

# NOTAS SOBRE LA IMAGEN-EXTINCIÓN. CONTAGIOS ENTRE CLAIRE COLEBROOK, GILLES DELEUZE Y TSAI MING-LIANG

NOTES ON THE IMAGE-EXTINCTION. CONTAGIONS  
BETWEEN CLAIRE COLEBROOK, GILLES DELEUZE AND  
TSAI MING-LIANG

*Aldo Ternavasio*  
*aldoterna@gmail.com*  
*Universidad Nacional de Tucumán*

## **Resumen:**

La filósofa australiana Claire Colebrook nos propone reexaminar el amplio campo de los estudios posthumanos considerando las exigencias teóricas de la extinción. ¿Cómo sería una Ética y una Estética que no tomen como referencia la existencia del Hombre? La noción deleuziana de vida no orgánica nos puede arrojar luz sobre el pensamiento, las percepciones y los afectos emplazados en la extinción. Asimismo, el cine del director malayo-taiwanés, Tsai Ming-Liang, nos confronta con las intensidades de lo que podríamos denominar imagen-extinción. Con el presente trabajo me propongo reflexionar sobre los posibles entrecruzamientos de estas tres trayectorias.

**Palabras Clave:** Extinción – Claire Colebrook – Deleuze – Tsai Ming-Liang

## **Abstract:**

The Australian philosopher Claire Colebrook invites us to reexamine the broad field of posthuman studies by considering the theoretical demands of extinction. What would an Ethics and Aesthetics be like that does not take the existence of Man as a reference? The Deleuzian notion of non-organic life can shed light on thought, perceptions and affects placed in extinction. Likewise, the cinema of the Malay-Taiwan director, Tsai Ming-Liang, confronts us with the intensity of what we could call image-extinction. With the present work I intend to reflect on the possible intersections of these three trajectories.

**Keywords:** Extinction – Claire Colebrook – Deleuze – Tsai Ming-Liang

La teoría puede tener interés y valor —si aceptamos la total contingencia de tal valor— solo si es tan destructiva para la imaginación como nuestro ambiente de posible extinción lo permita. (Colebrook, 2019:66)

Mi argumento básico es que una nueva intempestividad en una época distinta a la de Deleuze requiere un proyecto negativo que su obra introduce, pero no sostiene: la Muerte de este Mundo. (Culp, 2016:114)

## I. INTRODUCCIÓN. LA EXTINCIÓN COMO MÁQUINA DE GUERRA

Claire Colebrook comienza su libro *The death of de posthuman* con una introducción llamada *Framing the End of the Species: images without bodies*. Ambos nombres son notablemente productivos, pero el segundo tiene especial interés aquí, porque no solo articula el problema de la extinción con el de las imágenes, sino que apela a una operación cinematográfica, el encuadre. Comencemos por el problema de la extinción. Colebrook publica dos volúmenes de ensayos sobre la extinción, el primero es el mencionado más arriba y el segundo, un libro titulado *Sex after life*. Las reflexiones propuestas por la autora despiertan un particular interés por cuanto están dirigidas a problematizar una serie de presupuestos presentes en muchas de las discusiones en torno a lo posthumano. Los alcances del recorrido realizado por Colebrook son realmente muy amplios. Por tanto, me gustaría destacar solo una de las preocupaciones centrales que atraviesa todo su pensamiento. La filósofa nos advierte enfáticamente sobre la reapropiación que los humanismos residuales logran efectuar de cada línea de fuga que perfora y desborda las figuras de lo humano.

Ahora que lo humano podría estar conduciéndonos a la extinción, resulta relevante pensar los diversos compromisos de lo posthumano con ella. ¿Es lo posthumano una respuesta frente a la amenaza de extinción? O, por el contrario, ¿será la posibilidad cierta de extinción la que nos empuje a pensar lo posthumano de una manera radical? Solo pensando radicalmente, pensando un mundo realmente extinto en el que no cabe proyectar un nosotros, solo intentando pensar una ética sin un *ethos*, solo,

finalmente, exponiendo el pensamiento a sus propios dobles impensados, podremos al fin reformular el problema, crear un campo nuevo de preocupaciones en el que se puedan propiciar composiciones entre cuerpos, prácticas y pensamientos todavía inexplorados.

La preocupación, por lo tanto —nos dice Colebrook—, no es si somos “pro” o “anti” posthumanos. Los problemas no se resuelven eligiendo uno u otro lado de una oposición ya existente. Los problemas tampoco se resuelven mediante definiciones, como si pudiéramos encontrar alguna captura precisa de qué es lo posthumano. Los problemas son interrupciones de un campo actualizado. Los problemas requieren una redistribución de fuerzas que cree nuevas preguntas. Los problemas no se limitan de ninguna manera a la filosofía, la teoría, la academia, la vida humana o incluso la vida misma. De hecho, podríamos decir que un problema requiere la redistribución de campos y la creación de un nuevo plano. (Colebrook, 2017:331) (La traducción es mía.)

