

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

# La crisis del modelo representativo y la constitución de una estética de la expresión para la cinematografía. .

Dipaola, Esteban.

Cita:

Dipaola, Esteban (2008). *La crisis del modelo representativo y la constitución de una estética de la expresión para la cinematografía*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/202>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edBm/gKm>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **La crisis del modelo representativo y la constitución de una estética de la expresión para la cinematografía. Un desarrollo preliminar.**

**Autor:** Esteban Dipaola (CONICET – UBA – IIGG)

Mail: estebandip@yahoo.com.ar

### **Introducción: el problema de la Representación en el arte**

La cuestión de la representación en el cine responde a un estatuto complejo, y ello se debe en gran parte al modo en que el modelo representativo se ha institucionalizado en la cinematografía. Pareciera que en la articulación de las imágenes en movimiento, producto, precisamente, de la dimensión que adquiere la imagen, no podría prescindirse de la concepción representativa y, junto a ello, de la normatividad correspondiente. El arte cinematográfico queda así, cerrado, sellado en la estructura del modelo. De hecho, en el arte – expresado ahora en términos generales– la concepción de la Representación ha sido puesta en crisis más de una vez<sup>1</sup>, y quizás deberíamos sostener como el momento del definitivo derrumbamiento de tal concepción los años de producción y explosión artísticas de las vanguardias durante el Siglo XX. El filósofo norteamericano Arthur Danto (2008) reconoce en lo que él denomina las “vanguardias intratables” (incluyendo en esa categoría las *ready-made* duchampianas, pero, sobre todo, el arte *pop* y explícitamente la producción de Andy Warhol), un momento específico del “mundo del arte” en que la formalidad representativa es profundamente cuestionada: el argumento de Danto, aunque aquí no lo podemos desarrollar en toda su extensión y rigurosidad, tiende a identificar dos momentos o composiciones en la obra de arte, tales son, la referencialidad y la interpretación. De un lado, la referencialidad interviene como principio de diferenciación, haciendo alusión al contenido, es decir, aquello de lo que debe tratar la obra para ser considerada arte, siempre una obra de arte debe tratar de algo. Pero, al tiempo, la referencialidad es posible de ser hallada también en cosas que no son necesariamente arte, por lo cual, el argumento de Danto prosigue advirtiendo sobre la

---

<sup>1</sup> En la filosofía y en la teoría estética la cuestión de la representación ha formado los debates en toda la tradición filosófica e, incluso, ha permitido el desarrollo de la teoría. Desde Platón con la teoría de las Ideas, la incursión del *Cogito* con Descartes, la afirmación de la sustancia con Spinoza o el modelo representativo puro de Kant y hasta la definitiva consagración de la racionalidad en el “Espíritu absoluto” hegeliano, la Representación ha sido el modelo hegemónico de producción de conocimiento. Recién con los cuestionamientos, ya desde mediados del Siglo XIX, expuestos por Marx en el ámbito político-económico y por Nietzsche en el campo primordialmente estético, ético, ontológico y epistemológico, la concepción dominante de la Representación comienza a ingresar en una profunda crisis.

atribución de significado que dé cuenta de la latencia de la obra de arte, y ello es la condición de la interpretación, vale decir, un “significado encarnado”. En palabras de Danto:

Al buscar el modo de distinguir las obras de arte de lo que yo denominaba “simples cosas reales”, utilicé el *aboutness* (referencialidad) como principio de diferenciación. Para que algo pueda ser una obra de arte, debe tratar de algo. Como hay cosas que pueden poseer *aboutness* sin ser arte, se precisa algo más que contenido para distinguir las obras de arte de las simples cosas reales. El *aboutness*, por otra parte, no resulta demasiado útil para distinguir el arte del arte aplicado.<sup>2</sup> [...] (El arte) requiere una interpretación, una atribución de significado que explique sus propiedades manifiestas (Danto, 2008: 110-111).

En definitiva, la labor de Danto se dirige a analizar rigurosamente los sucesos que empezaban a hacerse notar en el marco de la conformación de lo que él llamó el “mundo del arte”, y esto era que a mediados del Siglo XX el modelo representativo había sucumbido frente al frenesí de las vanguardias; y eso nuevo que se estaba produciendo implicaba el compromiso de restituir, rehacer una filosofía del arte, es decir, una filosofía adecuada al “mundo del arte”. Esto primeramente exigía una definición de arte, definición que sólo podría gestarse como el efecto de una distinción. El argumento de Danto se desarrolla de la siguiente forma: el esteta comprende que en la nueva generación artística de mediados del Siglo XX cualquier cosa puede ser arte y, por ende, debe pensarse, desarrollarse y explicarse cuáles son las características que determinan una verdadera diferenciación entre la obra de arte y su homólogo material. Digamos, a modo de ejemplo, la pregunta sería ¿qué diferencia realmente *La fontaine* de Duchamp de un mingitorio cualquiera? ¿En qué se distinguen las *brillo box* de Warhol de las cajas de esponja para vajilla marca “Brillo”? Esa es la distinción que le empieza a preocupar a Danto y que determina una nueva definición y un nuevo pensamiento acerca del arte. Aquello que permite definir una obra de arte será, entonces, lo que posibilita su definición como arte por oposición a su representante idéntico material, esto es, la mera cosa. Justamente, el medio determinante para que sea posible distinguir la obra de arte y su homólogo material, no será otro que la interpretación a la que referíamos anteriormente como una de las condiciones de análisis e intervención de la obra. En su libro específico sobre esa

---

<sup>2</sup> Danto con “arte aplicado” está haciendo alusión, sobre todo, a las *performances* y a lo que en la actualidad se denomina “intervenciones”.

filosofía del arte, *La transfiguración del lugar común*, Danto expone concretamente qué entiende por interpretación en este marco:

La interpretación consiste en determinar la relación entre una obra de arte y su homólogo material. Pero ya que los meros objetos no implican nada de esto, la respuesta estética a las obras de arte presupone un proceso cognitivo que la respuesta a esos meros objetos no presupone; aunque, puesto que las obras de arte pueden parecerse tanto a las meras cosas, el asunto se ve inevitablemente complicado por el hecho de que una vez disponemos de la distinción, puede ser necesario un acto de desinterpretación para los casos en que se produce una confusión inversa donde se toma como obra de arte una mera cosa. [...] la valoración estética de las obras de arte tiene una estructura diferente de la valoración estética de las meras cosas (Danto, 2004: 169-170).

