

## El cine como arte de captar la existencia en delito flagrante

Por Virginia de León,\* Agustina De Vera,\*\* Gabriela Guillermo,\*\*\* y Sofía Monetti\*\*\*\*



Fotograma de *Enfants coureurs du temps*, André S. Labarthe y Sophie Barrouyer, 1983.

**Resumen:** Este artículo propone una composición de relaciones entre la obra cinematográfica de André S. Labarthe y la filosofía de Gilles Deleuze, en torno a la noción de acontecimiento. Labarthe concibe al cine como una potencia capaz de captar lo real y su obra busca desarrollar esa expresión. Deleuze construye su filosofía a partir de la inquietud por el acontecimiento que concibe como potencia y devenir. Este trabajo establece un diálogo posible entre las obras de estos autores, cuyo encuentro puede sintetizarse bajo la forma de una política de la imagen sensible a la creación y la irrupción de novedad.

**Palabras clave:** cine, acontecimiento, Labarthe, Deleuze.

**Cinema as the art of capturing existence in flagrante delicto**

**Abstract:** This article compares the notion of event in André S. Labarthe's cinematographic work with Gilles Deleuze's philosophy. While Labarthe's work seeks to express the notion that cinema has the power to capture reality, Deleuze's philosophy is rooted on a conception of the event as power and becoming. This article establishes a dialogue between Labarthe and Deleuze, in terms of a politics of the image sensitive to the creation and emergence of novelty.

**Key words:** cinema, event, Labarthe, Deleuze.

### O cinema como a arte de capturar a existência em flagrante delito

**Resumo:** Este artigo propõe um conjunto de relações entre a obra cinematográfica de André S. Labarthe e a filosofia de Gilles Deleuze em torno da noção de acontecimento. Labarthe concebe o cinema como uma potência capaz de capturar o real e sua obra busca desenvolver essa expressão. Deleuze fundamenta sua filosofia com base em uma inquietação com o acontecimento, que ele concebe como potência e devir. Este trabalho estabelece um diálogo possível entre as obras desses autores, cujo encontro pode ser sintetizado na forma de uma política da imagen, sensível à criação e à irrupção da novidade.

**Palavras-chave:** cinema, acontecimiento, Labarthe, Deleuze.

**Fecha de recepción:** 08/07/2024

**Fecha de aceptación:** 16/08/2024

### Introducción

La obra de André S. Labarthe, volcada a la experimentación, está atravesada por la inquietud por lograr una imagen capaz de hacer ver lo real. Define el cine como el arte de *captar la realidad en delito flagrante*<sup>1</sup>. Cineasta de difícil clasificación, sus búsquedas lo llevan a generar situaciones experimentales variables que le permitan aprehender ese real. Por su parte, la filosofía deleuziana está marcada por una sensibilidad a la temporalidad y una

---

<sup>1</sup> Labarthe nombra al curso que dictó en la Universidad Paris 8 en 1994 y 1995 "El cine: arte del delito flagrante".

concepción de la existencia como potencia y acontecimiento. Según Deleuze (1989), la existencia se manifiesta en acontecimientos, en lo que sucede y no en el reposo de las identidades asignadas a las cosas. Sus estudios sobre el cine trabajan la imagen cinematográfica en relación con las distintas dimensiones de la temporalidad y las potencias de esta imagen para hacer ver lo acontecimental expresadas en el concepto de imagen-tiempo.

En ambos pensadores se encuentra entonces una inquietud por captar o expresar este plano del acontecimiento, de una realidad sin mediaciones. A partir de esta convergencia de pensamiento, nuestro trabajo procura revelar un campo de relaciones comunes, con distancias y encuentros, entre la obra filosófica de Deleuze y la obra audiovisual y escrita de Labarthe. Analizamos para esto la concepción de la imagen labarthiana, en su carácter formal y estético, a la luz de las nociones filosóficas de acontecimiento e imagen-tiempo de Gilles Deleuze. El cuerpo de la obra audiovisual de André S. Labarthe seleccionado para la investigación que dio origen a este trabajo estuvo compuesto por las películas: *Artaud citado atrocidad (Artaud cité atrocité, 2001)*; *Philippe Sollers, el aislado absoluto (Philippe Sollers, l'isolé absolu, 1998)*; *Georges Bataille, Hasta donde alcanza la vista (Georges Bataille, À perte de vue, 1997)*; *El hombre que vio al hombre que vio al oso (L'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours, 1990)*; *Sylvie Guillem en el trabajo (Sylvie Guillem au travail, 1988)*; *Vincent van Gogh en París: Localizaciones (Vincent van Gogh à Paris: Repérages, 1988)*; *Ushio Amagatsu, Elementos de doctrina (Ushio Amagatsu, Éléments de doctrine, 1993)* y *Niños corredores del tiempo (Enfants coureurs du temps, 1983)*.

Partimos de algunas preguntas que orientaron el análisis: ¿Cómo logra Labarthe, a través de qué relaciones al nivel de la imagen y del pensamiento, captar el delito flagrante de la realidad? ¿Qué formas se actualizan en sus imágenes para develar lo real? ¿Cómo pensar lo acontecimental de la imagen-tiempo en las imágenes del cine de Labarthe? Para dar cuenta de

estas preguntas se establecerán las relaciones filosóficas singulares que constituyen los conceptos de acontecimiento y de imagen-tiempo en la obra de Deleuze, se abordará la inscripción de la obra de Labarthe en el campo cinematográfico, se identificarán los elementos que hacen a su particularidad en el campo del cine, y por último se establecerán las relaciones que dan continuidad a un pensamiento que encuentra expresión en ambos dominios, el cine y la filosofía.

### **Acontecimiento e imagen-tiempo en la filosofía de Deleuze**

Gilles Deleuze fue uno de los filósofos más influyentes de la corriente francesa del siglo XX. Su obra, como toda producción que inaugura campos problemáticos y despliega nuevos modos del pensamiento, es difícilmente localizable en una tradición. Suele inscribirse en el conjunto demasiado amplio del movimiento post estructuralista, lo que sirve para dar unas coordenadas y una atmósfera que están presentes en su obra. El pensamiento de Deleuze se desarrolla en el contexto efervescente de la Francia de los 60's, con todos los acontecimientos previos y posteriores al mayo del 68<sup>2</sup>, que transforman sustantivamente las estructuras instituidas. En ese escenario su filosofía está orientada por una búsqueda de nuevas herramientas conceptuales que permitan la construcción de sentidos novedosos.