Se trata entonces de interrumpir el campo de lo humano. Colebrook le asigna a la Teoría un papel central en esto, no sin antes señalar cómo la Teoría se ha vuelto demasiado pronto hacia la práctica y se ha comprometido demasiado con el aquí y ahora. Necesitamos una teoría sin nosotros. El problema de la extinción —ahora explorado como concepto— se convierte en la máquina de guerra de Colebrook. Con ella, la pensadora avanza sobre el territorio de lo posthumano que, a su juicio, permanece minado por un persistente humanismo residual (Colebrook, 2014 a:171).

Colebrook crea una circulación entre diversas cuestiones: la extinción, la ética, la estética, el feminismo, etc., y, desde luego, lo posthumano. Puesto que se trata de pensar un mundo sin nosotros, también deberemos encontrar un pensar sin nosotros y, por tanto, más allá de nuestro horizonte práctico. Esta es la delicada tarea que, según Colebrook, debería abordar la Teoría. Por tanto, la Teoría *de* la Extinción debería impulsar el pensamiento hacia una Ética también *de* la Extinción que, por su parte, emergería de un vitalismo inorgánico, radicalmente posthumano, en el que ninguna supervivencia goce por sí misma, *de facto*, de ningún privilegio epistémico, político o estético. Una radicalidad tal de la Teoría<sup>1</sup>, nos

---

1. “La teoría —afirma Colebrook—, es constitutivamente distinta de la práctica, justo porque la teoría se relaciona con aquello que no somos” y, por lo tanto, pone en consideración lo

muestra Colebrook, debería prescindir del fundamento del medio ambiente que, siempre-ya, es ambiente para nosotros e, incluso, de la diferencia sexual normalizada<sup>2</sup>.

En lo que sigue, voy a examinar un poco más de cerca la noción de vida inorgánica, puesto que se trata de una de las claves de los problemas que Colebrook desarrolla a la luz de la idea de extinción. Me interesa distanciarme de las críticas a Gilles Deleuze y Félix Guattari que ven el pensamiento de estos autores signado por un biocentrismo tanto como por un noocentrismo y, por ello, lastrado por un resabio antropocéntrico. En el primer caso, enfatizaré la importancia de la noción de vida inorgánica. En el segundo, sugeriré que junto a la vida inorgánica debemos afirmar el pensamiento mineral, vegetal y animal como otras tantas formas de expresión de una cerebralidad también inorgánica. Asimismo, también me gustaría destacar la relación del arte en general y del cine en particular con afectos y preceptos también inorgánicos. Estos últimos, con demasiada facilidad son asimilados a emociones y percepciones generando equívocos particularmente neohumanistas. Finalmente, como mera hipótesis de trabajo, voy a proponer una caracterización conjetural relacionada con el cine contemporáneo. En este, la imagen-tiempo es, por decirlo así, sintetizada. La coalescencia de lo actual y lo virtual es capturada en un régimen nuevo propio de las sociedades de control. Para desplegar mínimamente esta conjetura, propondré una aproximación a lo que llamaré imagen-ex-

---

que no nos es dado. "Hiperbólicamente, entonces, la teoría debería relacionarse con la producción cultural no en términos de cuerpos, afectos, multitudes e identidades, a menos que estos también fueran considerados como algo autoevidentemente familiar y vivo, sino como algo extrañamente muerto para nosotros" (2019:64).

2. "El giro hacia el medio ambiente, hacia una vitalidad que excede los límites del propio ser del hombre, sería supuestamente una salida de la historia de la razón instrumental. Pero el giro hacia el vitalismo, es otro gesto vampírico: el hombre se autoconsume y después se imagina que ya no es más el animal rapaz que una vez fue. Cree que ha salido de su propio encierro para encontrar al mundo y su mejor yo postfeminista" (Colebrook, 2019: 84). [El] 'devenir-mujer' puede haber tenido su momento, puede haber indicado alguna vez que sin alguna atención a la diferencia sexual no podría haber un escape real de la lógica rígida del hombre, pero después de un trabajo más sostenido sobre la diferencia sexual más allá de los géneros binarios, deberíamos aceptar que el devenir-mujer es, como sugieren Deleuze y Guattari, la 'clave' de todos los devenires, y que nos hemos movido más allá del momento 'clave' hacia un devenir posthumano más matizado (quizás incluso post-sexual). (Colebrook, 2014b:166)

tinción. Esta estaría presente en el cine de Tsai Ming-Liang y con esta idea me acercaré a una de sus películas.

## II. VIVIR ES VIVIR EXTINTOS

Una contra-ética sería teórica, es decir, radicalmente no práctica, “al empezar desde la condición del presente —la extinción— sin asumir un *ethos* del presente.” Lo que nos debería conducir a cuestionarnos acerca de qué “supervivencia vale la pena preocuparse, qué de lo humano, de la multitud o de lo vivo haría posible un *ethos* que no fuera el *ethos* del presente” (Colebrook, 2019:64). Entonces, por un lado, parecería que solo nos es posible enfrentar la extinción desde una perspectiva “excepcionalmente humana” que nos exigiría asumir el problema ético de la situación. Pero, por otro lado, la “naturaleza” de la situación de extinción, su carácter límite, nos colocaría en la paradoja de una ética necesariamente “contra-ética” o “antiética” en tanto que el mundo en el que nos extinguiríamos y que se extinguiría por nosotros no es el mundo que “ha tenido sentido para nosotros”, es decir, el mundo en el que la ética nos parecía todavía posible.