Y prosigue posteriormente el filósofo con su idea de la interpretación y la relación con la conformación de una teoría estética adecuada a la producción artística del momento:

Interpretar una obra es ofrecer una teoría sobre cuál es el tema de la obra, decir sobre qué trata. Esto, sin embargo, tiene que estar justificado por identificaciones. [...] Toda la estructura de la obra, el sistema de las identificaciones artísticas, sufre una transformación acorde con las divergencias en su interpretación (*Ibid*: 177-178).<sup>3</sup>

De esta manera, Danto interviene en el debate filosófico repreguntando y cuestionando la valoración estética que sólo se adscribe a la dimensión normativa de la representación, anulando a la obra en una identidad consigo misma, es decir, haciendo de ella una pura autorreferencia. No me detendré en los problemas de esa argumentación del filósofo, puesto que no son relevantes para este trabajo, pero sí me interesa mostrar cómo Danto percibe en el mundo del arte, con el advenimiento de las vanguardias, la crisis del modelo representativo (aunque siga sosteniendo que sin un *plus* de representación no habría posibilidad de arte) y en

---

<sup>3</sup> En otro artículo me he referido al problema que la producción de identificaciones como posibilidad de interpretaciones en el arte tiene en la teoría de Danto, demostrando el modo en que eso le imposibilita evadir la norma representativa en el campo estético y, más aún, lo deja atado a la “institución arte” de la que pretende evadirse. Para más detalle remito a: “Circularidad y circulación: notas para una ontología estética” en: *Páginas de Filosofía*, Universidad Nacional del Comahue, en prensa.

ese sentido cómo introduce la concepción de la *expresión*. Es la propia interpretación la que hace posible que el arte se articule sobre esa nueva condición que es la expresión. Dice Danto:

El concepto de expresión es el más adecuado al concepto de arte, tanto más cuando la obra de arte, además de representar, expresa algo sobre su tema, cuando lo tiene. Por eso fallaría como obra de arte si no lograra expresarlo (*Ibid*: 239).

En esa articulación entre interpretación y expresión que lleva adelante Danto y que permite definir el arte en la complejidad del mundo actual, está revelando, sin dudas, un nuevo modo de comprender y pensar el arte, pero también de considerarlo como forma y proceso de conocimiento. Pues, lo que se está poniendo en primer plano con ello es las cualidades por sobre las cantidades: en la *expresión* el arte puede devenir en una multiplicidad de interpretaciones y generar un pluralidad de verdades, simplemente porque se pone atención en su aspecto cualitativo, en sus potencias e intensidades; por el contrario, en la *representación*, la obra de arte es obturada en la condición determinante de la Identidad que regula las cantidades, es decir, lo cuantitativo fagocita las cualidades inscribiéndolas a todas como idénticas. De ese modo, la obra de arte se vuelve puramente autorreferente y sólo se concibe en la representación y la norma de lo que ella es, sin ninguna posibilidad de recibir nuevas interpretaciones o producir nuevos conocimientos. En otros términos, la expresión otorga inmanencia, materialidad a la obra, mientras que la representación se articula y eleva como forma trascendente que a todo identifica como lo mismo. Para desarrollar mejor estos puntos me centraré ahora en la crítica radical al modelo representativo que realiza Gilles Deleuze.

### **La crisis de la representación. Perspectivas deleuzeanas**

Gilles Deleuze compone en su filosofía una radical crítica a la Representación, y toda su labor de cuestionamiento se comprende en su interés por establecer una ontología del Acontecimiento que impulse el devenir de las diferencias como intensidades y potencias singulares, ya “rescatadas” de las redes de cualquier principio de Identidad. Por eso Deleuze diagrama una confrontación con lo que denomina la “imagen dogmática del pensamiento”, entendiendo por ello una figura hegemónica de la tradición filosófica que ha marcado su legado desde Platón hasta Hegel y que culmina en la opresión del ejercicio del pensamiento

con la institución de una Razón suficiente<sup>4</sup>. De ahí, el reconocimiento que el filósofo francés hace respecto a Nietzsche, quien es considerado como el primero en haber puesto en entredicho el principio de la racionalidad identificante en su modo teórico y en su ejecución práctica como forma de control y dominio, y mantenimiento del *statu quo*. Bajo el modelo de la “imagen dogmática”, el pensamiento se somete a las figuras de lo mismo y lo semejante, relegando el campo de las cualidades, las intensidades y las fuerzas que hacen posible la emergencia de la diferencia no mediatizada en ningún elemento representativo. De acuerdo con esto, la verdadera tarea de la filosofía debería ser “arrancar a la diferencia del estado de maldición” al que ha sido arrojada. Pero esa representación, según Deleuze, funciona mediante cuatro aspectos que posibilitan la condición del fundamento último y la consolidación de la Totalidad:

El elemento de la representación como “razón” tiene cuatro aspectos principales: la identidad en la forma del concepto *indeterminado*, la analogía en la relación entre conceptos *determinables* últimos, la oposición en la relación de las *determinaciones* dentro del concepto, la semejanza en el objeto *determinado* del concepto mismo (Deleuze, 2002: 63).

Se trata de retirar a la diferencia del modelo, y específicamente debemos hablar del modelo clásico de lo que significa pensar, porque seguir pensando la diferencia bajo la forma de la oposición o la identidad, la analogía o la semejanza, detiene el movimiento de la

---

<sup>4</sup> Deleuze analiza esa “imagen dogmática del pensamiento” y en la trayectoria de su desarrollo crítico establece ocho postulados sobre los cuales se afianza, estos son:

1- Postulado del principio o de la *cogitatio natura universales* (buena voluntad del pensador y buena naturaleza del pensamiento).

2- Postulado del ideal o del sentido común (el sentido común como *concordia facultatum*, y el buen sentido como distribución que garantiza esa concordia).

3- Postulado del modelo o del reconocimiento (el reconocimiento que invita a todas las facultades a aplicarse sobre un objeto que se supone es el mismo, y la posibilidad de error que se desprende de ello en la repartición, cuando una facultad confunde uno de sus objetos con otro objeto de otra).