En 1969 se publica *Lógica del sentido* (1994). Contra toda una tradición científico racionalista que ubica el sentido en las referencias lógico empíricas, Deleuze ubica el sentido fuera de toda unidad de lenguaje, de toda proposición o función lógica, y de toda objetividad empírica. Identifica el sentido con el acontecimiento: "El acontecimiento no es lo que sucede

---

<sup>2</sup> El mes de mayo de 1968 fue caracterizado por protestas estudiantiles que luego pasaron a las esferas del movimiento obrero y sindical. Se alude, por lo tanto, a un período de profunda agitación social, política y cultural en Francia durante la década de 1960 y principios de la década de 1970 que dio paso a transformaciones sociales radicales.

(accidente); está en lo que sucede el puro expresado que nos hace señas y nos espera” (Deleuze, 1994: 158).

Para captar el sentido de lo que sucede deberemos ir más allá de lo que se presenta como realidad, como estado de cosas. Esta es una afirmación que se implica en una posición ontológica: la realidad no es sólo lo que se nos aparece, tal y como se nos aparece. Hay un plano de la experiencia que excede la experiencia cristalizada: es el acontecimiento, *lo que sucede en lo que sucede*. Afirmar la realidad del acontecimiento implica afirmar que no todo lo que sucede y produce es lo que está efectuado en el régimen de las objetividades empíricas y sus sistemas de regulaciones. Hay una dimensión de realidad que produce sentidos no reducibles a su efectuación. En palabras de Deleuze:

En todo acontecimiento, sin duda, hay el momento presente de la efectuación, aquel en el que el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que se designa diciendo: venga, ha llegado el momento; y el futuro y el pasado del acontecimiento no se juzgan sino en función de este presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna. Pero, hay, por otra parte, el futuro y el pasado del acontecimiento tomado en sí mismo, que esquivo todo presente, porque está libre de las limitaciones de un estado de cosas, al ser impersonal y preindividual, neutro, ni general ni particular, *eventum tantum...*; o, mejor, porque no tiene otro presente sino el del instante móvil que lo representa, siempre desdoblado en pasado-futuro, formando lo que hay que llamar la contra-efectuación (1994:159-160).

El acontecimiento, entonces, se desdobla todo el tiempo en estas dos caras: por una parte, la referencia al conjunto de objetividades que se organizan bajo un régimen de experiencia. Por otra parte, el sentido que resiste a toda efectuación en un estado de cosas, esquivo al régimen de experiencias pero haciéndolas posibles. Estar en la búsqueda del acontecimiento es ubicarse en una perspectiva oblicua, dislocada, que subvierte los órdenes de nuestra

habitualidad, que revela cuánto de normatividad hay en la percepción natural y cuántas capas de experiencia se pliegan para constituir un mundo de cosas. Se trata de desarrollar una sensibilidad hacia aquellas relaciones y sentidos que hacen emerger lo novedoso, que están allí siempre al borde de lo que sucede pero esquivando su captura. Es una ampliación de la perspectiva sobre el ser, sobre lo que existe e insiste, “[...] un solo y mismo ser para lo imposible, lo posible y lo real” (Deleuze, 1994: 187). De todo ello se compone y se deshace nuestra experiencia: los posibles e imposibles que envuelven a lo real, capas de sentidos que informan y deforman la realidad.

### **Acontecimiento sin sujeto**

Una de las caras del acontecimiento es la contraefectuación, su permanencia en un estado de virtualidad que no se actualiza en las formas de las objetividades empíricas. Esto crea una sensibilidad a todo un universo de relaciones que están allí antes de ser cosas, haciendo las cosas, mutando el orden de las cosas. Una dimensión de relaciones no visibles que hacen lo visible, que hacen al ojo que ve al mundo y al mundo que el ojo puede ver. Potencia genésica y metamórfica que abre el devenir.

Llegar a esta voluntad que nos hace el acontecimiento, convertirnos en la casi-*causa* de lo que se produce en nosotros, el Operador, producir las superficies y las *dobleces* en las que el acontecimiento se refleja, donde se encuentra incorporado y manifiesto en nosotros el esplendor neutro que posee en sí como impersonal y preindividual, más allá de lo general y de lo particular, de lo colectivo y lo privado: ciudadano del mundo (Deleuze, 1994: 157).

En tanto que realidad no individuada, el acontecimiento no está inscripto en un sujeto, no tiene un centro al cual referir, simplemente acontece, sucede. No sucede en un registro *personológico* donde todo lo que ocurre se atribuye y cobra sentido en relación con un individuo. El acontecimiento es su propio sujeto, expresa un sentido en sí mismo.



Acontecer es del orden del verbo, del universo de las acciones, siempre y cuando sean referidas a sí mismas. En su dimensión de efectuación el acontecimiento se encuentra con sujetos pero es anterior a ellos. No se parte del sujeto, se llega a él. “En la medida en que los acontecimientos se efectúan en nosotros, nos esperan y nos aspiran, nos hacen señas: ‘Mi herida existía antes que yo; he nacido para encarnarla’” (Deleuze, 1994: 157).

La dimensión impersonal de todo acontecimiento resiste a reducirse al estado de cosas en el que se efectúa, a los sujetos en los que recae, y es justamente allí donde reside el sentido que expresa. La herida dice desde la herida, no desde el individuo que la encarna. No se trata de cualidades de las cosas, de propiedades de un sujeto, de relaciones entre objetos y sujetos. Todo ello es del orden de lo que ya está efectuado, de las individualidades cristalizadas. Y el acontecimiento tiene una cara siempre no efectuada, un posible que no deja de abrir posibles, un sentido que no cesa de expresarse: “Hemos hecho ver que se podía hablar de acontecimiento desde el momento en que se desprendía un resultado, se distinguía de las acciones y pasiones de las que resultaba, de los cuerpos en los que se efectuaba” (Deleuze, 1994: 224). Siempre hay dos planos, de efectuación y contra-efectuación:

En un caso, es mi vida la que me parece demasiado débil para mí, que se escapa en un punto hecho presente en una relación asignable conmigo. En el otro caso, soy yo quien es demasiado débil para la vida, es la vida demasiado grande para mí, echando sus singularidades por doquier, sin relación conmigo, ni con un momento determinable como presente (Deleuze, 1994: 160).

