zone Books.
Deleuze, Gilles. 1987. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
Marrati, Paola. 2004. *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*: Buenos Aires: Nueva Visión.
Robbe-Grillet. 1996. *Alain: For a new novel: Evanston*: Northwestern University Press.

Filmografía

- Hiroshima mon amour*, dirigida por Alain Resnais (1959) Largometraje
L'Année dernière à Marienbad, dirigida por Alain Resnais (1960) Largometraje
Muriel ou le temps d'un retour, dirigida por Alain Resnais (1962) Largometraje
Nuit et brouillard, dirigida por Alain Resnais (1955) Cortometraje
Providence, dirigida por Alain Resnais (1977) Largometraje

1 La noción de 'capas' o 'circuitos' del pasado está en estrecha relación con la figura del cono invertido propuesta por Bergson para explicar la virtualidad y coexistencia del pasado. (Bergson 1996, 162 figura 5)

2 "Hay que volver a la distinción bergsoniana entre el 'recuerdo puro', siempre virtual, y la 'imagen-recuerdo', que no hace otra cosa que actualizarlo con relación a un presente". (Deleuze 1987, 167).