

De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica

Enrique Álvarez Asiáin
UCM/UBA

Resumen

Nos ocuparemos en el presente artículo de explicar ciertos pasajes del pensamiento de Bergson sobre el cine y sobre el concepto de imagen, tal como son interpretados por la filosofía de Gilles Deleuze. Así, veremos que a partir de las tesis de Bergson en contra del cinematógrafo, Deleuze realiza una operación de creación e inversión que muestra las posibilidades ontológicas internas al desarrollo de la imagen-cine. La relectura de las tesis de Bergson abre entonces la posibilidad de construir una nueva ontología de la imagen donde cine y filosofía se retroalimentan mutuamente para dar lugar a una nueva concepción del mundo.

Abstract

This article aims at explaining some aspects of Bergson's thought about cinema and the concept of image according to Gilles Deleuze's philosophical interpretation of it. Thus, we will see that Deleuze realises a creation and inversion operation of Bergson's theory against the cinematograph in order to show the ontological possibilities within the development of the image-cinema. The reinterpretation of Bergson's thesis opens thus the possibility of building a new ontology of the image where cinema and philosophy mutually feed on each other so as to give birth to a new conception of the world.

Palabras Clave: imagen, cine, movimiento, percepción, conciencia.

Keywords: image, cinema, movement, perception, conscience.

De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica

Enrique Álvarez Asiáin
UCM/UBA

«Es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso también hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que estas. La materia, para nosotros, es un conjunto de “imágenes”. Y por “imagen” entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”».¹

H. BERGSON: *Materia y memoria*

1. Introducción

Los célebres estudios de Gilles Deleuze sobre el cine, *La imagen-movimiento*(1983) y *La imagen-tiempo*(1985), sólo pueden entenderse a partir de cierta recepción del pensamiento de Bergson. Resulta paradójico que así sea, cuando el propio Bergson se había manifestado explícitamente en contra del cine, en el cual veía una prolongación y una confirmación del modo de pensar de la tradición metafísica. Para Bergson, el cine era un mero “artificio técnico” que plasmaba, por así decirlo, la operación más propia de la percepción y de la inteligencia humana. De hecho, habría ya un mecanismo cinematográfico en la manera humana de percibir y pensar, vinculada íntimamente con la “metafísica natural”. El cine no habría logrado de acuerdo con Bergson sino reproducir ese mecanismo, tan natural y legítimo como incapaz de percibir el movimiento real, el cambio cualitativo o el devenir como duración. Esta condena del cine por parte de Bergson es, según Deleuze, precipitada, y responde más bien a la naturaleza vacilante e inmadura del cine en sus comienzos. Porque para Deleuze, Bergson adelanta, incluso sin saberlo, las posibilidades que el cine alcanzará en su madurez a través de los grandes cineastas. Atendiendo a la articulación de las tesis acerca del movimiento recogidas en *Materia y memoria* (1896) y en *La evolución creadora* (1907), puede establecerse una “alianza” entre Bergson y el cine, lo que le permite a Deleuze realizar una lectura cinematográfica del pensamiento de Bergson.

Deleuze recupera en Bergson un campo de batalla que confronta a la imagen dogmática del pensamiento metafísico, y en este sentido la recepción del primer capítulo de *Materia y memoria* le ofrece una concepción de la imagen totalmente inédita, que rompe con el régimen representativo. Tal concepción da lugar a un universo material de imágenes en movimiento liberadas de la conciencia que, desde el punto de vista de Deleuze, anuncian una ontología de la imagen totalmente revolucionaria en relación con el pensamiento de la tradición filosófica. Pero no sólo eso. Deleuze va a decirnos algo verdaderamente sorprendente, y es que el universo bergsoniano está en estrecha relación con la esencia misma del cine, de modo que podemos pensarlo como un universo cinematográfico o como un perfecto “metacine”. Este punto de vista va a dar lugar a una ontología cinematográfica que hace aparecer el proyecto deleuzeano bajo una nueva luz, mostrando plásticamente su concepción inmanente del todo como sistema abierto de imágenes en perpetua variación. Lejos de ser la representación o la copia de una realidad ontológica exterior, las imágenes cinematográficas son imágenes entre otras sobre un sólo y único plano de inmanencia. El propio sujeto pertenece a este plano en el que surge como un “centro de

¹ H. BERGSON: *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Buenos Aires, 2006, pp. 25-26.

indeterminación”, como una condensación de la materia-imagen que posibilita el surgimiento de una pluralidad de “imágenes vivas” a partir de la cual puede comprenderse la génesis de la subjetividad.

2. El método cinematográfico del pensamiento

Pocas imágenes se han hecho tan célebres en el pensamiento contemporáneo como la creada por Bergson para ilustrar el método por el cual procede la inteligencia en su función cognoscitiva: la imagen del cinematógrafo. Desde *La evolución creadora* (1907) hasta *Pensamiento y movimiento* (1934), Bergson erige el modelo del cinematógrafo como modelo cognitivo de una forma de pensar y de relacionarse con el movimiento y el tiempo de la que, por lo demás, toda su filosofía pretendía liberarse. Resulta cuando menos paradójico en un pensador que, como Bergson, confiere a la imagen una superioridad sobre el concepto. La imagen evoca un contenido de pensamiento bajo una forma más fluida, menos abstracta que el concepto ¿Por qué condenar entonces la imagen en movimiento del cine? Esta paradoja es comparable a la de la crítica platónica de la imagen, aunque los caminos de un pensador y otro sean inversos, pues mientras Platón intenta deshacerse de la imagen para elevarla después, cuando el filósofo llega a lo esencial, Bergson condena la imagen después de ensalzarla, en la medida en que, finalmente, no es más que un “instrumento aproximativo”, e incluso falsificador —cuando se trata de la imagen cinematográfica— de lo que la intuición por sí misma nos da, única vía para la auténtica filosofía.

El modo en que Bergson tematiza la intuición constituye un auténtico método en filosofía, consistente en “denunciar los falsos problemas” y en “luchar contra las ilusiones” de un pensamiento que, dominado por la inteligencia, se limita a reconocer sus propias proyecciones ilusorias. La intuición es el instrumento con el que se arma Bergson para deshacer esas imágenes de la inteligencia, para discernir los elementos de esas proyecciones compuestas por *mixtos* mal analizados. En este sentido, la intuición nos empuja a sobrepasar los datos de la experiencia empírica hasta alcanzar las condiciones reales que la originan, es decir, nos permite acceder a la experiencia en su propia génesis y a las diferencias intensivas que articulan lo real, antes de que estas “diferencias de naturaleza” sean distorsionadas y anuladas por la percepción natural y por la inteligencia humana.

En el capítulo IV de *La evolución creadora*, Bergson se enfrenta a una estas ilusiones fundamentales, generadora de falsos problemas: la ilusión del “devenir y de la forma”². Allí nos dirá que una visión del devenir como intuición del espíritu revela que el movimiento sólo es alcanzado por la inteligencia en los puntos de reposo ilusorio. Si la materia no cesa de cambiar de forma de modo continuo, la inteligencia sólo retiene una visión estable, modelada ya a nivel perceptivo como una “imagen deformante”. Tal mecanismo estaría situado en el fondo del aparato del conocimiento, como una especie de cinematógrafo interior que imitaría mecánica e ilusoriamente el devenir. Y es que del mismo modo que el cinematógrafo, tomando vistas estáticas de la realidad, es capaz de ofrecernos —debido a las limitaciones de nuestro sentido de la vista— una visión del movimiento, igualmente la inteligencia, captando estados en reposo de la realidad que se nos traducen en forma de conceptos, genera la ilusión de que estamos conociendo lo real, los objetos en su devenir temporal, es decir, en su *duración*³. Es lo que Bergson llama,

² H. BERGSON: *La evolución creadora*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985, pp. 261-273.