En el plano de la efectuación el acontecimiento es aquello de lo que nos apropiamos, lo que nos sucede, el accidente en nuestros cuerpos. Pero esos sentidos van siempre ligados, como su contracara, a un plano insensible a lo que nos sucede. La contra-efectuación del acontecimiento es su ser sí mismo, indiferente y absoluto, *lo que sucede en lo que sucede* y no está referido a quienes son afectados en ello.

Se ha desprendido un verbo orgulloso y brillante, distinto de las cosas y de los cuerpos, de los estados de cosas y de sus cualidades, de sus acciones y de sus pasiones: como el *verdear* distinto del árbol y de verde, un *comer* (ser comido) distinto de los alimentos y de sus cualidades consumibles, un *emparejarse* distinto de los cuerpos y de sus sexos (Deleuze, 1994: 224).

Se efectúa el acontecimiento de manera que no dejan de existir el árbol y su ser verde, pero el ser del acontecimiento es el *verdear* del árbol, es el devenir aconteciendo que se pierde cuando es objetivado/subjetivado, porque su ser es el puro sentido irreductible, indivisible, a los cuerpos y estados en los que se expresa. Y entonces, el sentido se expresa en el estado de cosas, sólo a condición de extraer de él, el verbo infinitivo, el ser del acontecimiento: “La metamorfosis [...] consiste, para cada cosa, en desprender un [...] sentido que sobrevuela y planea sobre los cuerpos” (Deleuze, 1994: 224).

### **El acontecimiento en la imagen**

Esta búsqueda de un sentido que desborda las determinaciones de la lógica empírico-formal es una insistencia deleuziana que encontrará diferentes expresiones. En los años 80 Deleuze imparte durante cuatro años un curso sobre Cine cuyo contenido encontrará sistematización en dos textos: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I* (1984) y *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine II* (1987). Estos trabajos ponen a funcionar al nivel de la imagen cinematográfica la creación conceptual y las insistencias filosóficas del sistema deleuziano. La imagen se presenta como vía de acceso a la dimensión del acontecimiento y es la figura de la imagen-tiempo la que permite a Deleuze dar cuenta de esa dimensión intensiva que anteriormente expresara en su temprana y singular noción de acontecimiento.

El interés sobre el cine no está en el análisis de contenidos ni de sus formas estéticas por sí mismas, sino en que estas imágenes también son modos de pensar, son imágenes de pensamiento. Deleuze caracteriza dos grandes modos de la imagen: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, que expresan



dos modos de pensar, percibir y experimentar el tiempo, y que también dan cuenta de dos formas de hacer cine, el clásico y el moderno. La imagen-movimiento se define por dar una imagen indirecta del tiempo, subordinada al montaje, a diferencia de la imagen-tiempo, que es una imagen directa del tiempo, sin mediaciones, que está atravesada por *aberraciones* del movimiento que hacen emerger el tiempo en estado puro. La imagen-movimiento mantiene el movimiento enlazado a los móviles, a la representación del movimiento como desplazamiento de objetos en el espacio. Es la imagen más habitual del esquema sensorio motor: sucede una acción y luego una reacción, esquema de estímulo y respuesta que gobierna a los personajes y secuencias de acciones de los argumentos. Se trata del cine clásico y sus narrativas dirigidas, organizadas en función de una linealidad.

Si las imágenes son capturadas en la lógica de la habitualidad y sólo reproducen lo que hay en ellas de lugar común, de espacialidad gobernada, de lenguaje ordenado, de argumento predecible, Deleuze se refiere a ellas como *tópicos*. Son imágenes dogmáticas, *clichés*, que reproducen esquemas dominantes, relaciones y modos de existencia ordinarios, es decir realmente corrientes:

Los tópicos corrientes de una época o de un momento, eslóganes sonoros y visuales [...] Son imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que 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. Tópicos físicos, ópticos y sonoros y tópicos psíquicos, se alimentan mutuamente. Para que la gente se soporte, a sí misma y al mundo, es preciso que la miseria haya ganado el interior de las conciencias, y que lo de dentro sea como lo de fuera (Deleuze, 1984: 290).

La potencia de las imágenes está en que producen el mundo mientras refieren a él. Las imágenes que vemos también se convierten en las imágenes con las que nos vemos. En este sentido, la imagen como tópico es la imagen de mundo instituido, que lo valida y reproduce de manera continua. Son las imágenes más corrientes, cuya función es reproducir y propagar los medios sociales establecidos.

### **La imagen-tiempo**

Otras imágenes son posibles, capaces de crear relaciones con el mundo y con nosotros, a través de otra estética sensible:

Pero si nuestros esquemas sensoriomotores se descomponen o se rompen, entonces puede aparecer otro tipo de imagen: una imagen óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable, pues ya no tiene que ser “justificada”, bien o mal... (Deleuze, 1987: 36).

La imagen-tiempo aparece en el momento del cine de posguerra, como el neorrealismo italiano, en él, el cine se vuelca hacia un gesto de captación de lo real, en un detenimiento del esquema percepción-acción propio de la imagen-movimiento.

[...] después de la segunda guerra mundial, Europa ha vivido la experiencia de lo que no se puede contar, ya es imposible continuar con el esquema narrativo clásico del cine anterior, un esquema básicamente senso-motriz en el cual el personaje siente algo y, a continuación, reacciona a sus percepciones con una acción. [...] De esa aparente impotencia, el cine extrae una nueva fuerza: la creación de perceptos puros, de sonidos y visiones puras que se independizan de sus supuestos sujetos (Pardo, 2014: 312).