¿Hay en Colebrook un llamado a una ética de la extinción del *bios*? Colebrook nos alerta: “Si ese ‘nosotros’ es aniquilado, lo que queda no es un sujeto del pensamiento, una humanidad común, una protopolítica, sino una vida frágil y no especialmente humana”. (Colebrook, 2019:109) ¿Nuda vida? Resulta muy difícil en este punto no pensar en *La inmanencia: una vida...* de Deleuze. Es como si la extinción nos exigiera invertir la escena que nos presenta Deleuze con la novela de Dickens, *Our mutual friend*. En este relato, el compromiso ¿ético? con esa inmanencia que fulgura en el agonizante canalla lleva a los que lo cuidan a salvarlo a pesar de su vileza. “La vida del individuo —nos dice Deleuze—, hace sitio a una vida impersonal, y por consiguiente singular, que suelta un puro elemento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la subjetividad y de la objetividad de lo que sucede. *Homo tantum* al que todo el mundo compadece y que alcanza una especie de beatitud.” (Deleuze, 2007:38)

Desde el punto de vista de Colebrook, se plantearía la paradoja de que una ética comprometida con *una vida* no debería necesariamente priorizar la existencia práctica del villano. Deleuze lo dice con claridad puesto

que *una vida* ¿acaso no fulgura solo en el *homo tantum*? Quizás se trate de pensar un devenir-extinto, una boda *contra natura* entre el sobreviviente y el extinto: el sobreviviente no se definiría ya por su supervivencia (el saber morir como la única supervivencia ética) ni el extinto por su fatal extinción (vitalismo inorgánico).

Sin embargo, lo que está en juego en la inmanencia deleuziana es el sentido que le debemos otorgar a *una vida*. ¿Hay en ella una salida al *ethos* de la supervivencia? Deleuze usa en más de una oportunidad la expresión “vida inorgánica”. En este punto, me gustaría introducir algunos elementos de la crítica al vitalismo deleuziano realizada por Ray Brassier en uno de los capítulos de su ensayo *Nihil desencadenado* cuyo subtítulo es, justamente *Ilustración y extinción*. Brassier aduce que Deleuze incurre en una premisa “viciada de empirismo” puesto que localiza las síntesis constituyentes del tiempo y del espacio privilegiando los campos de lo orgánico y lo psíquico mientras desatiende el campo de lo físico. Ve en esto un inexcusable biocentrismo que “[e]n ausencia de algún tipo de correctivo fisicalista a tanta soberbia vitalista, [...] conduce indefectiblemente al noocentrismo.” (Brassier, 2017:366)

Por su parte, Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro invierten los argumentos de Brassier (y de Meillassoux) y se concentran en la “negación del punto de vista” humano que parece jugar, según observan Danowski y Viveiros de Castro, un verdadero papel trascendental en el anticorrelacionismo de los dos filósofos. “[La] suposición de Meillassoux y Brassier de que la materia, para poder existir en sí (fuera de la correlación), deba ser inerte y “muerta” termina por reintroducir el excepcionalismo humano que, justamente, se trataba de eliminar” (Danowski y Viveiros de Castro, 2019:76). Ya sea centrípeto o centrífugo, el antropocentrismo sigue en pie.

Cabe destacar también que François Zourabichvili sostenía que la “impugnación de la idea de espontaneidad, corolario de la teoría del deseo-máquina, debería bastar para hundir en el ridículo toda explotación insinuante del uso deleuziano de la palabra ‘vitalismo’.” (Zourabichvili, 2007:108) La vida, tal como la concibe Deleuze “siempre e inseparablemente es vida no orgánica”. Creo que es en esa materialidad desjerarquizante de la vida inorgánica donde podríamos afrontar una ética de la extinción.

Y con esta, escapar tanto del biocentrismo como del noocentrismo: cerebros no orgánicos como grumos de la vasta vida inorgánica de lo real.

No percibir aquí una suerte de (lo que podríamos llamar como) creatividad de la extinción, “testimoniaría la incapacidad — podríamos decir con Zourabichvili—, de salir de la imagen de la vida como organización o como subjetividad constituida.” (2007:111) Entonces, se trata de impugnar esa imagen. Por tanto, y teniendo en cuenta las ecuaciones  $Materia=Luz$  e  $Imagen=Movimiento$  que están en la base<sup>3</sup> de los *Estudios sobre cine*, cabe preguntarse qué conexiones podríamos explorar entre el particular vitalismo inorgánico de Deleuze y sus nociones de Imagen.