³ El concepto de duración (*durée*) constituye el núcleo problemático central de la filosofía de Bergson. Ella es el ámbito de la diferencia, de la pura heterogeneidad, de la ausencia de referencias privilegiadas que puedan ordenar conjuntos homogéneos. Esta experiencia es abordada en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889) en relación con dos órdenes de realidad: uno, homogéneo, caracterizado por el dominio de la dimensión espacial como un orden cuantitativo y múltiple (duración impura); el otro, heterogéneo, caracterizado por una experiencia del tiempo como duración alcanzada por la percepción de las cualidades y por la indeterminación numérica (duración pura). Bergson relaciona estas dos dimensiones de la realidad con dos aspectos de la vida consciente, uno superficial, en contacto directo con la realidad exterior, y otro profundo, donde se manifiesta el continuo fluir

muy habitualmente, el “método cinematográfico”, o la “tendencia cinematográfica” de la percepción y del pensamiento.

Entre el mecanismo cinematográfico y nuestra percepción e inteligencia no habría, según Bergson, una mera analogía, sino una verdadera comunidad de naturaleza. Hay una “tendencia cinematográfica” en nuestra manera usual de percibir y conocer, respecto a la cual los procedimientos de la “metafísica natural” no difieren. El conocimiento usual está orientado a la práctica, y por ello tiene necesidad de una percepción restringida que selecciona de lo real aquello que le resulta más útil para la acción. Pero nuestros supuestos conocimientos teóricos no hacen sino prolongar estos mecanismos naturales de una manera más sofisticada, ya que nuestro lenguaje y nuestra inteligencia están naturalmente orientados por la necesidad de actuar para vivir, y la metafísica, como producto de la inteligencia, tiende a prolongar esta manera de proceder para “aumentar nuestra influencia sobre las cosas”. El hábito inveterado de tomar “instantáneas inmóviles” que sólo retienen del devenir de la realidad lo que más interesa para la acción, se desplaza entonces hacia una metafísica natural depositada en el lenguaje y producida en los sentidos y en la inteligencia. Los conceptos que resultan de este mecanismo de conocimiento son como los fotogramas producidos por el cinematógrafo:

«Ese es el artificio del cinematógrafo. Y ese es también el mecanismo de nuestro conocimiento (...) En general, percepción, intelección y lenguaje proceden así. Tanto si se trata de pensar el devenir, como de expresarlo o, incluso, de percibirlo, no hacemos más que accionar una especie de cinematógrafo interior»⁴

¿Cómo justifica Bergson la intrusión del mecanismo cinematográfico en un problema de teoría del conocimiento? La cuestión se refiere al método, al procedimiento de análisis y síntesis de lo real, que tanto en un caso como en el otro falsifica el movimiento, como consecuencia de una descomposición (análisis) y recomposición (síntesis) del mismo, que es incapaz de captar y de reproducir el devenir de lo real. Por el análisis, la inteligencia trata de hacerse con el objeto proyectando sobre él infinitos puntos de vista que le ofrecen aspectos parciales del mismo; por la síntesis, tratará de reunirlos nuevamente para hacerlos pasar por conocimiento verdadero del objeto. La inteligencia natural procede entonces igual que el cinematógrafo, descomponiendo el movimiento en una serie de puntos inmóviles (fotogramas o conceptos) y recomponiéndolo a continuación a partir de un movimiento externo, impersonal y abstracto que imita artificialmente el movimiento real de la duración.

«En lugar de atenernos al devenir interior de las cosas, nos situamos fuera de ellas, para reconstruir su devenir artificialmente. Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y como son características de esa realidad nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo característico del devenir mismo»⁵

Si hemos de hacer caso a Bergson, el mecanismo cinematográfico del pensamiento no habría esperado el nacimiento del cine para operar, más bien habría encontrado en éste su expresión externa y el nombre que le conviene. Lo que está claro es que esta experiencia fue determinante para él, y no precisamente en sentido positivo, aunque le permitiera hacer comprender, por medio de una “imagen”

y la diversidad de la duración de nuestra conciencia. Cfr. G. MUÑOZ-ALONSO LOPEZ: «El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto», en *Revista general de información y documentación*, vol. 6, nº 1, 1996, pp. 291-312.

⁴ H. BERGSON: *La evolución creadora*, op. cit., p. 267.

⁵*Ibid.*

—tomada, precisamente, del arte de las imágenes que es el cine— su concepción de la inteligencia, orientada naturalmente a comprender lo móvil desde la inmovilidad, lo inestable de lo real desde la estabilidad en que lo observamos. Desde este punto de vista, los conceptos de la inteligencia resultarían tan inadecuados para conocer el movimiento de la duración como los fotogramas del cine para reproducirlo. No habría, en el procedimiento de la inteligencia y en el del cine, sino falsificación del movimiento.

Y sin embargo, siempre cabe preguntarse si Bergson no estaba utilizando el cine para aplicar y confirmar sus propias teorías, sin preocuparse por el verdadero potencial, por las posibilidades emergentes de un arte recién inventado. ¿Y si el cine fuera algo más que un mero artificio calcado sobre las proyecciones de una inteligencia ilusoria? Este va a ser el punto de vista de Deleuze en la recepción del pensamiento de Bergson sobre el cine. Partiendo de los argumentos del propio Bergson en contra del cine y de su concepción de la *durée*, se tratará entonces de dar lugar a otras posibilidades, a otras líneas de pensamiento que la filosofía de Bergson podría haber explorado, más allá de su condena precipitada del cinematógrafo.

3. El movimiento más allá de la percepción natural

Veamos con un poco más de detenimiento en qué consiste la falsificación del movimiento de nuestro supuesto “cinematógrafo interior”, exteriorizado después por el cine. Dicha falsificación está relacionada, como decíamos, por un mal uso del pensamiento, y más concretamente por la tendencia natural de la percepción a producir imágenes que responden a *mixtos* mal analizados. De acuerdo con Bergson —y Deleuze no está en desacuerdo con él en este punto— la experiencia empírica nos ofrece datos o imágenes donde los elementos constitutivos no están bien diferenciados. Esto está relacionado con las condiciones de la experiencia, donde lo dado a la percepción son siempre mixtos de espacio y de tiempo, lo cual es nefasto para comprender el movimiento ¿Por qué? Porque tenemos la tendencia natural a confundir el movimiento con el espacio recorrido, es decir, a “espacializar” el movimiento, lo cual implica lo siguiente: se reduce el movimiento a una trayectoria “x” infinitamente divisible, y se lo hace coincidir con una yuxtaposición de puntos e instantes inmóviles. El pensamiento cae entonces en el absurdo de pretender pensar el movimiento a partir de una serie de inmovilidades “espaciotemporales” (sucesión de puntos e instantes), mientras que el movimiento real de la duración, indivisible y heterogéneo, sólo puede pensarse como tiempo cualitativo, como cambio y transformación incesante, como evolución creadora. De aquí surge la célebre tesis de Bergson acerca del movimiento, según la cual la heterogeneidad del movimiento es irreductible a la homogeneidad del espacio (“*el movimiento es irreductible al espacio recorrido*”), y su consiguiente condena del mecanismo cinematográfico.