4- Postulado del elemento o de la representación (cuando la diferencia se subordina a las dimensiones complementarias de lo Mismo y lo Semejante, de lo Análogo y lo Opuesto).

5- Postulado de lo negativo o del error (aquí el error expresa a la vez todo lo que puede ocurrir de malo *en* el pensamiento, pero como producto de mecanismos externos).

6- Postulado de la función lógica o de la proposición (la designación es considerada como el lugar de la verdad, no siendo el sentido sino el doble neutralizado de la proposición, o su duplicación indefinida).

7- Postulado de la modalidad o de las soluciones (los problemas se calcan materialmente sobre las proposiciones, o bien se definen formalmente por la posibilidad de ser resueltos).

8- Postulado del fin o del resultado, postulado del saber (la subordinación del aprender al saber, y de la cultura al método).

Si cada postulado tiene dos figuras es porque una vez es natural, y otra filosófico; una vez en lo arbitrario de los ejemplos, otra en el presupuesto de la esencia (Deleuze, 2002: 254-255).

interpretación y, con ello, la “potencia del pensamiento”. Cuestionar la representación es esencial para una teoría del arte –y como veremos, también para el arte cinematográfico– si lo que se pretende es poder pensar al arte, y al cine en este caso particular. En ese sentido se dirige la propuesta de Deleuze, bien planteada en sus *Estudios sobre cine*: que el cine sea un vehículo del pensamiento, que haga posible al pensamiento como una potencia más.

La diferencia de este modo, atada al principio representacional, es concebida como lo maldito, bastardeada como monstruo, en fin, “se encuentra como reconciliada con el concepto”. Así, la propuesta de Deleuze es erradicar a la diferencia de la cuádruple raíz de la representación, y para ello es necesario socavar todos los cimientos que sostienen a la representación como Fundamento.

Es menester desarrollar y explicar qué está proponiendo Deleuze con esta crítica a la Representación y desde allí establecer la vinculación con la “caída” de la Representación en el arte y, sobre todo, qué implica ello en la concepción de un pensamiento sobre el cine. Pues bien, bajo el modelo representativo (que además de en el arte, ejerce su hegemonía en el conocimiento, en la política y en la sociedad), las diferentes perspectivas de las cosas, de la materialidad son anuladas en una única identidad que se comprende como absoluta. Implica esto, que la cosa es nombrada, sustantivada, en sí, representada, eliminado sus propiedades y los elementos de su propia génesis, en definitiva la cosa es negada cuando, en verdad, debería ser afirmada en su materialidad y su singularidad. Esta es la manera en que se construye una imagen de totalidad que impide pensar más allá de marcos establecidos: lo impensado pasa a ser, justamente, la diferencia, pues que la diferencia se considere lo maldito dice, en realidad que debe quedar fuera del campo de pensamiento. Lo que es pensable es una totalidad que se construye a partir de las mediaciones que produce y proyecta el modelo representativo. La representación, de esta manera, anula los puntos de vista, diagrama un centro universal y único e instituye la Ley bajo la forma de la Identidad. Esa ha sido toda la tarea de la filosofía desde la antigüedad hasta la modernidad: Platón introduciendo la lógica de lo mismo articulada en su relación entre modelo y copia, que como bien nota Deleuze, elimina como no pensables los “simulacros”<sup>5</sup>; haciendo un salto, se puede añadir a Descartes con la imposición

---

<sup>5</sup> Deleuze retoma de la obra de Platón la concepción de los “simulacros”. En Platón la relación de identidad sólo se da entre el modelo (inteligible, incorruptible, inmutable, trascendente) y la copia (sensible, corruptible, mutable, material); la determinación está dada por el modelo y se concibe una identidad absoluta y universal entre el modelo y la copia, bajo ese principio de identidad y unidad se establece que cada una de las copias son representadas en el modelo. Pero, hay cosas que no se relacionan con el modelo, que ni siquiera son semejantes a

del *cogito*; Kant, que en su esquematismo salvaguarda la Razón y la Ley como fundamentos últimos del conocimiento y de la moral; y, por supuesto, Hegel y su universal “Espíritu absoluto”. Dice Deleuze:

La representación deja escapar el mundo afirmado de la diferencia. La representación no tiene más que un solo centro, una perspectiva única y huidiza, por ello mismo una falsa profundidad; mediatiza todo, pero no moviliza ni mueve nada. [...] no es separable de una ley que la vuelve posible: la forma del concepto como forma de identidad, que constituye ya sea el en-sí del representado (A es A), ya sea el para-sí del representante (Yo = Yo) prefijo RE- en la palabra representación significa esa forma conceptual de lo idéntico que subordina a las diferencias (*Ibid*: 100-101).

Entonces, es necesario desarticular el modelo de la representación, obstaculizar el desplazamiento de sus engranajes, y desde un fuerte ataque a todos sus principios, interviniendo sobre su raíz, provocar una ruptura que posibilite una nueva manera de pensar, que permita pensar lo impensado: la diferencia. Se trata, en términos de Deleuze, de concebir al pensamiento como una violencia, “una violencia del pensamiento”, que haga posible el verdadero ejercicio del pensamiento, esto es, pensar lo otro, aquello a lo que la razón occidental no le ha dado la dignidad del pensamiento. En síntesis, producir al pensamiento sin imagen que se opone a la imagen dogmática del pensamiento; pues si esta última se estructura bajo el principio de Representación, la primera trabaja de acuerdo a las producciones de la expresión; cuando la imagen dogmática del pensamiento se basa en la concepción de la identidad, el pensamiento sin imagen, en cambio, hace devenir la diferencia; finalmente si la imagen dogmática se hace a sí misma trascendente, el pensamiento sin imagen se materializa sobre “un solo y único plano de inmanencia”.