Las imagen-tiempo “coloca a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento” (Deleuze, 1987: 32). Es el movimiento de

fuga, al nivel de la imagen cinematográfica, del esquema de la representación. Deleuze dice que “la reflexión no recae únicamente sobre el contenido de la imagen sino también sobre su forma [...] sobre las relaciones que en ella mantienen lo sonoro y lo óptico” (1987: 22). La imagen cinematográfica se libera de todo centro de gravedad puesto en un sujeto y de toda referencia a un estado de cosas exterior, se trata solamente de las relaciones que la imagen pone a funcionar y lo que hace ver. Se corta el esquema sensorio motor y entonces el movimiento del tiempo ya no está sujeto a una acción-reacción. Pero no se trata de un simple detenimiento del movimiento en el espacio, sino de la expresión del movimiento como devenir que abre una captación del tiempo sin mediación. Intensidades que se liberan del esquema sensorio motor, se desprenden de los cuerpos y ofrecen un poco de tiempo en estado puro.

Una situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en acción ni es inducida por una acción. Permite captar, se entiende que permite captar algo intolerable, insoportable, no un hecho brutal en tanto que agresión nerviosa, no una violencia en aumento que siempre es posible extraer de las relaciones sensorio-motrices en la imagen-acción. [...] Se trata de algo excesivamente poderoso, o excesivamente injusto, pero a veces también excesivamente bello, y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz [...] De alguna manera algo de la imagen se ha vuelto demasiado fuerte (Deleuze, 1987: 32-33).

Ese tiempo en estado puro puede pensarse como el acontecimiento. Eso de la imagen que es su exceso, ese desborde de la imagen cuando toca su límite porque la conecta con lo indecible e impensable, eso es lo que está penetrando la lógica de lo real para dar lugar al acontecimiento. El acontecimiento se expresa en la imagen-tiempo como captación de intensidades que por momentos horadan las superficies cristalizadas de lo real. Podríamos pensar la imagen-movimiento como la cara efectuada del acontecimiento, pero siempre en relación con su contraefectuación, al tiempo. Es así como Deleuze encuentra en el cine una posibilidad expresiva de esta dimensión de lo acontecimental.

### **André S. Labarthe o el cazador de imágenes**

André S. Labarthe (1931-2018) escritor, crítico, cineasta y versátil pensador contemporáneo francés, posee una vasta y compleja obra. En el campo audiovisual, ha realizado más de 600 obras, que incluyen cortometrajes, medios y largometrajes, tanto para cine como para televisión, abarcando un período que va desde 1965 hasta 2018. Además, ha dejado una notable contribución en el ámbito de la escritura, habiendo publicado decenas de libros y cientos de artículos entre 1960 y 2017. Así como sus películas, sus escritos abarcan diversos temas como el cine, la pintura, la danza, la literatura, el psicoanálisis y el arte en general.

En Francia, contemporáneo a la obra fílmica de Labarthe (1964) se desarrollaba el efervescente giro creativo de la *Nouvelle Vague*<sup>3</sup>, inscripto dentro de los movimientos de la época que rompen con el clasicismo del cine llamado de *qualité*. Así como el neorrealismo italiano, el nuevo cine latinoamericano, el nuevo cine americano, entre otros, se comprometían en una búsqueda por dejar ver algo de lo real, así esto implicara develar el medio, o el dispositivo fílmico para que el espectador saliera de la hipnosis que le podía provocar una película clásica y quedara enfrentado a entrever *la realidad cuando escapa de la ley*, según concibe Labarthe.

La obra de Labarthe se considera inclasificable, puesto que si bien comparte con la *Nouvelle Vague* elementos de la modernidad cinematográfica, incorpora en su obra fílmica y escrita sus influencias artísticas, elementos del surrealismo, del simbolismo, del psicoanálisis, de autores de la literatura moderna. Todas sus influencias tienen en común la experimentación, la transgresión, la innovación, el cuestionamiento de las convenciones.

---

<sup>3</sup> La *Nouvelle Vague*, o "Nueva Ola" en español, es un movimiento cinematográfico que surgió en Francia a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960. Este movimiento se caracteriza por su enfoque innovador y rupturista respecto a las normas establecidas del cine de la época.

Es conocido por la serie *Cineastas de nuestro tiempo* (*Cinéastes de notre temps*, André S. Labarthe y Janine Bazin, 1964-1972<sup>4</sup>). En esta serie explora la vida y obra de directores de cine entrelazando entrevistas, reflexiones personales, extractos de películas, realizando y montando al estilo de los propios realizadores retratados, creando un estilo narrativo crítico. A diferencia de los demás compañeros de ruta de la *Nouvelle Vague*, Labarthe reflexiona sobre qué es el cine.

### Concepción de la imagen

Tal como tituló el curso que dio en la Universidad París 8 en 1995, Labarthe (2010) experimenta el cine como *el arte del delito flagrante*, primero como crítico, luego como realizador; el arte del milagro, con su propia meteorología, donde las leyes son desconocidas hasta por los propios cineastas. Labarthe tiene un problema con las imágenes. Para él, los grandes cineastas y fotógrafos son aquellos que destruyen la imagen, que se enfrentan a ella. Percibe que hay imágenes que son clichés y otras que son abiertas, que se mueven y parecen destruirse ante sus ojos. La imagen no es infinita. Con frecuencia, tendemos a pensar que el cine se limita a las imágenes. Sin embargo, la imagen tiene sus límites. Para Labarthe (2010) el acto de hacer una película implica crear imágenes y lograr expandirlas con palabras. Opina que el cine nunca es tanto él mismo, como en esos instantes minúsculos donde se choca con sus límites (Labarthe, 2004).

En su primer libro, *Ensayo sobre el joven cine francés* (*Essai sur le jeune cinéma français*, 2010) publicado en 1960, Labarthe explora la definición del cine moderno y su aspiración por dejar ver lo real, describiendo el cambio de perspectiva del cine clásico al moderno como un paso hacia lo relativo. El cine clásico siempre buscó el ángulo de visión perfecto, incluso si esto implicaba eliminar una pared del decorado para colocar la cámara, lo que justificaba el uso del estudio de cine. Mientras que, el nuevo cine, influenciado por el

---

<sup>4</sup> Más tarde llamada *Cinéma, de notre temps* (1989-2018).

reportaje cinematográfico, el telefilme y ciertas obras neorrealistas, busca el mejor ángulo posible en situaciones particulares, de manera similar a cómo en la vida cotidiana buscamos tener una mejor visión de un accidente en la calle, aunque sea imposible tener una vista ideal o un punto de vista absoluto. Además para Labarthe lo interesante de hacer visible es el movimiento de hacer visible.