Deleuze acepta esta tesis formulada por Bergson, pero no considera pertinente la condena bergsoniana del cinematógrafo. Porque según Deleuze, no habría una única tesis de Bergson acerca del movimiento, sino tres, y de la lectura conjunta y articulada de estas tres tesis van a derivarse algunas consecuencias que permitirán una concepción muy distinta del cine.

Como segunda tesis del movimiento, Deleuze apunta a la importante distinción que hace Bergson entre la manera de concebir el movimiento en la antigüedad y en la modernidad. Tanto los antiguos como los modernos han pensado el movimiento sin poder sustraerse de la percepción natural, pero lo han hecho de maneras diferentes. La ciencia y la metafísica antigua han pretendido reducir el devenir de lo real a partir de Ideas eternas o formas inmutables que no retienen del movimiento sino instantes

privilegiados, mientras que la ciencia moderna se constituye precisamente al renunciar a toda idea de forma para considerar el movimiento a partir de un instante cualquiera. Bergson da cuenta de esta diferencia en la concepción del movimiento, y sobre todo, en la concepción del tiempo en ella implicada. El cambio de perspectiva en la concepción del movimiento implica una concepción del tiempo muy diferente, porque si en la ciencia y metafísica antiguas el tiempo sólo interviene como degradación, como intervalo negativo en el pasaje de una forma a otra (instante privilegiado), en la ciencia moderna el tiempo se introduce como variable independiente, pasando a ser considerado como un elemento esencial de todo devenir (instante cualquiera). Esta diferencia en la concepción del movimiento y del tiempo no pasa desapercibida para Bergson, aunque finalmente las reduzca a lo mismo. Tanto los antiguos como los modernos pretenden reconstruir el movimiento a partir de una serie de inmovilidades, y que estén sean momentos privilegiados o instantes cualquiera no es relevante en cuanto al resultado. La metafísica clásica y la ciencia moderna llegan a lo mismo, y no habría según Bergson una diferencia de naturaleza entre ambos planteamientos: «En ambos casos hay el mismo mecanismo cinematográfico»⁶

¿Por qué hacer converger, sin embargo, las concepciones antigua y moderna del movimiento y del tiempo en el cinematógrafo? —se preguntará Deleuze— ¿No es acaso el cine una expresión artística típicamente moderna? Consideremos por un momento el movimiento, no ya en relación con la ciencia y la metafísica antigua y la ciencia moderna, sino en relación con el arte. En la antigüedad, el arte está interesado en reconstituir la esencia del movimiento a través de las formas. La escultura sería un buen ejemplo de esta concepción del movimiento que, desdeñando el tiempo como devenir, sólo retiene de él sus momentos privilegiados. Lo que interesa al arte son ciertas posiciones privilegiadas, e incluso cuando hay cierto interés de secuenciación de los fenómenos —como por ejemplo, en el teatro—, esta depende siempre de una serie de momentos álgidos que marcan el discurrir de la acción. El movimiento es, en definitiva, el paso de una forma a otra, de una posición a otra, y lo que sucede entre ambas es enteramente desdeñable. Ahora bien ¿Qué relación podría tener esto con el cine? El interés del cine, como arte moderno, no apunta a la forma, no apunta a los instantes privilegiados del movimiento, sino precisamente al movimiento en relación con los instantes cualquiera.⁷ Bergson lo rechaza porque considera que el devenir así reproducido sigue respondiendo a una abstracción, a una especie de marco exterior homogéneo donde los acontecimientos se suceden por yuxtaposición espacial. Pero ¿Y si el cine fuera capaz de pensar el movimiento en sí mismo más allá de la percepción natural? ¿Y si su invención hiciera posible la experiencia de la verdadera duración?

La segunda tesis sobre el movimiento introduce, según Deleuze, una duda razonable en la condena bergsoniana del cine. Porque el propio Bergson no ignora que, de la antigüedad a la modernidad, se produce una innovación en la concepción del movimiento y en la concepción del tiempo en ella implicada. No es lo mismo pensar el movimiento privilegiando la forma (realidad trascendente), y desdeñando el aspecto temporal como degradación, que pensarlo como sucesión de instantes cualquiera (cortes inmanentes), donde el devenir temporal cobra una relevancia indiscutible. La ciencia moderna se instala de entrada en el devenir de lo real, y aunque sigue siendo incapaz de pensar el tiempo como duración, como cambio cualitativo o como creación —tal como lo exige Bergson—, introduce no obstante una innovación radical y plantea esta exigencia. Para la ciencia moderna, el tiempo como creación debería ser considerable, y si no lo piensa ella misma, abre cuando menos un nuevo horizonte, un nuevo punto de vista que reclamaría, de acuerdo con Bergson, una metafísica a la altura de los tiempos.

⁶Ibid., p. 288.

⁷ «Así pues, definimos el cine como un sistema que reproduce el movimiento refiriéndolo al instante cualquiera». G. DELEUZE: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 19.

«Cuando uno refiere el movimiento a momentos cualquiera, tiene que ser capaz de pensar la producción de lo nuevo, es decir, lo señalado y lo singular, en cualquiera de esos momentos: se trata de una conversión total de la filosofía, y es lo que Bergson se propone hacer finalmente, dar a la ciencia moderna la metafísica que le corresponde, que le falta, como a una mitad le falta su otra mitad. Pero ¿es posible detenerse en esta vía? ¿Puede negarse que las artes también deberán cumplir esta conversión? ¿Y que el cine no es, en este aspecto, un factor esencial, e incluso que no tenga un papel que desempeñar en el nacimiento y la formación de ese nuevo pensamiento, de esa nueva manera de pensar?»⁸

Deleuze sostiene que esa metafísica que le faltaba a Bergson podría haberse inspirado en el cine, pues a pesar de la condena bergsoniana del cinematógrafo, habría en la obra de Bergson suficientes indicios para alumbrar lo que el nacimiento del cine hacía posible: la percepción de un “movimiento real” más allá de las condiciones de la percepción natural; la posibilidad de experimentar la duración concreta como apertura del tiempo heterogéneo y como transformación del universo o del ser. En este sentido, Deleuze subraya todavía una tercera tesis sobre el movimiento en la obra de Bergson, que es la que va a permitirle, en última instancia, una lectura cinematográfica de su pensamiento. Así, si la primera tesis se refería a la indivisibilidad del movimiento, y la segunda a su reconstrucción en relación con cortes inmanentes —tal como es concebido en la modernidad—, esta tercera tesis va a apuntar directamente a su concepción de la duración.

En un primer momento, Bergson vincula la duración con la vida interior de la conciencia, pero en *La evolución creadora* asistimos a la ampliación progresiva de esta noción desde el ámbito de la vida interior al de la vida y al del universo como totalidad. Bergson se refiere entonces a la duración como una dimensión de la realidad que coincide con el Todo; flujo de un ser-tiempo que cambia, que dura mientras cambia y que produce lo nuevo, lo cual nos conduce directamente a esta tercera tesis: *el todo no está dado*. De la consideración del Todo como apertura y creación de lo nuevo, se deduce que todo movimiento de traslación es, además de un cambio de posición en el espacio, un cambio cualitativo en la duración, de tal modo que puede ser pensado como un “corte móvil” que expresa un cambio en el Todo. Si el instante es un corte inmóvil del “movimiento ilusorio”, el movimiento real resulta un corte móvil de la duración. El movimiento —nos dirá entonces Deleuze a partir de esta tercera tesis— tiene dos caras:

«Por una parte, es lo que acontece entre objetos o partes; por la otra, lo que expresa la duración o el todo (...) A los objetos o partes de un conjunto, podemos considerarlos como *cortes inmóviles*; pero el movimiento se establece entre esos cortes, y remite los objetos o partes a la duración de un todo que cambia; expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos, él mismo es un *corte móvil* de la duración»⁹

Lo esencial de esta tercera tesis bergsoniana sobre el movimiento es que liga la noción de “corte móvil” a una concepción del Todo como “Lo Abierto”¹⁰. El movimiento de traslación se presenta, por un

⁸*Ibid.*, p.21.