De esta argumentación se desprende que para Deleuze la diferencia no es lo negativo, tal como se deja entrever en la filosofía tradicional occidental, sino por el contrario, la diferencia debe ser afirmada, esto es, establecer a la diferencia como una verdadera y profunda afirmación. La diferencia no es nunca ni mediación ni representación. No se reduce

---

las copias, dirá Deleuze: “copia degradada, bastarda”. Esas cosas son malditas, “diferentes”: son los simulacros, es decir, eso que Platón no ha bendecido con el pensamiento, lo que la filosofía ha sacrificado del pensamiento; en otros términos lo impensable y a lo que se debe hacer justicia con un “nuevo pensamiento”.



a lo negativo ni a la oposición. La filosofía de la diferencia rechaza la alternativa general de la representación infinita: o bien lo indeterminado, lo indiferente, lo indiferenciado, o bien una diferencia ya determinada como negación, implicando y envolviendo lo negativo. En su esencia, la afirmación es diferencia<sup>6</sup> (*Ibid*).

De este modo, se va conformando el sistema teórico-estético que permite a Deleuze contribuir a comprender una filosofía del cine y también del arte, restituyendo la ontología inmanente que una tal filosofía debe poseer: pensar el cine, debe ser pensar *con* el cine, esto es, hacer del cine una potencia del pensamiento; en otras palabras, dar al cine la intensidad de la *expresión*. Si el cine es una fuerza que nos hace pensar, ello se debe no a que en sus imágenes hay una condición de representación, por el contrario, a un movimiento de cualidades, intensidades, líneas de fuga que transforman la materia del pensamiento en algo nuevo, y eso es la expresión estética, bien distinta de la representación:

Se trata de un devenir que comprende el máximo de diferencia como diferencia de intensidad, rebasamiento de un umbral, levantamiento o caída, recaída o elevación, acento de palabra. El animal no habla “como” un hombre, sino que extrae del lenguaje tonalidades sin significación; las palabras mismas no son “como” animales, sino que trepan por su cuenta, ladran y pululan, ya que son perros propiamente lingüísticos, insectos o ratones. [...] un *uso intensivo* asignificante de la lengua (Deleuze y Guattari, 2002: 36).

Puede pensarse este modelo para la composición de una estética cinematográfica: las imágenes en cine se caracterizan por su movimiento y, junto a éste, también aparecen concepciones como el espacio y el tiempo, por ejemplo. Pero ni movimiento ni tiempo ni espacio son una unidad indivisible que sólo puede articularse y ser pensada en una concepción conjunta, más bien cada uno en sí mismo es una multiplicidad con una productividad dinámica capaz de determinar en diferentes maneras y proporciones a las imágenes. Claramente ha expuesto Deleuze en sus *Estudios sobre cine* que la *imagen-movimiento*, que es propia del cine clásico, es decir el cine anterior a la Segunda Gran Guerra, daba el tiempo

---

<sup>6</sup> Se percibe en este punto el modo en que Deleuze consolida su mecanismo de deconstrucción de la Representación siguiendo en gran parte el sistema ontológico expuesto por Nietzsche y, sobre todo, la figura del “eterno retorno”: la afirmación de la diferencia es repetición, eterno retorno de las formas extremas. Negación llevada al extremo, donde la negación se afirma como consecuencia de la afirmación. (Creación de valores). Así, la negación se consume a sí misma. En otras palabras, todo lo que no soporta la prueba del eterno retorno debe ser negado.

sólo indirectamente a través del montaje, mientras que en el cine moderno que surge con el “neorrealismo” y posteriormente la *nouvelle vague* el tiempo es expresado directamente mediante los planos, de ahí, que el estatuto de las imágenes cambie con esta nueva forma de hacer cine y esas imágenes pasen a ser denominadas *imágenes-tiempo* (Deleuze, 2005a; 2005b).

Si se piensa a la imagen cinematográfica desde la concepción de la expresión se puede empezar a pensar conjuntamente con el cine, de este modo, el cine ya no es sólo el objeto del pensamiento, sino que produce un *encuentro* con el pensamiento<sup>7</sup>. La expresión como forma estética, y desde ese momento del encuentro, permite que todas las cualidades que se conjugan en las imágenes se conecten a través de infinitas relaciones, desprendiéndose del marco de enunciación, convirtiéndose en cualidades “desterritorializadas”, desplazadas *entre líneas de fuga*, que esparcen su trayectoria entre los intersticios, y producen la repetición como eterno devenir. Es así como es posible que las interpretaciones sean múltiples y siempre novedosas. En la representación se establece un proceso de condición y determinación que impone un orden al proceso estético y al momento de la interpretación; lo que se procura desde la representación es un cierre, un momento de adecuación entre el modelo y la cosa, al contrario en la expresión, se privilegia la “metamorfosis”, la producción de lo nuevo, lo diferente, la pluralidad de ideas naciendo sobre el objeto sensible. La expresión es “determinación indeterminada”<sup>8</sup> siguiendo lo que por ello entiende Deleuze, esto es: un momento en donde concretamente una serie conecta con otra serie que a su vez conecta con otra serie y así al infinito. Un verdadero proceso de serialización que se caracteriza por imbricarse siempre sobre un punto que es determinado e indeterminado a la vez, pues en el momento de conexión de una serie con otra la primera determina a la segunda, pero en ese mismo punto la segunda se presenta como indeterminada respecto a la primera y determina a

---

<sup>7</sup> Deleuze en su libro *Diferencia y repetición* argumenta una distinción entre el modelo del reconocimiento y el “objeto del encuentro”. Dice que el modelo del reconocimiento que ha sido legado por Platón y culmina en Hegel, se establece bajo la figura de la reminiscencia y que impone una forma estable de conocimiento basada en una concepción de identidad y en una relación universal entre conciencia y objeto. El objeto del encuentro, por el contrario, elimina todo principio trascendental del conocimiento, y es concretamente el encuentro entre la idea y el objeto; no hay distinción entre una dimensión trascendente (la idea) y otra sensible (el objeto), al contrario el objeto del encuentro “hace nacer la sensibilidad en el sentido” (Deleuze, 2002).