A mí me gusta que se sienta el cine en marcha mientras se filma. Me gusta hacer sentir que la cámara tiene su autonomía, que no está pegada a lo que está filmando. A menudo, pensamos que una toma es la toma ideal. No. Muestro que una toma está vinculada a las circunstancias, está vinculada a malestares, a muchas cosas que intervienen. Lo muestro todo el tiempo en las películas. La cámara está tomada en un torbellino de acontecimientos<sup>5</sup> (Cornu, 2013).

De esta forma, se presenta una nueva paradoja: en su búsqueda de lo absoluto, el cine nunca más logra alcanzar un simulacro de verdad, mientras que un enfoque más modesto, arriesgado e incierto lo lleva directamente al corazón de lo real absoluto (Labarthe, 2010).

Analizaremos a continuación algunos elementos de su dispositivo fílmico orientados a permitir que lo real haga una irrupción sensible, o capturar lo real en delito flagrante: el acontecimiento.

### **La imagen que hace ver**

En el cine de Labarthe, los travellings de larga duración o planos secuencia se ofrecen como remanentes de temporalidades abiertas. Es una forma de introducir en la realidad un elemento que le permita acercarse a ella, pero nunca es intencional: al preparar un plano de seguimiento no sabe qué va a

---

<sup>5</sup> “Moi, j’aime bien qu’on sente le cinéma en marche pendant qu’on filme. J’aime bien faire sentir que la caméra a son autonomie, qu’elle n’est pas collée à ce qu’elle filme. Souvent, on pense qu’une prise de vues, c’est la prise idéale. Non. Je montre qu’une prise de vues, c’est lié à des circonstances, c’est lié à des gênes, à des tas de choses qui interviennent. Je le montre tout le temps dans les films. La caméra est prise dans un tourbillon d’événements.” Traducción propia.



hacer con él (Cornu, 2013). Dónde terminará ese plano, no es previsible, es ir a un encuentro.

La película *Niños corredores del tiempo* (*Enfants coureurs du temps*, André S. Labarthe y Sophie Barrouyer, 1983) inicia con una cámara en mano, moviéndose por una calle en París. Llegado cierto punto la cámara vuelve su mirada, como atraída por tres niños que absortos en su mundo apenas ven la cámara. La cámara, resuelta su curiosidad, mira ahora hacia atrás filmando su espalda; el trazo que dejó al andar. En esta secuencia se compone una imagen que ofrece un punto de partida, mientras que en el camino se deja cautivar por lo que acontece a su alrededor, accionando sus respuestas en función de lo que percibe, dejándose afectar. La acción de filmar forma parte de la película. La cámara no está sólo para mostrar, también está ahí para mostrarse, en sus efectos. Para Labarthe es aberrante decir “[...] se llega a algún lado, ¿cómo lo vamos a tomar? No, no es una cuestión de «cómo vamos a hacerlo», es una cuestión de llegar a esta realidad, instalarse de una determinada manera y se interactúa”<sup>6</sup> (Cornu, 2013).

Mediante el encuentro con estos tres niños, que se nos presentan como tres infancias cualesquiera, y no en tanto *estos* tres niños, que podrían ser otros, la película pretende captar algo de la infancia: mostrar su modo de existencia, habitualmente perdido en la codificación adulta del mundo. El comentario en off pregunta:

¿Han entendido que entre Gaël, Jean-Julien y Leticia hay algo que se trama? Sin nosotros, pero bajo nuestros ojos, algo como un ritual que manipula nuestros

---

<sup>6</sup> “[...] on arrive quelque part, comment on va s’y prendre? Non, ce n’est pas “comment on va s’y prendre”, c’est : on s’introduit dans cette réalité, on s’installe d’une certaine façon et après, ça interagit.” Traducción propia.

viejos gestos de adultos, nuestras actitudes, nuestros hábitos<sup>7</sup> (*Enfants coureurs du temps*, Labarthe y Barouyer, 1983).

Podemos captar la infancia como devenir, como acontecimiento del mundo, evento impersonal que sucede en sí mismo. En un plano vemos a tres niños, sus biografías y sus infancias, pero también se construye una mirada que libera a la infancia de su cristalización. No se trata solamente de la infancia codificada, de la cara efectuada del acontecimiento infancia, convertida en cualidad o identidad de unos cuerpos particulares. Esa infancia pertenece a esos niños. Pero la película conecta también con el tiempo-infancia, con la infancia como sensibilidad siempre disponible, con nuestras posibilidades de infancia, y entonces pertenece al mundo. Convoca las potencias no efectuadas de la infancia en nosotros, allí nos abre a un tiempo-infancia como acontecimiento. Una vez instalados en esa sensibilidad la película se monta como un artificio capaz de abrir la captación de un universo que es el mismo en que la película existe (los movimientos mediante los que se va realizando interactúan en ese mismo plano, mientras que la película se hace también con sus efectos).

### **Lo imprevisible de la mirada**

Desde el momento en que se dispone a filmar, e incluso antes, Labarthe adopta una postura abierta al azar, expresando una especial atracción a las circunstancias que no puede predecir, intentando filtrar la menor cantidad de intencionalidades premeditadas posibles en sus decisiones, rodando a ciegas, sin guion previo. Es un trabajo negativo, de extracción, que hace sobre sí mismo, que consiste en estar preparado para todo y predeterminado a nada.

---

<sup>7</sup> “[...] vous avez compris qu’entre Gaël, Jean-Julien et Laetitia quelque chose se trame? Sans nous, mais sous nos yeux, quelque chose comme un rituel qui bricole nos vieux gestes d’adultes, nos attitudes, nos habitudes.” Traducción propia.