⁹*Ibid.*, p. 26

¹⁰ Como ha señalado muy pertinentemente Gustavo Galván Rodríguez, no debe confundirse esta noción bergsoniana de “Lo Abierto” con la noción heideggeriana: «Lo Abierto de Bergson, sostiene Deleuze, no designa la apertura del claro del acontecimiento, la mutua copertenencia y correspondencia entre pensar y ser, sino más bien el tiempo como potencia intrínseca del ser, esencialmente desestructuradora (...) La dimensión temporal resulta así el elemento que impide que el mundo sea concebido meramente como un conjunto cerrado o una totalidad dada, en la medida en que lo instala en una radical apertura». G. G. RODRÍGUEZ: *Gilles Deleuze: ontología, pensamiento y lenguaje. Un logos problemático*, Universidad de Granada, 2007, pp. 309 y 117.

lado, como una sucesión de “cortes inmóviles” que nos remiten a conjuntos cerrados; pero presenta otra cara, y esta segunda cara nos remite, según Deleuze, a la duración, al cambio cualitativo como expresión de un Todo que nunca está dado, porque se hace uno con el propio cambio¹¹. Desde esta segunda perspectiva, el movimiento puede pensarse como un “corte móvil” de la duración, como una imagen-movimiento, que es precisamente la que el cine nos ofrece, independientemente de una forma de sucesión que marcaría las posiciones en el espacio o los instantes divisibles en el tiempo. La imagen cinematográfica se torna así —siempre según Deleuze— una imagen en movimiento *continuo*, un corte móvil de la realidad, un punto de intersección entre movibilidades. «En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto»¹². El hecho, criticado por Bergson, de que las condiciones del cine sean técnicas o artificiales (dando lugar al desfile de “cortes inmóviles” a intervalos regulares) no constituye ya un argumento contra lo que esas condiciones permiten: «¿no está el cine, por el contrario, en virtud de estas condiciones artificiales de la producción del movimiento, en situación de extraer una percepción pura del movimiento (...)?»¹³. Si las condiciones de la percepción natural nos ofrecen mixtos, y por lo tanto una concepción impura del movimiento ¿Por qué no considerar que tal vez las condiciones artificiales del cine podrían ofrecernos precisamente una percepción pura?

En *La imagen-movimiento*, Deleuze se referirá a esta percepción como una “percepción objetiva” que, desbordando las limitaciones de la percepción subjetiva o natural, es capaz de situarse en el movimiento de las cosas mismas. Nuestra percepción no puede concebir imágenes de este tipo, pues como nos dice Deleuze en *Mil Mesetas*, «la percepción sólo puede captar el movimiento como la traslación de un móvil o el desarrollo de una forma»¹⁴. Los umbrales perceptivos son siempre demasiado anchos o demasiado estrechos para las puras relaciones de velocidad o de lentitud del movimiento liberado de los objetos, lo cual nos muestra ya de entrada la importancia que Deleuze va a otorgarle al cinematógrafo. Porque el movimiento es, por naturaleza, lo imperceptible, pero al mismo tiempo es lo que debe ser percibido, lo que sólo puede ser percibido: «lo imperceptible también es el *percipiendum*»¹⁵, la condición transcendental de toda percepción empírica¹⁶. ¿Cómo podríamos percibir el movimiento, de suyo imperceptible? ¿Cómo podríamos captar el movimiento de la duración que *pasa entre las cosas*? Esta será, para Deleuze, la aventura del cinematógrafo.

4. Del universo de Bergson al universo como meta-cine

La referencia será siempre Bergson, y si como hemos visto, el concepto de “corte móvil” le permite a Deleuze establecer una conexión entre movimiento e imagen cinematográfica, ello será sobre todo en

¹¹ «El tiempo significa que el todo no está dado: el Todo no se puede dar». G. DELEUZE: *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 136. «Si el todo no puede darse es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar». G. DELEUZE: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, op. cit., p. 24

¹²*Ibid.*, p. 15.

¹³G. DELEUZE: Vicennes, 1 de diciembre de 1981, en www.webdeleuze.com

¹⁴G. DELEUZE y F. GUATTARI: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1988, p.282

¹⁵*Ibid.*

¹⁶ Como el *sentiendum* es el ser de lo sensible como puro ser de intensidad, el *percipiendum* es el ser de lo perceptible, es decir: el movimiento real de la duración, puro cambio cualitativo. Se pone aquí de relieve la prolongación de la doctrina kantiana de las facultades como posible hilo conductor del análisis deleuzeano en el proceso que va de la imagen del pensamiento al pensamiento de la imagen, de la filosofía al cine, tal como lo ha mostrado DorkZabunyan en una de las tentativas más interesantes de vincular los estudios sobre cine de Deleuze con su producción anterior. Vid. D. ZABUNYAN: *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presses De La Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, pp. 15-25.

base al primer capítulo de *Materia y memoria*, donde —varios años antes de condenar el cine— Bergson había descubierto imágenes de otro tipo que aquellas, estáticas, que consideraba tomas de vistas instantáneas e inmóviles del movimiento.

«Sin embargo, y esto es también muy curioso, Bergson ya había descubierto perfectamente la existencia de cortes móviles o de imágenes-movimiento. Fue antes de *La evolución creadora* y antes del nacimiento oficial del cine; en *Materia y memoria*, en 1896. El descubrimiento de la imagen-movimiento, más allá de las condiciones de la percepción natural, fue la prodigiosa invención del primer capítulo de *Materia y memoria*»¹⁷

No deja de ser sorprendente el hecho de que Bergson rechazase la imagen del cine, cuando, según Deleuze, había sido él quien había encontrado el concepto de imagen que más se aproximaba a la innovación que el cinematógrafo anunciaba. Precisamente el universo desplegado por Bergson en *Materia y memoria* es un universo de imágenes, pero no de imágenes de un sujeto que representa el mundo, sino de imágenes en sí mismas y para ellas mismas; imágenes inmanentes que no esperan ni dependen de la mirada humana. Tales imágenes compondrían una especie de universo material en perpetuo movimiento por la acción y reacción de unas sobre otras. Y es que mucho antes de poder hablar de “imágenes mentales”, las imágenes serían acción y reacción, es decir, movimiento. El concepto de imagen es indisociable del movimiento de la materia, de tal modo que Bergson establece la siguiente equivalencia: imagen = movimiento = materia¹⁸. Como nos dice Deleuze: «Es porque la imagen es igual al movimiento que la materia es igual a la imagen-movimiento. En efecto, lo que llamamos “materia” es este universo de las imágenes-movimiento, en tanto ellas están en acciones y reacciones unas con otras.»¹⁹

Asistimos aquí a una auténtica reconstrucción del concepto de imagen, incluso al interior del propio pensamiento de Bergson. Porque aquí la imagen no es originariamente *algo que se ve*, que se perciba o que se piense, sino más bien *algo que se mueve*, que está en perpetuo movimiento independientemente de una conciencia²⁰. Las imágenes que nos formamos de las cosas a nivel de la conciencia no pueden entonces concebirse separadamente del movimiento de las cosas mismas, porque la propia inteligencia pertenece a este universo material. No hay, contrariamente a lo que parecía sugerir Bergson en *La evolución creadora*, conflicto alguno en la relación entre la imagen percibida y el movimiento real de la materia, y ello no sólo porque la imagen así entendida es anterior a la formación de un centro nervioso consciente, sino sobre todo porque la propia conciencia va a formarse a partir de este universo primordial *como una imagen más entre otras*. Lo único que tenemos originariamente es un universo de imágenes-movimiento radicalmente a-centrado, sin ejes ni referencias; un mundo material de «variación universal», que escapa al condicionamiento de la inteligencia. Como nos dice Bergson:

«Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro. Todas esas imágenes obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según

¹⁷G. DELEUZE: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, op. cit., p. 15.