<sup>8</sup> Dice Deleuze: “Y cuando la sensibilidad transmite su constreñimiento a la imaginación, cuando la imaginación se eleva a su vez al ejercicio trascendente, es el fantasma, la disparidad en el fantasma lo que constituye lo que sólo puede ser imaginado, lo inimaginable empírico. Y cuando le toca el turno a la memoria, no es la similitud en la reminiscencia, sino por el contrario la semejanza en la forma pura del tiempo lo que constituye lo inmemorial de una memoria trascendente. Y es un Yo [Je] hendido por esa forma del tiempo el que se encuentra finalmente constreñido a pensar lo que sólo puede ser pensado, no lo Mismo, sino ‘ese punto aleatorio’ trascendente, siempre Otro por naturaleza, en el que todas las esencias están envueltas como diferenciales del pensamiento, y que no significa la más alta potencia del pensamiento más que a fuerza de designar también lo impensable o la impotencia para pensar en el uso empírico” (Deleuze, 2002: 222).

la tercera que, a su vez, se presentará como indeterminada pero determinando a la siguiente, y así seguirá todo el proceso en un eterno devenir. Ello sucede porque ese punto de imbricación es lo que Deleuze denomina una “síntesis disyuntiva”: un movimiento desparejo y siempre desplazado de intersección entre un momento y otro, un “bloque móvil” que tiende hacia un lado y hacia el otro siempre bajo esa *des-conexión* (Deleuze, 1989). Por eso las imágenes, bajo este pensamiento de la expresividad deben considerarse bajo esa óptica de síntesis y desplazamiento continuo.

Para que lo que aquí se está analizando pueda comprenderse del mejor modo, antes de desarrollar las concepciones esgrimidas sobre la cuestión estética considerando al cine particularmente, es necesario retomar las distinciones más básicas que se establecen en esta argumentación respecto a la representación y la expresión:

**Representación.** Conformada como Universal / Unidad, bajo la forma de la identidad y la figura del Modelo. Se configura a través de un procedimiento de *identificación con*, que sólo remite a las cantidades, relegando el devenir de las cualidades. Establece el modelo de representación de la realidad, haciendo de ésta algo trascendente; así, bajo este modelo se produce una eliminación de lo sensible, de la experiencia. El material mismo de toda representación artística es anulado en una dimensión trascendente.

**Expresión.** Reincorpora una ontología de la inmanencia y la multiplicidad que se sostiene en la forma de un pensamiento de la potencia y de las intensidades. Está atravesada por despliegues, desplazamientos y aperturas que hacen posible un devenir infinito de cualidades y el surgimiento de la “metamorfosis”, entendida como una transfiguración de cada momento en sí mismo y a partir de sí mismo. Es la aparición de la diferencia como repetición de lo otro, lo siempre nuevo. Así se conforma una nueva dimensión de lo sensible, pues se introduce una nueva experiencia de la realidad, una metamorfosis de lo verdadero que incorpora todas las cualidades. Es el *Acontecimiento*, el momento inmanente del sentido y de la idea. La posibilidad de que la verdad en arte no sea algo dado como fundamento, sino un devenir de interpretaciones capaces de crear al hecho artístico mismo.

De este modo, la distinción fundamental es que en la concepción de la expresión, el arte se expresa sobre la realidad como una realidad más, inmanente a todos los efectos sensibles sobre la realidad. Por su parte, bajo el condicionamiento de la representación, siempre se

instituye una fundamentación verdadera de lo artístico que funda lo real y lo fija. En este sentido, puede percibirse un problema general del “realismo” en el cine en particular y en el arte en general<sup>9</sup>.

### **Representación y cine: el derrumbe del “Modelo” y el advenimiento del “intersticio”. Consolidación de la estética de la expresión como frontera**

Para abordar la concepción de la representación en su referencia específica al cine debe partirse necesariamente de la relación que se establece entre las imágenes y la realidad: lo que se conoce como la función de representación en el cine, se basa y articula de acuerdo a ese presupuesto que indica que lo que se está representando, lo que se está mostrando es una realidad o aparece bajo la forma de una realidad. Christian Metz marcó específicamente esta figuración teórica respecto a la cinematografía en sus estudios sobre el lenguaje en cine y ha estudiado particularmente a eso que llamamos “impresión de realidad”.

La “impresión de realidad”, puede comprenderse como algo que todo espectador experimenta frente a un filme. Y Metz asegura que en mayor medida que cualquiera de las otras artes, el cine produce la sensación de que se está asistiendo a un espectáculo verdaderamente real, pues desencadena en el espectador el proceso a la vez perceptivo y afectivo de *participación*. Lo que hace el filme, en este sentido, es evocar una especie de creencia, haciendo, así, que la modalidad fílmica sea la de una presencia altamente creíble. Entonces el fenómeno de la impresión de realidad contiene grandes consecuencias estéticas, pero sus fundamentos son ante todo psicológicos. Este sentimiento tan directo de credibilidad actúa en los filmes más raros o maravillosos y también en los filmes “realistas”. Por ello una obra para ser fantástica debe convencer:

la eficacia del irrealismo en el cine se debe a que lo irreal aparece realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias de un surgimiento gradual, no de la plausible ilustración de algún proceso extraordinario puramente *concebido*. Los temas fílmicos pueden dividirse en “realistas” e “irrealistas”, si uno quiere, pero el poder de realización del *vehículo* fílmico es el denominador común a estos dos “géneros”, asegurándole al primero su intensa familiaridad, tan reconfortante para

---

<sup>9</sup> Retomaremos el problema del realismo en las páginas siguientes.

la afectividad, y al segundo su potencial de extrañamiento, tan succulento para la imaginación (Metz, 2002: 33).

La impresión de realidad (que admite múltiples grados) privativa de cada una de las técnicas de representación existentes (fotografía, cine, teatro, pintura y escultura figurativas, dibujo realista, etc.) es siempre un fenómeno de dos caras: su explicación puede buscarse en el objeto percibido o en la percepción. Por un lado, la duplicación es más o menos “parecida”, más o menos próxima a su modelo, incluye un número más o menos elevado de *índices de realidad*; por otro lado, esta construcción activa que es siempre la percepción se apodera de ella de modo más o menos *realizante*. Hay una interacción constante entre ambos factores: una reproducción lo bastante convincente suscita en el espectador fenómenos de participación (afectiva y perceptiva) que acaban de otorgar realidad a la copia.