### III. IMAGEN, CLICHÉ Y DEVENIR-EXTINTO: AFECCIONES Y PERCEPCIONES INORGÁNICAS

Durante varias décadas se ha discutido sobre la necesidad de rechazar las concepciones estéticas del modernismo y de la modernidad en general. Comparto esa perspectiva. No obstante, me parece necesario insistir en que tanto desde la crítica y de la teoría como desde la producción artística, hemos asistido a una politización crítica del arte que, si bien cree actuar contra una estetización de lo político, muchas veces comparte con esta última un presupuesto renegado: los afectos entendidos como una suerte de sustancia política inherentemente ‘emocional’. En este punto, hago propias las observaciones que Laura Llevadot realiza a los críticos de Deleuze cuando sostiene que es realmente él quien logra reformular el problema y dar un paso más allá de la estética moderna. ¿Una (Est)ética<sup>4</sup> deleuziana? En cualquier caso, una profunda reformulación de las relaciones entre arte

---

3. “La identidad de la imagen y el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz. La imagen es movimiento como la materia es luz.” (Deleuze, 1994:92)

4. “Quizás la apuesta estética de Deleuze pueda medirse antes que en sus textos sobre pintura, en su análisis y clasificación topológica de la imagen cinematográfica, porque en estos trabajos a Deleuze le importa muy poco lo que sea arte y mucho lo que es experiencia, lo que el cine es capaz de hacer con nuestras condiciones de posibilidad de la experiencia. Ante una película, una performance, o una intervención artístico-política en un barrio desfavorecido ya no debiéramos preguntarnos si eso es arte o no lo es, pregunta moderna vinculada al museo y el mercado, a la fechización de la mercancía, sino si eso que se propone modifica o no nuestras condiciones de experiencia posible, y si esto no ocurre tampoco valdrá la pena experimentarlo por mucho que le llamemos arte” (Llevadot, 2017 :196).

y experiencia posible. Y, tal como lo observa Llevadot, el lugar en el que Deleuze lleva más lejos aquella reformulación es en los *Estudios sobre cine*. Por tanto, no debería sorprender la importancia estratégica del concepto de imagen que Deleuze piensa allí.

Si pensar es hacerlo contra una imagen, la imagen dogmática (Deleuze, 2017:201) y si el cine piensa con imágenes sonoras-visuales, el cine como pensamiento de afectos y perceptos habrá encontrado su porción de *afuera* rompiendo con la “imagen-cliché”<sup>5</sup>. Se trata de pensar la imagen deleuziana como una imagen menor frente al cliché en tanto imagen mayor. Resulta particularmente importante, desde una perspectiva política, evitar construir esta oposición como imagen buena *versus* imagen mala<sup>6</sup>. Asimismo, contra cierto ‘multiculturalismo visual’ más o menos extendido, es necesario evitar licuar las formas de existencia concretas de las imágenes en un *continuum* visual en el que cualquiera de ellas puede ser pensada de la misma manera. Es aquí, creo, donde podría resultar productivo prestar atención a las resonancias que se producen entre el pensamiento de Colebrook y el pensamiento *de* las imágenes en los Estudios sobre cine: la e(sté)tica y el arte como un vector de extinción<sup>7</sup>. Un devenir-extinto.

---

5. “[Q]ué cosa preserva al conjunto en este mundo sin enlace ni totalidad. La respuesta es simple: lo que sostiene al conjunto son los *tópicos*. Por todas partes tópicos... [...] Son imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior, hasta tal punto que cada cual no posee en sí más que tópicos psíquicos por medio de los cuales piensa y siente, se piensa y se siente, siendo él mismo un tópico entre otros en el mundo que lo rodea” (Deleuze, 1987:290). Aquí la traducción española vertió el francés *cliché* del texto original como ‘tópico’.

6. “Pero aquí se impone una nueva distinción, ya no entre mayor y menor, sino entre minorías de hecho y lo minoritario en derecho. Los dos niveles no deben ser confundidos, aunque sean inseparables. Son como dos aspectos de toda lucha: de una parte, una lucha táctica en el nivel de la axiomática, para introducir nuevos axiomas, hacer evolucionar el derecho, constituir nuevas potencias sociales. Esta lucha es de una importancia extrema puesto que permite justamente conquistar nuevos derechos, nuevos estatus, nuevos órganos de decisión, a riesgo de hacerlos evolucionar o abandonarlos para intervenir en otra parte” (Lapoujade, 2016:277).

7. Llevadot sostiene que en la concepción deleuziana, la obra como de arte como experimentación, “hay una indistinción radical y voluntaria entre arte y naturaleza”. En este sentido, Llevadot se apoya en la lectura que realiza Anne Sauvagnargues de las concepciones artísticas de Deleuze: “El arte no es un rasgo antropomórfico, no es lo propio del hombre” (Sauvagnargues, 2006: 196). La construcción de un plano de composición

Imagen, en los *Estudios sobre cine*, es el nombre de un agenciamiento en la que lo visible gravita bajo los efectos de su afuera, y, agreguemos ahora, de su extinción. Ese afuera tiene para Deleuze un nombre: luz. Un afuera inmanente. Vemos cómo en los estudios sobre cine hay una profunda inversión del ocularcentrismo (Castillo, 2020). De esta manera, me gustaría sugerir, que la imagen perfora el cliché en la medida en que encuentra una línea de cierto devenir-extinto, su dosis de vida inorgánica.