¹⁸ Martin Schaw se ha referido a esta nueva consideración de la imagen como una auténtica «ontología de la imagen». Cfr. M. SCHAW: «Escape from the image: Deleuze's Image-Ontology» en G. FLAXMAN (ed.): *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2000, p. 109.

¹⁹G. DELEUZE: Vincennes, 5 de Enero de 1982, en www.webdeleuze.com

²⁰ Como ha subrayado muy acertadamente Alain Ménil: «en devenant mobile, l'image a mis en crise la détermination classique de son concept». A. MÉNIL: «Deleuze et le "Bergsonisme du cinéma"», en *Philosophie* n°47, Septiembre de 1995, Paris, p. 38.

leyes constantes, que llamo las leyes de la naturaleza (...) Los nervios aferentes son imágenes, el cerebro es una imagen, las conmociones transmitidas por los nervios sensitivos y propagadas en el cerebro son también imágenes (...) Hacer del cerebro la condición de la imagen total, es verdaderamente contradecirse uno mismo, puesto que el cerebro, en hipótesis, es una parte de esta imagen. Ni los nervios ni los centros nerviosos pueden pues condicionar la imagen del universo»²¹

La plasticidad y la belleza de este universo único descrito por Bergson nos evocan inmediatamente el campo transcendental o el *plano de inmanencia* deleuzeano, allí donde la conciencia del sujeto pierde su lugar privilegiado como punto de partida de la experiencia o como centro dador de sentido desde el cual el conocimiento se estructura. La imagen dogmática del pensamiento nos ha hecho creer que es la conciencia la que “ilumina” las cosas, con sus innumerables metáforas acerca de la luz focalizada en el sujeto y proyectada hacia los objetos como «un haz luminoso que sacaba a las cosas de su oscuridad innata» (C-1 89/93). Deleuze, sin embargo, va a decirnos que Bergson pone de manifiesto que la luz está en las cosas mismas, antes que el sujeto.

«Si no se le aparece a alguien, es decir, a un ojo, es porque la luz todavía no es reflejada ni detenida, y, “propagándose siempre nunca (es) revelada”. En otros términos, el ojo está en las cosas, en las imágenes luminosas mismas. “La fotografía, si es que hay fotografía, está tomada ya, sacada ya, en el interior mismo de las cosas y para todos los puntos del espacio...” »²²

El universo no es visible porque haya un ojo que lo ilumine, sino que es visible *en sí mismo*; imagen y movimiento en sí mismo, luz, también, en sí mismo, que no depende de la percepción natural “fotográfica” (como si la percepción natural *creara* la imagen). Sobre la base de esta sorprendente tesis de Bergson, que establece una nueva equivalencia del universo de las imágenes-movimiento con la luz, Deleuze va a aventurar una de las tesis más extraordinarias y sugerentes de su filosofía, de acuerdo con la cual el *universo bergsoniano estaría en estrecha relación con la esencia misma del cine, hasta el punto de poder ser pensado como un universo cinematográfico o como un perfecto metacine*. Después de todo ¿Acaso no es el cine un conjunto de imágenes materiales en constante movimiento hechas de luz y de sombras? El universo Bergsoniano es, para Deleuze, como un gran proyector o una inmensa máquina de proyección de imágenes luminosas que se propagan por doquier, independientemente de que aparezcan para un ojo o se reflejen en una pantalla. «Hay aquí una extraordinaria avanzada de Bergson: el universo como cine en sí, como metacine, y que precisamente implica una visión del cine muy diferente de la que Bergson proponía en su crítica explícita»²³. Al margen de comparaciones metafóricas, también el cine es —con y a pesar de Bergson—, irreductible al modelo de la percepción natural; la movilidad de la cámara, la variabilidad de los ángulos de encuadre y demás artilugios técnicos, reintroducen siempre zonas acéntricas y desencuadradas en relación con cualquier centro de percepción subjetiva: «tiende entonces a coincidir con el régimen de la imagen-movimiento, la universal variación, la percepción total, objetiva y difusa»²⁴.

²¹ H. BERGSON: *Materia y memoria*, op. cit., pp. 33-35. Siguiendo esta concepción bergsoniana, el propio Deleuze nos dice: «El cerebro no es, ciertamente, un centro de imágenes del que se podría partir, sino que él mismo constituye una imagen especial entre las demás; en el universo acéntrico de las imágenes, el cerebro constituye un centro de indeterminación». G. DELEUZE: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, op. cit., p. 96.

²²G. DELEUZE: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, op. cit., p. 93. Las comillas y la cursiva son de Deleuze y se refieren a citas de Bergson.

²³*Ibid.*, pp. 91-92.

²⁴*Ibid.*, p. 98. La obra experimental del cineasta ruso DzigaVertov sería para Deleuze un ejemplo muy claro de esta tendencia que permite “llevar la percepción del cine al movimiento de la materia”, lo cual se consigue a través de una serie de trucos técnicos,

El hecho de que Bergson denunciase el cinematógrafo como una ilusión no constituye una objeción en contra del proyecto deleuzeano, porque Deleuze no aplica las teorías de Bergson al cine; él *extrae* del bergsonismo los conceptos que van a permitirle pensar los problemas que el cine suscita, del mismo modo que extrae conceptos que pertenecen a la historia de la filosofía y los vincula con nuevos problemas. Bergson no logra ver esta vinculación positiva entre su pensamiento y el cine, pero su revolucionaria concepción de la imagen en *Materia y memoria* —no casualmente elaborada de manera contemporánea al nacimiento del cine—, ayudó a comprender a Deleuze que a través del cinematógrafo se abría una nueva posibilidad de creación relacionada con esta apertura de la imagen a la experiencia anterior a la configuración de la percepción subjetiva. La ontología de la imagen de Bergson daba lugar así a una ontología cinematográfica particularmente original en el campo de la experimentación filosófica, donde el cine se torna objeto de un encuentro extraordinariamente productivo.