El *movimiento* acaba siendo una de las diferencias fundamentales (en cuanto a la impresión de realidad que genera) entre, por ejemplo, el cine y la fotografía. Esto es, que frente a la fotografía, el cine aporta un índice suplementario de realidad, ya que los espectáculos propios de la vida real son móviles. El movimiento acaba confiriéndole a los objetos una “corporalidad” y una autonomía que les estaba vedada en sus representaciones inmóviles: el objeto se “sustancializa”; el movimiento aporta el relieve y el relieve, la vida. Lo que se produce, así, es un “efecto estereocinético”.

Entonces, el movimiento aporta dos cosas: un índice suplementario de realidad y la corporeidad de los objetos. Lo que se viene rescatando hasta aquí es que el movimiento contribuye a la impresión de realidad de manera indirecta, pero cabe decir que también lo hace de forma directa, debido a que en sí mismo se presenta como un movimiento real. Psicológicamente, el movimiento desde el mismo momento en que es percibido se presenta a la percepción real, a diferencia de otras estructuras visuales como por ejemplo, el *volumen*. Lo que sucede, a diferencia de la fotografía en donde el movimiento es una *huella* del pasado como explicaba André Bazin, es que en el cine el espectador percibe el movimiento como una cualidad *actual*. Puede incluso alegarse que en la fotografía el movimiento es sujetado como cantidad (implicando en tal sentido aquello a lo que refería Aristóteles “el tiempo es el número del movimiento”), mientras que en el cine el movimiento siempre es el devenir de *su* cualidad. Así el movimiento en el cine, al presentarse como lo más puro real rompe con la

duplicación fenoménica entre lo verdadero y la copia, y ya no hay reproducción de una realidad anterior, sino una realidad presentada como actual.

no siendo el movimiento material sino *en todos los sentidos* visual, reproducir su visión equivale a reproducir su realidad; en verdad, ni siquiera se puede “reproducir”, sólo se puede reproducir mediante una segunda producción cuyo orden de realidad será para el espectador idéntico al de la primera. [...] en el cine la impresión de realidad es también la realidad de la impresión, la presencia real del movimiento (*Ibid: 37*).

Si bien Metz da certeras indicaciones sobre los componentes y la función particular de las imágenes en movimiento, de todos modos debe evidenciarse que sigue atado a una concepción de representación y ello impide que el cine pueda ser pensado como un arte que produce efectos sobre la realidad y la transfigura. El cine, debido a sus “índices de realidad”, para Metz provoca una duplicación no reproductiva de esa realidad sobre la que se asienta y que construye, pero en tanto el lingüista continúa diferenciando la imagen de su objeto, todas las imágenes son pensadas como una representación de algo distinto que sería lo empírico filmado, sea esto un ámbito natural o artificial. Es esto lo mismo que Deleuze (2005a; 2005b) cuestionaba a Bazin: cuando el fundador de los *Cahiers du cinéma* analizaba los cambios producidos por la estética neorrealista percibía muy bien que en esa corriente ya no había una pretensión de reproducción directa de la realidad, sino que cada efecto y momento de esa realidad era tomado en sus fragmentos y reconstituidos en las imágenes; incluso Bazin (1999) pensaba correctamente que ello se había hecho técnicamente posible por la utilización de los planos secuencia en detrimento del montaje. Sin embargo, observa Deleuze que Bazin sigue pendiente de una idea de representación de esa realidad y no concibe que lo que se está produciendo con eso que, en principio, empezó a notar Bazin, es una nueva imagen que ya no está al nivel de lo real, sino al nivel del pensamiento, es lo que Deleuze, llamó una “imagen mental” capaz de hacer surgir en el pensamiento un nuevo efecto de la realidad y transformar con ello, el propio estatuto de esa realidad (Deleuze, 2005b). Metz, como Bazin en otros términos, sigue pensando que en esa percepción psicológica que es la “impresión de realidad” todavía está presente un modelo de representación que actúa por identificación con el hecho reproducido, y no que hay en verdad, una verdadera metamorfosis de ese hecho que ya no es reproducido, sino producido, generado como nuevo y que modifica e instituye una nueva manera de pensar y de hacer.

Este modelo dominante que sostiene a la estética cinematográfica en orden a la concepción de la representación también tiene su configuración y fundamentación cuando se analiza a la estética en cine desde sus condiciones narrativas. Para un análisis de esta correspondencia entre cine y narración me centraré en la perspectiva de Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008).

En *Estética del cine*, los autores mencionados, alegan que la imagen en movimiento siempre está en un proceso de transformación y que, de ese modo, lo representado es siempre un devenir, es decir, se pasa de un estado de lo representado a otro estado. Mediante ese proceso de transformación, el cine, inscribe todo hecho filmado en la “duración” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008). Así, la duración en conjunción con la transformación provocan el encuentro entre cine y narración. Seguido a ello, proponen que *narrar* consiste en relatar un acontecimiento según reglas preestablecidas y que el régimen adecuado es la ficción. Sobre esa base, pueden determinar la distinción entre el cine narrativo (para los autores, el narrativo-representativo-industrial, NRI) y el no-narrativo (encasillado con las vanguardias, el *underground* y el cine experimental).

Con estos presupuestos se argumenta que un filme plenamente no-narrativo debería ser no-representativo, esto es, no habría posibilidad alguna de reconocer algo en la imagen, ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, pues si tales relaciones fueran efectivamente percibidas se gestaría una idea de transformación imaginaria, de evolución ficcional regulada por una instancia narrativa. Sin embargo, pueden evidenciarse algunos problemas en la argumentación llevada adelante por Aumont y los otros. En primer lugar, concebir a todo relato narrativo como esencialmente representativo. El modelo narrativo clásico se articula en el modelo representativo definido por Noël Burch (1998) como Modelo de Representación Institucional (MRI), pero debe decirse que la narración cinematográfica también puede ser no representativa si establece su condición temporal desde una concepción expresiva de “lo real”, es decir, si narra la realidad o el objeto desde las “huellas” de sus múltiples cualidades. Una *narración representativa* concibe sólo la identidad del objeto, por el contrario, una *narración expresiva* percibe al objeto según la multiplicidad de sus diferencias. A esto, precisamente, se refiere Gilles Deleuze cuando habla de “narración cristalina”, pues “el cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo” (Deleuze, 2005b: 97). Así la narración cristalina es la que corresponde a una verdadera *imagen-tiempo*, no sólo porque *da* el tiempo

directamente, sino además porque no es una reproducción del objeto, tal lo que se entiende a través de un modelo narrativo institucionalizado, sino que crea al objeto, lo despliega, lo ramifica, lo abre a la multiplicidad de sus potencias y desplazamientos<sup>10</sup>. Esa narración cristalina provoca la indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario, y un paso más allá se configurará como “narración falsificante” generando ello una metamorfosis de la experiencia, expresando la experiencia y ya no representándola: es una metamorfosis de lo falso que suplanta a toda forma de lo verdadero:

Esto es lo esencial: la manera en que el nuevo régimen de la imagen (la imagen-tiempo directa) opera con descripciones ópticas y sonoras puras, cristalinas, y con narraciones falsificantes, puramente crónicas. A un mismo tiempo la descripción cesa de presuponer una realidad y la narración de remitir a una forma de lo verdadero (*Ibid*: 182).