“Dadme, pues, tiempo”. Si en el cine moderno la Imagen-tiempo aparece como la respuesta de este a la imposibilidad de actuar, en el cine contemporáneo —propongo—, responde más bien a una necesidad de no actuar. Por ello, de ser así, ahora se trataría no tanto de construir circuitos mentales sino de poner el énfasis en la potencia destructiva de ellos. Esta sería la apuesta de una imagen-extinción. En la sociedad de control, las formas de vida infotecnológicas (Costa, 2021) y la Inteligencia Artificial reconstituyen una relación con el mundo por medio de automatismos informáticos. La coalescencia de lo actual y lo virtual adquiere una extraña instrumentalidad. En cierto sentido, con la informática, lo actual subordina a lo virtual y allí dónde este parece imponerse, en realidad, es subyugado. La realidad virtual, contra lo que se tiende a creer, es mucho más realidad que virtualidad. Parafraseando a *Morpheo*, célebre personaje de las películas de las hermanas Wachowski, podríamos decir, no sin cierta amargura, *bienvenidos al desierto de lo virtual*. Lo actual, bajo la forma de algoritmos, microprocesadores y, ahora, redes neuronales, toma posesión de la productividad de lo virtual. Es la era de los aparatos de captura de lo virtual. Por decirlo de algún modo, todo lo virtual se disuelve en lo actual. Los cristales de tiempo pasan a una fase gaseosa: químicamente hablando, el tiempo en tanto tal es sublimado por la informática. Cristales de tiempo, sí, pero en estados tecnológicamente metaestables. Bajo esta hipótesis se podría releer la Imagen-tiempo y reconsiderar las implicaciones de la presencia de las formas modernas en el cine contemporáneo.

---

cargado de afectos y perceptos —continúa Llevadot— no es una actividad exclusivamente humana (p. 194), y, citando a los autores de *¿Qué es la filosofía?* agrega: “el arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa” (Deleuze-Guattari, 1993: 185).

En consonancia con Colebrook, y como estrategia heurística, me gustaría realizar algunas observaciones sobre una película de Tsai Ming-Liang partiendo de una conjetura: la existencia de 'algo' que podríamos llamar imagen-extinción. Vida inorgánica, vitalismo *queer*<sup>8</sup> o ética de la extinción serían pensadas por este cine con sus propios medios: bloques de afectos y preceptos. Estos, nos aportarían la materia intensiva apta para agenciarnos un devenir-extinto, sea lo que sea lo que este devenir pueda llegar a producir(nos). Se trata de encontrar allí las fuerzas no solo para dar con nuevos problemas sino también, para verlos de nuevas maneras.

El hilo implícito que intentaré seguir es este: pensar la extinción nos instalaría en la paradoja temporal del acontecimiento. Desde luego, no se trata más que de una primera intuición. Esta, no deriva tanto de la obra de Colebrook, sino más bien, se conecta con ella. Si tuviese que señalar una causa, la situaría principalmente en el cine de Tsai Ming-Liang y el del director portugués Pedro Costa. Pero no solo en ellos, sino también, en varios realizadores contemporáneos que retoman ciertas experiencias del cine moderno, pero desde un lugar que ya no es moderno. Por tanto, me gustaría concluir con algunas notas muy breves y generales sobre uno de los últimos largometrajes del director malayo-taiwanés, Tsai Ming-Liang (en adelante TML). Concretamente, el penúltimo, *Jiao you* (2013), *Perros errantes*.

#### IV. TSAI MING-LIANG O UNA POÉTICA DE EXTINCIÓN

En primera instancia, la anécdota de *Jiao you* es simple. El padre, el personaje de Lee Kang Sheng, vive en los márgenes de la ciudad y también, como en todas las películas de TML, en los márgenes de lo social. Tiene dos hijos, una niña y un niño. Mientras trabaja sosteniendo estandartes publicitarios en un semáforo, ellos vagan por *Carrefour* comiendo cuanta promoción de alimentos encuentran. Allí son descubiertos por una empleada del supermercado que se interesa por ellos. Podría ser la madre,

---

8. ¿Podemos ir más allá del hombre de buen sentido, del sentido común, de la negociación y de las normas e intuir las cualidades y las fuerzas de las cualidades que disminuyen y componen la vida? La vida misma no sería aquello que requiere la imposición de normas, ni un dominio del que se derivaría la normatividad, sino ese poder creador, *queering*, divergente y transpositor que abriría relaciones más allá de las del sujeto pensante o actuante. (2014:200)

pero el vínculo no se aclara. El padre, alcohólico, ronda por los arrabales de la ciudad. La mujer también, alimentado perros de la calle. Esta finalmente rescatará a los niños de lo que parece ser un peligroso viaje en bote en medio de la noche y bajo una violenta tempestad.

Sin embargo, las cosas no son tan simples. Cualquier intento de ordenar los acontecimientos en una única historia coherente se ve desbaratado por la extraña estructura ¿narrativa? del largometraje. La primera escena muestra a una mujer peinándose en un cuarto ruinoso, como quemado, junto a una cama en la que duermen los dos niños. Y al final del film, luego de la secuencia del bote, aparece nuevamente la casa de la primera escena. Están allí los niños y la que parece ser la madre. Se trata de otra mujer diferente a la de la primera escena y a la del resto del film. Cada una representada por tres actrices que trabajaron con TML en sus películas anteriores. Sea lo que sea aquello que articula estas tres “partes” y lo que le da sentido, claramente no es una relación diegética consistente. Solo cabe una lectura metafórica o alegórica si es que cabe alguna. Pero tratándose de Tsai Ming-Liang, nada pareciera menos pertinente. Un mural en un edificio semi derrumbado, al frente del cual la película nos pondrá dos veces, podría darnos una de las claves del film.