5. Hacia una ontología de la imagen cinematográfica

Lejos de ser una representación o una copia de una realidad ontológica exterior, las imágenes cinematográficas son, entonces, imágenes entre otras sobre un solo y único plano de inmanencia, siendo este último «el movimiento (la cara del movimiento) que se establece entre las partes de cada sistema y de un sistema al otro, que los atraviesa a todos, los agita y los somete a la condición que les impide ser absolutamente cerrados»²⁵. Desde este punto de vista, la imagen-cine escapa a los condicionamientos de la percepción subjetiva, y no puede considerarse tampoco una mera duplicación técnica de una realidad ontológica. Lo que expresa la imagen cinematográfica, según Deleuze, es un cambio, una transformación en la duración o en el Todo: el movimiento real, ontológico, imperceptible para la percepción humana, demasiado condicionada por los hábitos que sólo retienen del devenir lo que más interesa para la acción y la supervivencia. Del movimiento de esta percepción subjetiva y limitada al movimiento real de la duración, Deleuze establece diferentes niveles, que se corresponden con diferentes tipos de imágenes:

«1) No hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo... »²⁶

Constatamos aquí toda una gradación, que va de la “imagen inmóvil” denunciada por Bergson, a la imagen-tiempo como expresión del cambio en la duración o en el Todo. El propio cine se transforma así en una especie de laboratorio ontológico donde el universo se hace visible a través de la imagen, y la propia imagen deviene universo. El cine, de hecho, es para Deleuze una manera de crear y de hacer visible un universo que, como podemos ya adelantar, no incluye sólo el aspecto mecánico u orgánico que se correspondería con una filosofía de la naturaleza, sino también al propio espíritu como una imagen más que se incluye en el devenir y en la transformación de la materia. Todo su análisis del cine, enormemente minucioso, puede comprenderse desde esta perspectiva ontológica, donde las distintas operaciones e imágenes del cine se relacionan con los diversos niveles de análisis de lo real. Un análisis

tales como el uso de acelerados, ralentís, microtomas, sobreimpresiones, etc. Desde este punto de vista, el cine tendría la capacidad de llevarnos a una especie de mirada pre-subjetiva, e incluso pre-humana, en la medida que el cine “participa” del conjunto de las imágenes materiales inmanentes previas a la subjetividad y a la constitución de una mirada propiamente humana. Sobreestacuestión, puede consultarse: F. ZOURAVICHVIL: «The Eye of Montage: DzigaVertov and Bergsonian Materialism», en G. FLAXMAN (ed.): *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, op. cit., pp. 141-152.

²⁵G. DELEUZE: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, op. cit., p. 91.

²⁶*Ibid.*, p. 26.

que, insistimos, va más allá de la percepción humana gracias a la imagen cinematográfica, capaz de internarse precisamente en las regiones inhumanas o sobrehumanas, más acá o más allá de lo que se fija en nuestros hábitos y condicionamientos de percepción y de pensamiento. Para empezar, Deleuze se detiene en las tres operaciones principales del cine: el encuadre, el plano, y el montaje.

5.1. El encuadre

El encuadre se refiere a la disposición de los objetos en el espacio, a la creación de un espacio donde una serie de objetos se disponen de manera más o menos cerrada por los límites de la imagen que los envuelve. El encuadre cinematográfico nos remite así a la imagen instantánea bergsoniana, al corte inmóvil de la pintura o de la propia fotografía, y consiste para Deleuze en *engendrar físicamente un espacio*. Sin embargo, esta imagen no está completamente cerrada. En el cine, al contrario de lo que sucede en la fotografía, lo que no está presente en el encuadre no está tampoco ausente, puesto que las imágenes están en movimiento y el encuadre de la imagen nos remite al “fuera de campo”. Según Deleuze, nunca hay encuadre sin fuera de campo, puesto que este reenvía a la presencia necesaria de “lo que no se oye ni se ve”. Y así, la imagen que se ve tiene lugar en un conjunto más amplio, recordado o evocado, y se abre, más allá de sus propios límites, al propio Todo no visible.

El fuera de campo señala entonces el hecho de que no hay un cierre absoluto de lo visible en la imagen. El encuadre tiene siempre un *afuera*, que apunta a las imágenes pasadas y futuras (espacio exterior), e incluso al cambio que acontece en el tiempo como duración. Deleuze distingue aquí un doble aspecto del fuera de campo, que puede ser relativo o absoluto. En el primer caso, el encuadre nos remite claramente a un espacio más amplio, con el cual comunica, y que se volverá visible en los reencuadres sucesivos. El fuera de campo aquí es evidente pero relativo, al poner en comunicación incesante a los conjuntos cerrados a través de un “denso hilo” que une en el espacio un conjunto con otro sin alcanzar nunca un Todo. En el segundo caso, los encuadres tienden a excluir todo afuera espacial como consecuencia de una imagen casi cerrada, y entonces el fuera de campo se torna absoluto, es decir, del orden de la duración o del espíritu, como sucede con los encuadres cerrados de las películas de Dreyer, donde los rostros cortados por la pantalla cierran el espacio para abrirse al tiempo y al espíritu (a la decisión de Juana en *Juana de Arco*, por ejemplo).

5.2. El plano

Con el análisis de la noción de plano, se alcanza una primera definición explícita del concepto de imagen-movimiento. Y es que, según Deleuze, «el plano es la imagen-movimiento»²⁷, es decir, el corte móvil de la duración. Así, a la creación de un espacio en el encuadre, el plano añade su propia *perspectiva espacio-temporal*; la imagen deviene entonces un bloque de espacio-tiempo, puesto que le pertenece cada vez el tiempo del movimiento que se opera en él. Deleuze determina la noción de plano en relación con su análisis del movimiento porque, como todo movimiento, el plano tiene dos caras: por un lado, modifica las posiciones respectivas de las partes de un conjunto (determinadas por el encuadre), y establece así traslaciones en el espacio; por otro, expresa un cambio en el Todo. Ambas caras son inseparables, ya que el menor desplazamiento en un cuadro expresa un cambio que está sucediendo. De ahí que el plano como corte móvil no sea sólo una perspectiva espacial, sino también una perspectiva temporal que concierne al Todo del film (determinado, en última instancia, por el montaje). Precisamente porque la imagen-movimiento que es un plano hace variar los elementos del conjunto, porque

²⁷Ibid., p. 41.

descompone y recompone el conjunto, precisamente por eso se vincula también con un Todo fundamentalmente abierto, «lo propio del cual es “hacerse” sin cesar, o cambiar, durar»²⁸

El plano pasa entonces a ser concebido como el intermediario entre el encuadre espacial y el montaje temporal. Él pone en movimiento las partes del encuadre, haciendo al mismo tiempo cambiar el Todo. De este modo, el plano no es movimiento en el espacio sin ser también cambio para una conciencia, hasta el punto que Deleuze nos dice que «el plano actúa como una conciencia»²⁹. Ahora bien, esta conciencia no puede pensarse como una conciencia humana, sino precisamente como una conciencia que, lejos de confundirse con los personajes o los espectadores de un film, se vincula con la propia cámara, a veces humana, y otras veces inhumana o sobrehumana. Deleuze pone el ejemplo de *Los pájaros* de Hitchcock, donde los diferentes planos no dejan de modificar la percepción de la naturaleza: naturaleza humanizada en un plano que incluye el movimiento del agua, un pájaro en la lejanía, y un personaje sobre un barco; naturaleza “pajarizada” cuando los pájaros amenazan y atacan al hombre; naturaleza inhumana cuando la relación entre pájaros y hombres deviene indecisa, etc. El plano, es decir, la conciencia cinematográfica, traza entonces un movimiento que hace que las cosas entre las cuales se establece no cesen de reunirse en un todo, y el todo, de dividirse entre las cosas.