Cuestiona la intención del realizador, y una de las formas que encuentra para hacerlo es a través de la introducción de elementos que aporten a la imprevisibilidad del rodaje, muchas veces materializados en animales, como si de un guiño al surrealismo se tratase. En esta configuración al cineasta le queda adoptar una postura de cazador, su cine se vuelve de urgencia, un intento visceral e inasequible por capturar el acontecimiento. Labarthe piensa en estos términos:

Cuando veo películas muy guionizadas, generalmente están del lado de los tramperos. Los cineastas que improvisan más están del lado de los cazadores, intentan que no se les escape nada en el campo. Así que hay un cine de urgencia, de instinto, donde hay que actuar muy rápido para que no se escape el objeto filmado, y otro cine que, como para la pintura de grandes frescos, puede tomarse todo su tiempo, meses de rodaje, y estar en la maestría<sup>8</sup> (Labarthe en Villain, 2016: 280).

Dispone elementos para conseguir que algo de lo que se desarrolla bajo la mirada de la cámara permanezca siempre fuera de control. Elementos capaces de disparar la acción en sentidos nuevos, mostrando un campo de relaciones sólo visible en la ruptura de un orden demasiado instituido que es el mundo de los tópicos. En la película *Niños corredores del tiempo* un pescado es arrojado sobre un niño que mira una revista sentado en la vereda; la introducción de este elemento rasga el orden en una situación demasiado corriente, mientras la secuencia de acciones que provocará es imprevisible para el realizador.

Esta postura abierta a lo impredecible puede hallarse también en la película de Artaud (*Artaud Cité, Atrocités*, André S. Labarthe, 2000): en una ocasión el equipo de realización se encontró con una manifestación de inmigrantes

---

<sup>8</sup> "Quand je vois des films très scénarisés, en général, ils sont du côté des piègeurs. Les cinéastes qui improvisent plus sont du côté des chasseurs, ils essayent que rien ne leur échappe sur le terrain. Il y a donc un cinéma de l'urgence, de l'instinct, où il faut agir très vite pour ne pas que l'objet filmé échappe, et un autre cinéma qui, comme pour la peinture de grandes fresques, peut prendre tout son temps, des mois de tournage, et être dans la maîtrise." Traducción propia.

ilegales en la locación que iban a filmar. Frente a esta situación Labarthe optó por capturar esa imagen entendiendo que ella hablaba de Artaud, un vagabundo, un sin papeles. La película sobre Artaud despliega una sensibilidad y un clima artaudiano: sensibilidad a un tiempo que no es lineal y a una realidad siempre abierta. Se expresa su posición de recusación a la representación como posibilidad de relación con el mundo y la afirmación creativa de la existencia, y del cine con ella. En el cine, en palabras del propio Artaud: “El espíritu se ve sacudido independientemente de toda representación. Esta especie de potencia virtual de las imágenes busca en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento. El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone inmediatamente en relación. Pero esta vida oculta, hay que saber adivinarla” (1994: 14).

Podemos pensar que esta vida oculta es la temporalidad que se expresa en el gesto disruptivo de la imagen-tiempo, y es lo real que Labarthe busca captar. Una vida que es preciso adivinar porque la representación sólo capta de ella lo que ya no vive. La vida como fuerza irrepresentable, potencia que desborda los sistemas formalizados de pensamiento: “Pienso en la vida, todos los sistemas que podré edificar jamás igualarán a mis gritos de hombre ocupado en rehacer su vida” (Artaud, citado en Deleuze, 1987:227).

Esta estética sensible, este borde que toca el arte de Artaud entre la imagen y la imaginación de un mundo por venir, tiñe la película de Labarthe que no toma a Artaud como el sujeto al que mira sino como el campo estético desde el cual mirar. Imita el gesto del propio Artaud que se hace explícito en los comentarios:

¿Por qué los ojos?, se pregunta, cuando hay que inventar lo que hay para mirar<sup>9</sup>  
(*Artaud Cité, Atrocités*, Labarthe, 2000).

---

<sup>9</sup> “Pourquoi les yeux, se demande-t-il, quand il faut inventer ce qu'il y a à regarder.” Traducción propia.

Retornando a la experiencia de mundo de Artaud y no a sus circunstancias específicas biográficas Labarthe encuentra:

[...] hasta el momento donde me di cuenta que dondequiera que mirara en París con la voz de Artaud en la cabeza, sus textos devenían un modo de lectura de la realidad que me rodeaba. De repente, estaba filmando con los ojos de Artaud. Me sentía muy libre, pero no hubiera podido preverlo, porque no era del orden de la intención<sup>10</sup> (Villain, 2016: 269).

### **El cine del milagro**

Si Labarthe se sirve de la maestría para dirigir sus intenciones, es para que esta, en su aplicación, esté orientada a generar su propia disolución y dejar entrar en la imagen el azar o el milagro. Todo despliegue de control en las acciones de Labarthe estará orientado a generar las condiciones necesarias para que el azar atraviese, desestabilice o irrumpa en la dirección que los elementos venían adoptando. Esta posición habilita la irrupción de un tercer elemento en la relación y demanda una apertura al descubrimiento en el realizador: “El propio encuentro es un tema surrealista, Nadlj, estamos en lo imprevisible, y la casualidad es otro nombre para lo imprevisible”<sup>11</sup> (Villain, 2016: 277).

Al momento del montaje hay un mínimo de racionalidad, de lógicas que dan orden, pero por lo demás, el máximo de cosas —lo que hace que la película funcione— son más bien elementos de sensibilidad, conexiones, acercamientos, rimas: de repente, se juntan dos cosas, no se sabe por qué, pero todo encaja (Cornu, 2013).

---

<sup>10</sup> “[...] jusqu’au moment où je me suis aperçu que partout où je regardais dans Paris avec la voix d’Artaud dans la tête, ses textes devenaient un mode de lecture de la réalité qui m’entourait. Tout à coup, je filmais avec les yeux d’Artaud. Je me sentais très libre, mais je n’aurais pu le prévoir, parce que ce n’était pas de l’ordre de l’intention.” Traducción propia.

<sup>11</sup> “La rencontre elle-même est un thème surréaliste, Nadja, etc on est dans l’imprévisible, et le hasard c’est une autre appellation de imprévisible.” Traducción propia.