Se trata de un mural<sup>9</sup> que vemos por primera vez cuando la mujer de *Carrefour* (es algo así como una supervisora), en uno de sus vagabundeos nocturnos para alimentar a perros de la calle, camina por las ruinas de un gran edificio abandonado y se topa con un enorme dibujo en una pared que llama poderosamente su atención. El adverbio aquí no es caprichoso. Literalmente, la mujer queda obnubilada frente al dibujo. No hay ninguna razón evidente para ello. No obstante, se detiene frente a la imagen, la alumbró con su linterna y se queda inmóvil durante varios minutos. Nuevamente, de manera literal. TML filma esta situación con un solo pla-

---

9. Es muy interesante considerar las relaciones entre la película de TML y este mural. El director afirma que lo encontró de casualidad una vez comenzado el proceso de realización, pero que solo supo de quién era cuando estaba concluyendo la película. Como es muy conocido, TML casi no utiliza guion y suele incorporar los hallazgos del rodaje como elementos centrales de sus películas. En esta oportunidad, el mural era una intervención de un artista taiwanés llamado Kao Jun-Honn y formaba parte de un proyecto artístico llamado *The Ruin Image Crystal Project*. La imagen se trata de una fotografía tomada en Formosa por un periodista escocés, John Thomson, en un viaje a Taiwán en 1871 (Lo: 2019). Nótese que en el mural ya no aparecen las personas retratadas en la fotografía.

no fijo y con el personaje quieto mirando el mural en la pared. El dibujo muestra un paisaje. Se podría decir, un paisaje muerto. Se puede ver lo que parece ser un lecho lleno de piedras de un río seco y unas montañas de fondo. Se percibe una inquietante continuidad entre las piedras del paisaje y los fragmentos de mampostería que hay diseminados en el piso del ruinoso edificio. Es casi imposible no advertir cierto eco visual entre el dibujo en la pared y la pantalla cinematográfica. De hecho, TML nos coloca frente a ella en una situación análoga a la del personaje. Análoga espacial y temporalmente hablando. La misma duración reina en ambos lados de la pantalla. Pasados unos minutos, la mujer se agacha en el mismo lugar en el que se encuentra parada, se baja la ropa interior y orina. Sigue su camino.

Esta misma locación aparecerá por segunda vez en una extremadamente larga e inmóvil escena final. En este caso, los errantes son el padre de los niños y una de las extrañas mujeres que aparecen en aquel cuarto quemado sin relación coherente con el relato principal. No hay manera de “integrar” este pasaje a trama alguna. Ocurre lo mismo que con la primera mujer. Llegan hasta el mural aparentemente por azar y al toparse con él, quedan inmóviles en un estado de profunda e indescifrable conmoción. En esta oportunidad, se trata, primero, de un plano en dirección contraria al de la primera mujer. Vemos a los personajes mirando en un encuadre mucho más corto. Dura casi 15 minutos. Contracampo. Se retira la mujer y TML nos concede otros cinco minutos más con el padre, totalmente quieto, mirando el mural. Imágenes y personajes, imágenes y espectadores, lo humano, lo animal, lo vegetal y lo mineral, objetos y miradas, lo fluido y lo sólido, afectos y apatías, todo al fin, parece constituido por la misma duración inerte. No habría que ver en esto ni metáfora ni alegoría alguna. No es más que un dispositivo de afectos y perceptos que, erosionando el familiar lugar del espectador, nos compone como imágenes en las imágenes de una fulgurante vida inorgánica, algo a la vez vivo y, aun así —recordemos a Colebrook— “extrañamente muerto para nosotros”.

La temporalidad del relato siempre fue una preocupación central para TML. Dos aspectos de esta cuestión son especialmente visibles. La duración de los planos y, en ellos, ese *tempo* de las acciones propio de un *Larghissimo* descomunal. Esta última expresión no tiene nada de hiperbóli-

co. Si bien estas dos cuestiones son llevadas al límite en *Jiao you*, tampoco podría decirse que es la primera vez que esto ocurre. El final de *Viva el amor* (1994) es un claro ejemplo: el famoso plano secuencia por una explanada en construcción que concluye en la escena del desconsolado llanto de la protagonista. Se podrían mencionar muchos otros. En cualquier caso, aparte de la escena final que dura unos 20 minutos, hay en *Jiao you* al menos tres momentos en los que la imagen parece haberse congelado (al comienzo, la mujer que se peinaba, luego la mujer del supermercado frente al mural y el padre frente a la ventana de la casa vacía en la que irrumpe). En este caso —y la serie de cortos de *Walker* parece confirmarlo—, Tsai se muestra interesado por una suerte de acercamiento asintótico hacia la inmovilidad. Ya no se trata de la lentitud y de la duración sino de aproximarse lo máximo posible, sin poder lograrlo del todo, a la detención del tiempo. La paradoja de la flecha de Zenon en estado práctico. Por un instante, el *estar siendo* propio del cine amenaza con transformarse en un barthesiano *esto ha sido* propio, según el semiólogo francés, de la fotografía.