5.3. El montaje

En cuanto a la tercera operación principal del cine, el montaje, sabemos que consiste en elegir los planos, los cortes, y los *raccords* que dan continuidad a las imágenes-movimiento y determinan el encadenamiento entre ellas. Sin embargo, lo que subyace en el montaje, en última instancia —y como consecuencia de esa determinación—, es una concepción del Todo que concierne al cambio cualitativo, a la duración, al tiempo que rebasa el movimiento físico y eleva el film a una dimensión espiritual. De principio a fin, se disponen las imágenes-movimiento con una orientación tal que algo sucede *entre ellas*, cambia o se transforma cualitativamente. Este cambio no puede ser expresado por ninguna imagen, de tal modo que debe ser deducido indirectamente de las relaciones entre las imágenes. Así, a la sucesión de las imágenes visibles, se le presupone una idea del todo que no se ve, y que condiciona el cambio que se opera en las imágenes. El espectador ve la sucesión de los planos, pero no la idea del todo; el movimiento, pero no el tiempo. De ahí la tesis de Deleuze, de acuerdo con la cual «el montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes- movimiento como constitutiva de *una imagen indirecta del tiempo*»³⁰

Es importante subrayar que, más allá del pensamiento de los cineastas o de las tendencias de las escuelas, lo que expresa el montaje es una transformación del universo. En el régimen de las imágenes-movimiento que Deleuze analiza en *Cine 1*, el montaje se vincula a la dimensión del tiempo como cambio, a la duración que corresponde a la manera en la cual el universo se transforma y progresa. Así, el film está compuesto por imágenes, pero está también *recorrido* por una idea del todo que *sobrevuela* la relación entre imágenes, y que condiciona el cambio que se opera entre ellas. Esta idea no pertenece, como ya sabemos, a un sujeto, no está vinculada a una conciencia subjetiva. La Idea es la condición pre-subjetiva de la experiencia y del pensamiento, la multiplicidad virtual que, en el caso concreto del cine, se actualiza en los bloques de movimiento-duración que son los films. Dejando al margen todo aspecto subjetivo y psicológico, el cineasta actúa así como una especie de agente transformador en el que se

²⁸Ibid., p. 42.

²⁹Ibid., p. 38.

³⁰Ibid., p. 52.

encarna y se actualiza una Idea³¹. Él mezcla espacio (encuadre), movimiento (plano) y tiempo (montaje) para hacer nacer un mundo.

En el régimen de las imágenes-movimiento, dicha actualización concierne en última instancia al montaje como determinación del encadenamiento de las imágenes, donde el tiempo de la duración sólo se alcanza indirectamente (a través del movimiento). En este punto, Deleuze constata que también la filosofía ha pensado el tiempo, desde la antigüedad, en función del movimiento, pero no se trata de redoblar con imágenes los conceptos filosóficos —como si la filosofía marcara las posibilidades del cine—, sino de constatar como formas de creación muy diferentes pueden expresar ideas o problemas comunes. Si el cine tiene la capacidad de crear distintos mundos como bloques de movimiento-duración, no es extraño que los problemas y las ideas sobre el Todo que el cine expresa en el encadenamiento de las imágenes-movimiento (montaje) entren en resonancia con las maneras que la filosofía ha pensado el tiempo *en función del movimiento o en relación al movimiento*, siguiendo composiciones diversas.

Y efectivamente, lo que muestra Deleuze es que los diferentes modos de montaje retoman por su cuenta las distintas visiones filosóficas del universo. Las ideas y problemas filosóficos pasan entonces a expresarse fílmicamente, a través de una imagen-cine enormemente rica y compleja que entra en resonancia con las distintas imágenes filosóficas del pensamiento³².

6. Dos regímenes de imágenes: génesis de la subjetividad

Regresemos una vez más al universo de imágenes materiales que Deleuze toma del primer capítulo de *Materia y memoria* de Bergson. Para ser del todo claros, es importante subrayar que, en sus estudios sobre cine, Deleuze no abandona nunca esta concepción bergsoniana de un universo compuesto por imágenes en movimiento. Y es que, como hemos visto, el universo de Bergson se vincula con el plano de inmanencia deleuzeano, dotándolo de plasticidad, de movimiento físico y de tiempo espiritual. No sólo la dimensión física, sino la propia dimensión espiritual de lo real pertenecen este plano de infinita variación que *Deleuze puede hacer finalmente pensable gracias al cine*, donde la propia materia es “visualizada” desde su profundidad dinámica y diferencial necesariamente presupuesta en la interacción de las imágenes.

Siendo precisos, hay que señalar que esta concepción de la materia no es una novedad que haya que poner en relación directa con los estudios sobre la imagen cinematográfica. Deleuze concibe así la materia en distintos pasajes de su obra, considerándola en relación con una sensibilidad diferencial y una capacidad de percepción y discriminación, que ha de presuponerse incluso para explicar las relaciones físicas y químicas³³. Ahora bien, el cine tiene el enorme potencial de hacer sensibles y pensables esas

³¹ Pierre Montebello se ha referido en este sentido al cineasta como a una especie de “demiurgo” platónico. No creemos que sea una comparación descabellada, ya que como hemos visto el cine es para Deleuze una manera de hacer un universo, aunque desde luego su operación no consiste en moldear la materia de acuerdo con Ideas transcendentales y eternas, sino precisamente en crear bloques de movimiento-duración que actualizan las Ideas sobre un solo y único plano inmanente. Cfr. P. MONTEBELLO: *Deleuze, philosophie et cinéma*, Vrin, Paris, 2008, p. 28.

³² Como ilustración de esta idea, baste decir que Deleuze descubre en el montaje “orgánico-activo” de Griffith una especie de visualización de las tesis aristotélicas sobre el tiempo y el movimiento (el tiempo como medida del movimiento, y el movimiento como desarrollo orgánico a partir de contrarios), mientras que en el montaje “orgánico-dialéctico” de Eisenstein descubre una concepción del tiempo y del movimiento hegeliana y marxista (la oposición de contrarios al servicio de una unidad, de una finalidad). Sobre este tema, *vid.* P. MARRATI: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004, pp. 51-62.

³³ «Incluso no vivas, o mejor no orgánicas, las cosas tienen una vivencia, porque son percepciones y afecciones (...) todo es interacción, incluso la gravedad» G. DELEUZE Y F. GUATTARI: *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 155. «Si lo

fuerzas a través de unas imágenes que, de otro modo, permanecerían sólo presupuestas. Porque las imágenes del cine son imágenes entre otras sobre un solo y único plano de inmanencia, la experiencia del cine le permite a Deleuze adentrarse en este terreno de lo impensado que precede el surgimiento del pensamiento consciente y de la propia subjetividad. El punto de vista genético que Deleuze reclamaba de Kant se hace entonces viable gracias a Bergson y el cine o, más bien, gracias a la recepción cinematográfica del pensamiento de Bergson que Deleuze lleva a cabo.

Ya lo decíamos algunos párrafos más arriba: la propia conciencia subjetiva debe entenderse a partir del universo de perpetua variación de las imágenes-movimiento, donde surge como una imagen más entre otras. No se trata, por tanto, de considerar la subjetividad como un todo dado *a priori* con una conciencia ya hecha esperando a ser colmada por las imágenes, sino por el contrario de asistir a la génesis de la subjetividad desde la multiplicidad de las imágenes-movimiento y las micropercepciones diferenciales que implica. En este sentido, Bergson va a decirnos: no hay una *conciencia de algo*, no hay una conciencia intencional, más bien habría que decir que la *conciencia es algo*. Esto supone un avance extraordinario respecto a la fenomenología, donde la percepción sigue estando focalizada en la conciencia³⁴. En Bergson el problema se desplaza, se plantea de acuerdo con otras condiciones. Ya no se trata de describir la percepción natural tal como aparece a una conciencia, porque si la conciencia es una imagen más entre otras y no el foco del que surgen las imágenes, habrá que responder antes a la pregunta sobre su constitución y su génesis.