En un momento de la película *Georges Bataille, Hasta donde alcance la vista* (*Georges Bataille, À perte de vue*, André S. Labarthe, 1997), podemos observar un perfecto movimiento de travelling lateral a través de una habitación que corta e inicia tres veces, descubriendo dos variables en la misma imagen. Esta provocación interrumpe una fluida continuidad cuyo destino, en las manos de un cineasta de la maestría, no habría sido otra que contar el tiempo y el espacio. Pero Labarthe agrega un nuevo elemento a esta relación: el azar (Crespo, 2018). Este tercer elemento habilita tanto al realizador como a quien espera a una postura de descubrimiento: descubrir en cada repetición de un gesto un elemento nuevo, una intención no premeditada, algo que impida al espacio-tiempo cinematográficos esconderse detrás de la bella continuidad.

En el cine labarthiano el montaje no crea nada en lo material, pero crea en las relaciones, en las superposiciones de las cosas, en los accidentes del montaje. No es que faltan ideas de montaje, es que las fragiliza todo el tiempo. Con esta apertura al azar, incluso en la fase más intencionada del montaje y su creación de relaciones entre imágenes, el gesto de este cine descentra el proceso de creación de la figura de un sujeto creador: el arte cinematográfico que interesa a Labarthe se produce en el encuentro de eventos que en su rima componen la posibilidad de develar algo de lo real, medio de expresión de lo que sucede en lo que sucede y que siempre excede al plano trivial de las intenciones.

### **La imagen sonora**

El comentario para Labarthe es la instancia que produce sentido y que al mismo tiempo permite liberar la imagen: es una forma de distancia que sin embargo no excede a la película, la integra (Labarthe y Langélus, 2010). Labarthe afirma que “Hacer una película consiste en crear imágenes y conseguir abrirlas con palabras”<sup>12</sup> (Labarthe y Langélus, 2010: 63). El comentario, por lo tanto, parece jugar en un terreno de ambigüedad, guiando y

---

<sup>12</sup> “Faire un film consiste à faire des images et à s’arranger pour les ouvrir par les mots.”  
Traducción propia.



evitando la interpretación, componiendo complejidades móviles, ingresando y evadiendo la narrativa. Por momentos el comentario traza un puente, habilitando un acceso a la imagen; por momentos se disocia completamente de la imagen, ofreciendo una narrativa compleja, compuesta de excedentes, desbordada.

La voz en off va más allá de ofrecer una puerta a una interpretación, esta se funde con la imagen y se impregnan mutuamente de ese extravío; de esa postura de dislocación del cine de Labarthe se vuelve parte de la experiencia estética. Y en ella se rompe el encadenamiento continuo que ata el sonido a la regencia de la imagen.

### **El accidente provocado: la rotura de un vaso**

Las tradiciones cinematográficas, asociadas a sus fórmulas compositivas de la estética y narrativa clásica proponen un consenso que asegura un significado; lo que Labarthe podría llamar *la Ley*, o *un contrato* (Labarthe, 2011). Así lo expresa en su *Tratado del vaso roto* (*Le traité du verre, en effet*, André S. Labarthe, 2011). En su cine no cierra sus relatos, en cambio, plantea siempre una pregunta, repite un gesto, evade la trayectoria de un movimiento, como si las fórmulas no fueran suficientes. Se hace presente en la sensación de que hay algo que se nos escapa; que la Ley no alcanza para expresar la vida, que se requiere de la muerte: en un gesto empuja el vaso y lo rompe. Así su cine, al romperse, ofrece pruebas de su existencia (Villain, 2016: 265).

La búsqueda del acontecimiento en Labarthe se expresa en un cine que busca siempre su límite: provocar un accidente: ser denunciado como injusticia. El tiempo en este cine no pasa, no se afecta por el movimiento; se acumula, en cada imagen, en cada gesto. Labarthe hace crecer la tensión, refracta en cada secuencia las vergüenzas propias de las narrativas tradicionales, se regocija en el pensamiento de que, de un minuto a otro, con solo un movimiento, o tan solo por intervención de azar todo puede romperse. Pero no siempre interviene.

Espera, con la expectativa de hallar en la imagen el punto de inflexión, un momento de ruptura sin necesidad de su intervención: entonces sus imágenes o bien se desintegran lentamente por la presión del tiempo y la mirada sobre ellas, o bien este se hastía de la espera y actúa sobre ellas, provocando su ruptura. Es ese momento de inflexión en el que la vida/muerte se expresan en su crudeza y literalidad la que Labarthe busca captar; ese instante de simultaneidad donde algo de lo real interviene y se hace presente: la ruptura de un contrato: “Un vaso se quiebra y, de repente, el sentimiento de terminar con el infinito”<sup>13</sup> (Labarthe, 2011: 33).

### **Consideraciones finales**

Hay en Labarthe y en Deleuze una interrogación de la realidad como cosa dada, un rechazo del mundo instituido y de los órdenes que lo reproducen, que es visceral y muy primario en ambas obras. Y quizás esto responda al tiempo de su contemporaneidad, a una circulación de un contexto en ebullición. Pero también hay en ambos, gestos de singularización y profundización de sus labores creativas y de investigación que los sustraen de una explicación en términos del conjunto al que pertenecen. Este rechazo se expresa en el cultivo de una sensibilidad hacia una dimensión de lo real no perceptible bajo la codificación normativa dominante de nuestro esquema perceptivo. En Labarthe esto se afirma en su insistencia en realizar un cine que capte *lo real* y en la creación continua no sólo de los recursos para lograrlo, sino y sobre todo en la creación de un sí mismo, creación de una posición desde la cual producir, mirar, hacer, captar. En Deleuze se trata de la búsqueda de un concepto que permita captar una dimensión de lo real que nos permanece oculta en la regencia del mundo de las cosas, o de captar la realidad misma bajo otros aspectos, bajo el aspecto del acontecimiento. Y serán las nupcias del cine y la filosofía, la oportunidad para que ese concepto alcance a la imagen.

---

<sup>13</sup> “Un verre se brise et, soudain, le sentiment d'en finir avec l'infini.” Traducción propia.