En segundo lugar, el problema de Aumont y sus seguidores, es pensar que la representación en cine se define por una narración del espacio de ficcionalización, cuando, por el contrario, debe decirse que la representación es previa ontológicamente a la producción narrativa. La representación funciona como cierre y determinación, por lo cual contradice a la función narrativa, al menos en su perspectiva moderna, que, tal como expresaron Roland Barthes y Jacques Derrida entre otros, consiste en ejercer una apertura y dislocación en el relato (Barthes, 1972 y 1973; Derrida, 2002).

De todas maneras, Aumont reconoce que todo relato en cine es una construcción articulada en el proceso de ficción, aunque siga estableciendo la homologación determinante entre narración y representación. Y en referencia a la narrativa cinematográfica como algo específico, en *Estética del cine* se explica que “el texto narrativo no es sólo un discurso, sino que es un *discurso cerrado*” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008); de este modo, el relato se organiza como sistema textual.

Pero toda narrativa, justamente por la condición de expresión, está expuesta a una variedad de interpretaciones siempre actualizadas y serializadas<sup>11</sup>. Aumont en conjunto con

---

<sup>10</sup> Sentencia Deleuze: “El cristal es expresión” (Deleuze, 2005b: 105).

<sup>11</sup> Sobre la interpretación como modelo de serialización no solamente argumenta Deleuze, sino también Theodor Adorno cuando refiere al “contenido de verdad de la obra de arte”: con esta concepción el pensador frankfurtiano



sus coautores sólo atribuye esta posibilidad interpretativa a lo que se denomina “relato de final abierto”, empero, cualquier relato es múltiple en su discurso interpretativo, y si así no fuera estaría reactivándose una forma arcaica y perimida de “teoría de la correspondencia” por autorreferencia: es decir, el relato dice lo que el relato dice. Esta conformación tautológica del texto narrativo en cine como “discurso cerrado”, haría imposible el discurso cinematográfico mismo.

Bajo estas consideraciones relativas a la narración cinematográfica y al estatuto de la representación como modelo dominante, puede ahora empezar a exponerse y explicarse los términos que hacen posible pensar la concepción de la expresión en lo que refiere al cine en su singularidad<sup>12</sup>.

La expresión en un medio como el cine, que se articula y narra *a partir* de imágenes, debe enlazarse con la circulación, con el devenir, con lo que no está sujeto a ningún régimen ni necesidad lógica, es lo que siempre puede estar más allá, pero sin dejar de ser inmanente. El cine trama desde las imágenes, incluso en la narrativa del cine moderno está la aparición de nuevos signos que destituyen a los encadenamientos de imágenes del cine clásico<sup>13</sup>, aquello que Deleuze denominó *opsignos* y *sonsignos*, vale decir, imágenes ópticas y sonoras puras (Deleuze, 2005b).

En sí, eso que Deleuze llama una “imagen-mental”, es decir, la conformación de un cine del pensamiento, un cine que se instituye al nivel del pensamiento como una nueva forma de pensar, implica un nuevo “cine de vidente”, lo que significa apreciar, actuar sobre esa nueva forma de constitución de signos, pensar sobre esos nuevos signos, pero también *con* esos nuevos signos que se articulan en las imágenes. Significa, a su vez, que las propias cosas son imágenes, que el tiempo y el movimiento son también imágenes, y que todo se revela en una “nueva potencia del pensamiento”, el “impoder del pensamiento” que Deleuze bien toma de Antonin Artaud. En este sentido, Deleuze rompe con toda la concepción fenomenológica del pensamiento sobre cine que consistía en establecer una relación distanciada de percepción

---

da cuenta de la multiplicidad de sentidos que una obra de arte tiene respecto a la realidad y a su forma. Véase, Adorno, Th. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Orbis.

<sup>12</sup> Como se advirtió en la primera parte de este trabajo, la concepción de la expresión en el arte en general ha sido abordada también por Gilles Deleuze y por otros filósofos como Arthur Danto, pero además por Theodor Adorno, Jacques Derrida, Roland Barthes, John Dewey y en una vertiente más signada por la obra de Marx, por Terry Eagleton.

<sup>13</sup> Los encadenamientos de imágenes en el cine clásico estaban dados, según la clasificación de Deleuze, por: las imágenes-afección, las imágenes-acción y las imágenes-percepción (Deleuze, 2005a).

entre la visión, la imagen y el objeto; para el filósofo francés las imágenes existen, pero las cosas mismas son imágenes. Cuando se produce una imagen, se está produciendo un acto del pensamiento, pero no como algo que está más allá del objeto, sino que tiene una relación que es inherente al objeto, que genera una nueva sensibilidad de orden puramente material, una inmanencia completa entre pensamiento y objeto:

Existen imágenes, las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la cabeza, en el cerebro. Al contrario, el cerebro es otra imagen más entre las imágenes. Las imágenes no dejan de actuar y de reaccionar las unas sobre las otras, de producir y de consumir. No existe ninguna diferencia entre las *imágenes*, las *cosas* y el *movimiento* (Deleuze, 2005c: 78).