Los personajes de TML son personajes sin historia (Russo, 2004:153). No tienen pasado ni parecen tener futuro. Es como si ‘cayesen’ en el presente sin que esa caída los arroje a una existencia histórica. Viven en la intemperie del tiempo. En especial Hsiao Kang, el personaje recurrente que encarna Lee Kang-Sheng. Me gustaría plantear que esa temporalidad puesta en relieve por TML, lejos de ser un caso patológico aislado, es el reverso de la percepción normal del tiempo en las sociedades contemporáneas: la velocidad como una expresión del tiempo en extinción.

Si incorporo esta extensa descripción, pero renuncio a una lectura alegórica, es porque creo que lo importante de ella pasa por el compuesto de afectos y perceptos que deja permear. Como señala Lapoujade:

[...] la estética, en Deleuze, es lo que nos reconduce hacia las condiciones de la experiencia, más acá de la doble pinza de lo visible y lo enunciable. Remontar desde la experiencia hacia las condiciones no es asunto de reflexión, sino más bien de experimentación, de “visión” [...] (Lapoujade, 2016 :280)

Consideremos estas imágenes como una suerte de cámara de vacío que sustrae todo cliché que aun necesitamos para poder respirar. En ella, nada

es tan humano y, a la vez, tan poco humano. Para los héroes de TML, no hay un lugar al cual retornar, tal como retorna Irene —la protagonista de *Europa '51*, la película de Roberto Rossellini que tantas veces menciona Deleuze—, quien después de visitar una fábrica vuelve a su hogar burgués para afirmar que, al ver a los obreros, creyó ver condenados. Quizás ahora ya no se trata de encontrar la manera de creer en un mundo con el cual ya nada nos vincula (problema, según Deleuze, del cine moderno), sino de encontrar la manera de creer en la potencia que nos permita imaginarlo. Creer, en suma, en la coalescencia de lo actual y lo virtual.

Dicho esto, habría que apuntar que en todas o casi todas las películas de TML esta ralentización del relato tiene como telón de fondo, a veces de manera más visible que otras, una ciudad siempre acelerada, proliferante y bulliciosa. Automóviles, personas, pero, sobre todo, grandes anuncios publicitarios. Grandes conglomerados de viviendas, enormes avenidas con enjambres de motocicletas atravesándolas y un tráfico incesante de autos último modelo. Y, sobre todo, una ciudad en permanente transformación, llena de espacios ya abandonados, nunca concluidos o aún sin habitar. Es algo de lo que TML sacará especial partido. Los signos de la ciudad global capturada por el torbellino del capitalismo tardío son inequívocos. Particular importancia para la obra de TML tendrá el mercado de bienes raíces, la arquitectura corporativa, los centros comerciales donde brota una incontrolable metástasis de consumo y, película tras película, esos departamentos de lujo, siempre vacíos, donde se adivinan los efectos de una desbordante especulación inmobiliaria.

Es posible advertir todo esto porque se presenta de manera explícita. No obstante, hay una ectopia o descentramiento fundamental en la relación de los personajes con el lugar. Aunque ellos viven en esas ciudades, parecen pertenecer a un mundo paralelo que nada tiene que ver con el vertiginoso espectáculo de la incesante creación de valor de las economías de mercado. En particular Hsiao Kang y los personajes próximos a él. Dicho esto, se comprenderá que el *tempo* de la obra de TML es completamente ajeno a esa temporalidad ubicua y omnipotente pero que no parece corresponder al universo de Hsiao Kang. Es casi como si los personajes de TML fueran de una especie distinta que convive en un mismo espacio, sin mezclarse ni interferir, con esa otra especie que nadie dudaría en reconocer

como la del ciudadano cosmopolita global. Es por esto que es importante pensar la temporalidad en TML no en virtud de un interés casi fetichista por la lentitud sino más bien como un principio de exterioridad respecto de las modalidades de la experiencia social imperante. Una exterioridad radical, ya que TML no parece preocupado en sugerir que es un efecto o subproducto de la lógica cultural del capitalismo tardío o de algún otro aspecto de la sociedad contemporánea. ¿Pero esa exterioridad radical no es, finalmente, lo real de la temporalidad dominante? ¿Lo que se resiste a cualquier cliché? ¿La potencia de lo falso que orada su pretensión de verdad?

Efectivamente, TML no prioriza con la puesta en escena ninguna construcción alegórica o cualquier otra semejante que aliente la idea de que su cine apunta a ofrecer una interpretación artística que totalice al menos una región de lo sociohistórico contemporáneo. Hsiao Kang está demasiado solo como para dar una metáfora de la soledad, está tan en los márgenes que no tiene demasiado sentido describirlo como marginal, la corporalidad de su *performance* es demasiado carnal como para aludir al cuerpo, los flujos de deseo son demasiado errantes como para representar al deseo, las emociones son entidades demasiado concretas como para describir estados emocionales. Y el tiempo..., claro, el tiempo es demasiado temporal como para ser tiempo puro, directo. Y, finalmente, hay, por decirlo de alguna manera, demasiado sujeto como para que haya subjetividad, demasiado agenciamiento como para que haya agencia.