El acontecimiento, eso que sucede sin sujeto protagonista y sin sujeto creador, que sucede por su propia necesidad, como la rotura de un vaso que devela en esa acción un puro acontecer que en tanto tal no es nominable, no es capturable, no es sujetable a las lógicas del orden continuo. El sentido se expresa en estos acontecimientos, es lo que emerge en ellos, lo que se devela como real. Es lo intolerable que al tocar el límite lo pone de manifiesto, o el exceso de belleza que desborda, o la ausencia de lógica que interrumpe. Ese sentido nunca está dado de antemano y por ello no puede ser objetivado, es una emergencia y no una objetividad. No es un objeto de estudio, es una sensibilidad a cultivar, una mirada por crear. Se podría sintetizar este encuentro de Labarthe y Deleuze bajo la forma de una política estética o política de la imagen, que orienta la imagen al servicio de una política de la creación, de la irrupción de novedad, dislocación del sujeto y su diagrama, apertura a la emergencia y el devenir, figuración de lo viviente y afirmación de vida.

Mientras el pensamiento de Deleuze constituye un esfuerzo por construir herramientas conceptuales para pensar el mundo y la producción de novedad en él, su llegada al campo del cine se produce en la medida en que considera que “[...] el cine, si no es violentamente asesinado, contiene aún el poder de un comienzo” (2007: 319). Por su parte, el de Labarthe es un cine que está al acecho de lo que sucede, de propiciar que ante su mirada suceda algo como un accidente en el mundo que él es capaz de capturar y mostrar para que podamos enfrentarnos a lo que existe y a lo que puede existir. Labarthe aparece como un realizador humilde porque entiende que la creación ocurre en un lugar distinto a su intencionalidad: el mundo y su producción de novedad supera lo que puede aspirar a controlar, y vale más hacerse una sensibilidad que pueda hacerle lugar a lo que sucede ante sí: “En cuanto das un paso adelante, quedas atrapado dentro. Es ese paso adelante que me interesa, lo que hace que nos encontremos en el mismo espacio que lo que filmamos. Así

que vamos a estar influenciados por lo que estamos filmando. Físicamente”<sup>14</sup> (Cornu, 2013).

Como expresamos, analizar los conceptos de acontecimiento e imagen-tiempo, la concepción de la imagen en Labarthe y los elementos de lenguaje cinematográfico en las obras seleccionadas, permitió trazar un conjunto de resonancias y composiciones entre las obras de estos autores. El cine como potencia que hace ver, como instrumento que hace evidente lo real, es un arte capaz de mostrar el ser del mundo tanto en su actualidad como en su virtualidad. Si mediante la composición de distintas imágenes y signos el cine pone a funcionar relaciones no evidentes, la existencia siempre un tanto virtual de una película —siempre algo por efectuarse— establece sus diálogos con el universo abierto de un pensamiento que las imágenes provocan y que siempre las excede.

### Bibliografía

- Artaud, Antonin (1994). *El cine*. Madrid: Alianza.
- Crespo, Alfonso (2018). “Labarthe, la muerte del hombre del sombrero”, en *Letra global*. Disponible en: [https://cronicaglobal.lespanol.com/letraglobal/cine-teatro/20180527/labarthe-la-muerte-del-hombre-sombrero/310468973\\_0.html](https://cronicaglobal.lespanol.com/letraglobal/cine-teatro/20180527/labarthe-la-muerte-del-hombre-sombrero/310468973_0.html). (Acceso en 27 mayo de 2018).
- Cornu, Jean-François (2013). “Conclusion. Autoportrait d’un filmeur d’artistes: entretien avec André S. Labarthe”. En *Filmer l’artiste au travail*, Rennes: Presses universitaires de Rennes. pp. 397-412. En línea: <<http://books.openedition.org/pur/74985>>.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I* (Trad. I. Agoff). Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (1994). *Lógica del sentido* (Trad. M. Morey). Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine II* (Trad. I. Agoff). Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_ (2002). *Diferencia y repetición* (Trad. M. S. Delpy y H. Beccacece). Buenos Aires: Amorrortu.
- \_\_\_\_ (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-2005)*. Valencia: Pre-Textos.
- Labarthe, André S. (2004). *Du premier cri au dernier rôle*. Paris: Yellow Now.
- \_\_\_\_ (2010). *Essai sur le jeune cinéma français*. Paris: Cinergon.

<sup>14</sup> “Dès qu’on fait un pas en avant, on est pris dedans. C’est ce pas en avant qui m’intéresse, qui fait que l’on se retrouve dans le même espace que ce qu’on filme. On va donc être influencé par ce qu’on filme. Physiquement.” Traducción propia.

\_\_\_\_\_ (2011). *Le traité du verre, en effet*. París: LimeLight Editions.

Labarthe, André S., Langéus, Sandrine y Fredet, Estelle (2010). *Bataille, Sollers, Artaud, Reverzy, Schulz, 5 films d'André S. Labarthe, Textes et entretien d'André S. Labarthe/ Sandrine Langéus/ Estelle Fredet*. Paris: Editions Shellac Sud.

Pardo, José Luis (2014). *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-Textos.

Villain, Dominique (2016). *Faire des films: Entretiens*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.

---

\*Virginia de León es Licenciada en Psicología y Magíster en Psicología Social por la Universidad de la República, Uruguay. Docente e investigadora en Facultad de Psicología, Universidad de la República. E-mail: [virginiadeleond@gmail.com](mailto:virginiadeleond@gmail.com)

\*\*Agustina De Vera es Magíster en Educación Audiovisual por FLACSO Uruguay. Licenciada en Lenguajes y Medios Audiovisuales por la Universidad de la República, Uruguay. Docente e investigadora en Facultad de Artes, Universidad de la República. Coordinadora del programa CINEDUCA del Instituto de Formación Docente de Canelones. E-mail: [agustinadevera94@gmail.com](mailto:agustinadevera94@gmail.com)

\*\*\*Gabriela Guillermo es Magíster en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales por la Universidad Paris 8, Francia, cursando el doctorado en la misma universidad. Docente e investigadora en Facultad de Artes, Universidad de la República, y en Université Paris 8. Directora del Departamento de Arte, Sociedad y Políticas Culturales, Centro Universitario Regional Este, Universidad de la República. E-mail: [gabrielaguillermo@gmail.com](mailto:gabrielaguillermo@gmail.com)

\*\*\*\*Sofía Monetti es Licenciada en Filosofía por la Universidad de la República, Uruguay, finalizando la maestría en Psicología Social. Docente e investigadora en Facultad de Psicología, Universidad de la República. E-mail: [sofimonet@gmail.com](mailto:sofimonet@gmail.com)