Considerando a las imágenes como una sensibilidad en condición de inmanencia respecto al pensamiento y a los objetos sobre los que se inscribe y de acuerdo a los que se instituye, puede vislumbrarse cómo la dinámica de la expresión implica, sobre todo, un circuito y un traspaso entre las imágenes, una circulación y un devenir. Si ya no hay representación en esta concepción de las imágenes, es porque éstas se hallan entrelazadas mediante su expresividad en lo otro y restituidas por lo que lo otro expresa en ellas. Por ello, no puede ya concebirse la imagen bajo el requisito de su permanencia y un estado determinante y constante de identidad consigo misma; la imagen, al contrario, en el circuito de la expresión, es siempre diferente a lo que es: trasfigura en el proceso a la cosa y se trasfigura por lo que la cosa despliega en ella. De ahí, que pueda empezar a hablarse de imagen-tiempo por contraposición a la imagen-movimiento clásica: la imagen-tiempo se expresa bajo la expresividad de un tiempo no cronológico, a-lógico, que es puro devenir, repetición de lo diferente. En el cine de la imagen-tiempo se trata no sólo de una nueva dimensión del tiempo, sino también de una nueva topología (Deleuze, 2005b).

Es un método del “entre”, del intersticio, tal como lo define Deleuze, pero atribuyendo la originalidad de la idea a Jean-Luc Godard (*Ibid*), que hace aparecer la “frontera” y, junto a ella, el momento expresivo de las imágenes. Pero esa figura de la frontera no está aislada de una comprensión del “Todo”: en la cinematografía la idea del Todo sigue apareciendo, pero por supuesto, ella no puede ser la misma que hacía del Todo el sostén de una universal Representación. En el cine clásico, arguye Deleuze, el Todo era lo abierto, es decir, una

concepción de asociación automática y lineal entre las imágenes. Pero en el cine moderno, el Todo será “el afuera”, el “intersticio”, esa concepción expresiva entre las imágenes:

lo que cuenta es el “intersticio” entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamiento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él. [...] en el método de Godard no se trata de asociación. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio *entre* las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación... [...] El todo sufre una transformación porque ha dejado de ser el Uno-Ser para devenir el “y” constitutivo de las cosas, el entre-dos constitutivo de las imágenes (*Ibid*: 239-240 y 241).

La imagen que otorga la condición de la expresividad y posibilita, por ende, destruir la función y fundamentación representativa, es, precisamente, esa que se constituye en el “entre”, que no es ni una ni la otra, sino que es la *expresión* entre las dos. En este sentido es que anteriormente, también en referencia a la crítica a la representación elaborada por Deleuze, referíamos a las “síntesis disyuntivas”: se trata del momento simultáneo de convergencia y divergencia, donde todo es a la vez y la concepción del Ser como estatuto de una identidad fija y definida estalla. Cualquier representación, el Ser mismo es ahora *expresado*, diseminado como multiplicidad que se congrega en el “Y”. “El Y es la diversidad, la multiplicidad, la destrucción de las identidades” (Deleuze, 2005c: 81):

El Y, no es ni el uno ni el otro, está siempre entre los dos, es la frontera, una línea de huida o de flujo, lo único es que no la vemos, porque es lo menos perceptible posible. Y sin embargo, es en esta línea de huida donde ocurren las cosas, el devenir se forma, las revoluciones se esbozan (*Ibidem*).

Hay de esta manera una concepción estética asentada en la idea de expresión y que se configura como “frontera” en tanto ésta es definida como un perpetuo desplazamiento. En ese desplazamiento todo se vuelve móvil y cualquier identidad se borra, arrasada por un devenir que es el sentido; en otras palabras, eso que Deleuze definió como el *Acontecimiento* y que significa el instante en que la Idea se vuelve absolutamente sensible y, con ello, la estética como expresión, completamente immanente.

Entonces, ateniéndonos a que el cine moderno, si pretende vislumbrarse como una forma de pensamiento que crea efectos sobre lo real y no que simplemente conforma un modelo de representación-reproducción de la realidad, debe empezar a ser considerado de acuerdo a esto que llamamos la *expresión estética* puede adelantarse, aunque sin demasiado desarrollo aquí que la categoría de “realismo” tan utilizada para pensar al cine se muestra como demasiado problemática. Aún cuando se imponga la idea de un “realismo no ingenuo” que no estaría dado sencillamente por una reproducción de la realidad “tal cual es”, sin embargo, la propia noción de realismo indica que se establecen condiciones de adecuación entre lo que las imágenes muestran (representan) y lo que la realidad “objetivamente” es. En términos lógicos, vuelve a surgir la idea de concepción de un modelo que copia a la realidad y la eleva como trascendente. Por lo cual, las cosas reales, los hechos al ser simbolizados en las imágenes son definidos como auténticos, como si en la realidad hubiera una pureza y propiedades y condiciones anteriores a una mirada y una interpretación sobre esa realidad. En este sentido, Michel Delahaye dice: “Lo que no es ‘auténtico’ son los hechos, las ideas y las ideas sobre los hechos: su interpretación. Porque el hecho siempre está contaminado por una interpretación al menos latente” (Delahaye, 2006: 30).

Y es por ello que Deleuze piensa la estética en el cine desde los principios de una ontología inmanente, pues sólo si concebimos que las imágenes, el pensamiento y la realidad toman y adquieren su *sentido* sobre un “solo y único plano de inmanencia”, puede el cine reestablecer el lazo quebrado con el mundo, es decir, esa disociación generada por la idea de una inexplicable preexistencia de un modelo de adecuación entre una representación trascendente y una realidad que se eleva por sobre su propio principio. La expresión es ese nuevo lazo, siempre en devenir, transfigurándose, yendo entre las cosas y las imágenes, sin asentarse jamás como modelo universal y arrojada al infinito de las interpretaciones. Un cine del pensamiento, y, en ese sentido, ya no se trata de pensar *el* cine, sino de pensar *con* el cine.

## **Bibliografía:**

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil
- (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Burch, N. (1998). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Danto, A. (2008). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Delahaye, M. (2006). “La regla de Rouché”. En: de Baecque A. (comp.) *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- (2005c). “A propósito de, sobre y bajo la comunicación”. En: de Baecque, A. (comp.) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Buenos Aires: Paidós.
- (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Kafka. Para una literatura menor*. Madrid: Editora Nacional.
- Derrida, J. (2002). *De la gramatología*. Madrid: Editora Nacional.
- Metz, Ch. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine. Vol. 1*. Barcelona: Paidós.