Cuesta imaginar personajes más sustraídos a los flujos imaginarios que atraviesan al Yo contemporáneo que los personajes de TML. Esto se debe a una razón muy concreta. TML explora una dramaturgia de personajes que sitúa el Yo de estos en un espacio inestable entre lo prepersonal y lo impersonal. Un espacio en extinción. En ese espacio, la máscara personal a la que se adhieren las identificaciones no parece gozar de una consistencia imaginaria capaz de sostener la ficción del Yo. Y este último, el Yo, como una sustancia tan provisoria como inhumana, tan viscosa como imprecisa, se derrama por el cuerpo impregnado la carne con una extraña vida insustancial. Un Yo en extinción indistinguible del gran flujo universal de vida inorgánica.

¿Ganaremos algo introduciendo el problema de una conjetural imagen-extinción? Quizás. Si la dividualidad (Rodríguez, 2019: p. 475) es la lógica predominante en los procesos de subjetivación contemporáneos, lo es en la medida en la que la sociedad de control desarrolló su capacidad tecnológica y política de colonizar e intervenir desde dentro de la experiencia temporal. Es decir, de modificar los términos en los que experimentamos la simultaneidad de lo actual y lo virtual, las memorias y las duraciones. La ubicuidad del cliché quizás no sea otra cosa más que la permanencia de la imagen como algo aún impensado. Y la imagen, un feroz y desconocido animal epistemológico, una especie compañera que empujamos, con nosotros, a un horizonte de extinción.

## BIBLIOGRAFÍA

Brassier, R. (2017): *Nihil desencadenado*, trad. Borja García Bercero, Segovia, Materia Oscura.

Castillo, A. (2020): *Adicta imagen*, Buenos Aires, La cebra.

Colebrook, C. (2014a): *Death of the PostHuman: Essays on Extinction v.1*, Michigan, Open Humanities Press.

Colebrook, C. (2014b): *Sex After Life. Essays on Extinction v.2*, Michigan, Open Humanities Press.

Colebrook, C. (2019): "La extinción de la teoría", en *Revista de Filosofía*, Año LI, n.146, pp. 44-69.

"Extinción feminista", en *Revista de Filosofía*, Año LI, n.146, pp. 70-93.

"Ética de la extinción", en *Revista de Filosofía*, Año LI, n.146, pp. 94-111.

Colebrook, C. y Weinstein, J. (2017): "Preface: Postcript on the Posthuman", en Colebrook, C. y Weinstein, J. (eds.): *Posthuman Life. Theorizing Beyond the Posthuman*, New York, Columbia University Press. Edición electrónica.

Costa, F. (2021): *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*, Buenos Aires, Taurus.

Culp, A. (2016): *Oscuro Deleuze*, trad. Ernesto Castro, Tenerife, Melusina.

Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019): *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, trad. Rodrigo Álvarez, Buenos Aires, Caja Negra.

Deleuze, G. (1994): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós.

(1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Barcelona, Paidós.

(2009): "La inmanencia: una vida...", en Gabriel G. y Fermín R. (comps): *Ensayos sobre biopolítica*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós, pp. 35-40.

(2017): *Diferencia y repetición*, trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1993): *¿Qué es la filosofía?* trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.

Lapoujade, D. (2016): *Deleuze. Los movimientos aberrantes*, trad. Pablo Ariel Ires, Buenos Aires, Cactus.

Llevadot, L. (2017): "La estética más allá del arte. A propósito de Gilles Deleuze", en *Revista de Filosofía Aurora*, Año XXIX, n.46, pp. 179-198.

Lo, L. (2019): "Enduring the Long Take: Tsai Ming-liang's *Stray Dogs* (2013) and the Dialectical Image", en *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 21.5, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol21/iss5/7> Consultado el 18-11-20.

Rodríguez, M. (2019): *Las palabras en las cosas*, Buenos Aires, Cactus.

Russo, E. (2004): "Plano, tiempo y puesta en escena en el cine de Tsai Ming-Liang", en Yoel, G. (comp.): *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial.

Sauvagnargues, A. (2006): *Deleuze. Del animal al arte*, trad. Irene Argoff, Buenos Aires, Amorrortu.

Stengers, I. (2017): *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires, Futuro Anterior.

Zourabichvili, F. (2007): *El vocabulario de Deleuze*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires, Atuel.

(2011): *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. trad. Irene Argoff, Buenos Aires, Amorrortu.

## **COLABORADORX**

Aldo Ternavasio es Licenciado en Artes, docente e investigador de la UNT. Profesor Asociado a cargo de las Cátedras Lenguaje Audiovisual II y III en la Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la UNT. También se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la asignatura Publicidad en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Filosofía y Letras. Como productor audiovisual trabajó en el campo del videoarte, realizando numerosos videos y videoinstalaciones. Sus trabajos han sido exhibidos en muestras individuales y en festivales y muestras nacionales e internacionales. Participó en numerosos proyectos de investigación. Dirigió un proyecto de investigación CIUNT sobre las innovaciones formales y conceptuales en el cine argentino contemporáneo. Colabora en distintas revistas de la provincia en las que analiza temas relacionados con el cine, las artes, la política y la tecnología.