¿En qué se diferencia la conciencia del resto de las imágenes? Sabemos que la conciencia es una imagen, pero ciertamente es una “imagen especial”, y aquí es donde Deleuze va a decirnos, siguiendo a Bergson: la conciencia surge como un *intervalo*, a modo de un *desvío* entre la acción sufrida y la reacción ejecutada que se produce en ciertas imágenes. Al lado de las imágenes que actúan y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes, se forman imágenes particulares, imágenes o “materias vivas” que presentan un fenómeno de retardo como consecuencia de la especialización de sus caras. La acción sufrida no se prolonga inmediatamente en reacción ejecutada en el caso de estas imágenes, porque ellas presentan una cara que selecciona entre las excitaciones que se ejercen sobre ella —es decir, recibe sólo lo que le interesa—, y una cara ejecutora que no se encadena directamente a la excitación recibida y que produce lo que podemos llamar propiamente acciones. La separación entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado es lo que permite a las imágenes vivas actuar en el sentido estricto del término, de ahí la diferencia con el resto de las imágenes

«De ello se deriva una consecuencia fundamental: *la existencia de un doble sistema, de un doble régimen de referencia de las imágenes*. Primeramente hay un sistema en que cada imagen varía para sí misma, y todas las imágenes accionan y reaccionan en función unas de otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Pero a él se añade otro sistema en que todas varían principalmente para una sola, que recibe la acción de las otras imágenes sobre una de sus caras

viviente implica un alma es porque las proteínas ya manifiestan una actividad de percepción, de discriminación y de distinción (...) que los impulsos físicos y las afinidades químicas no pueden explicar». G. DELEUZE: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 119.

³⁴ Sartre ha explicado de una manera muy “deleuzeana” —si se permite el anacronismo— esta diferencia que separa a Bergson de la fenomenología de Husserl: «para Bergson no hay no-consciente; hay solamente conciencia que se ignora. No existe opacidad que se oponga a la luz y la reciba, constituyendo así un objeto iluminado: existe luz pura, fosforescencia, sin materia iluminada; solo que esta luz pura, difusa en todas partes, no llega a ser actual sino cuando se refleja sobre ciertas superficies que sirven al mismo tiempo de pantalla con relación a las otras zonas luminosas. Hay una especie de inversión de la comparación clásica: la conciencia, en lugar de ser una luz que va del sujeto a la cosa, es una luminosidad que va de la cosa al sujeto». J.P. SARTRE: *La imaginación*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973, p. 40.

y reacciona ante ellas sobre otra de éstas»³⁵

Por un lado tenemos, entonces, un régimen de imágenes-movimiento, régimen “de referencia”, por así decirlo, en el sentido de que esta referencia, concerniendo a todas las imágenes, no aísla ninguna en particular. Por otro, tenemos un sistema en el cual las imágenes del régimen precedente son capturadas, y por lo tanto percibidas en relación con un «centro de indeterminación». Bergson llama a las imágenes vivas que acabamos de describir «centros de indeterminación» por la imposibilidad de predecir en ellas las acciones a partir de las excitaciones recibidas. El propio sujeto puede entonces definirse como un «centro de indeterminación» en la medida que lo entendamos, en el contexto del universo bergsoniano, como un *desvío* entre las excitaciones recibidas y las acciones ejecutadas. Deleuze se refiere en algunas ocasiones a la formación de este centro como a un pliegue o contracción; “lapso” entre el movimiento recibido y el movimiento ejecutado que introduce la opacidad o interioridad necesaria para frenar el flujo lumínico de la materia-imagen. Retoma aquí la bella fórmula de Bergson: «la fotografía, si ella existe, ya está tomada, sacada en el interior mismo de las cosas»³⁶, lo único que le falta es la “pantalla negra” para ser revelada, y esto es precisamente lo que introducen las “imágenes vivas”: la luz encuentra ahora un obstáculo, una opacidad que la refleja.

De modo que lo que llamamos “sujeto” se refiere originariamente a la formación de un centro, a una condensación de la materia-imagen que posibilita el surgimiento de una pluralidad de imágenes subjetivas, y aparece en un primer momento como imagen-percepción. Surge en este nivel la percepción subjetiva, la cual se caracteriza por seleccionar y aislar de entre todas las acciones que sufre aquellas que le interesan, realizando una función de *encuadre* que muestra la cara utilizable de las cosas y sustrae todo lo que no puede orientar hacia la acción³⁷. Al encuadre que aísla corresponde, en un segundo aspecto de la subjetividad, el hecho de darle al mundo un horizonte, una medida en relación con nuestra posibilidad de actuar. Se forma así la imagen-acción, separada de la primera por el intervalo que servía para definir la conciencia y que Deleuze va a reservar para la formación de la imagen-afección, aspecto de la subjetividad referido a la interioridad por la cual la imagen se individua plegándose sobre sí misma.

En el entramado de las imágenes-movimiento que es el universo y que es el cine, se forman así tres tipos de imágenes subjetivas: las imágenes-percepción, las imágenes-afección, y las imágenes-acción. El movimiento de la imagen se transforma en *imagen percepción* en los sentidos y los nervios que conducen la imagen hasta el cerebro, donde deviene *imagen afección* que regresa por los nervios hasta el músculo transformándose en impulso motor y en *imagen acción* que se ejecuta en el mundo³⁸. La imagen se hace entonces individual y subjetiva desplegando su abanico de percepciones, de afecciones y de acciones, lo que vale tanto para el sujeto humano como para la imagen cinematográfica.

Para Deleuze el sujeto no es otra cosa que una composición de estas tres imágenes constituida por

³⁵G. DELEUZE: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, op. cit., p. 96.

³⁶H. BERGSON: *Materia y memoria*, op. cit., p. 52.

³⁷En cuanto a la imagen-percepción, Deleuze distingue —siguiendo a Bergson— la percepción objetiva (completamente a-centrada en el universo de las imágenes-movimiento) y la subjetiva (centrada en un ser vivo que retiene únicamente lo que le interesa de dicho universo). Cfr. G. DELEUZE: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, op. cit., p. 98.

³⁸Desde este punto de vista, la experiencia del cine resulta determinante para arrojar luz sobre la cuestión de la subjetividad. Como nos ha dicho Anne Sauvagnargues: «Deleuze dote le cinéma, art récent et peu fréquenté jusqu’alors par les philosophes, d’une capacité d’éclairage décisive : seule l’analyse du cinéma permet d’élucider la question du sujet à travers l’analyse de l’image et de ces procédés cinématographiques déterminants que sont le cadrage et le montage». A. SAUVAGNARGUES: «Le sujet cinématographique, de l’arc sensorimoteur à la voyance», en *Cinémas: revue d’études cinématographiques*, n° 2-3, printemps 2006, pp. 96-114.

el hábito, y la conciencia surge como resultado de las necesidades de la vida, porque como hemos visto, la percepción es sensoriomotriz y pragmática, es decir, está orientada por y hacia los intereses de la supervivencia. Así las cosas, creer como ha hecho la filosofía que la percepción está destinada naturalmente al conocimiento puro, es un error que ha ocasionado numerosos inconvenientes, dando lugar a una imagen del pensamiento que, como hemos visto, constriñe las posibilidades del pensamiento mismo. Por ello, frente a la tradición filosófica, Deleuze piensa con Bergson que una de las claves para poner en práctica una nueva filosofía consiste en abrir la experiencia, en liberarla de la subjetividad para llevarla a nuevas regiones, más acá o más allá de su momento propiamente humano. Se revela de este modo ante nuestros ojos un mundo del todo insospechado, un mundo que vibra al propio nivel de la materia poblado por imágenes previas al sujeto, que pasa a concebirse genéticamente a partir de ese mundo. Después de todo ¿Qué somos sino algo formado por el hábito a partir de un mundo que nos precede?³⁹. Somos hábitos, contracciones de imágenes-materia, «somos agua, tierra, luz y aire contraídos, no sólo antes de reconocerlos o representarlos, sino antes de sentirlos» (DR 99/123). Y sin embargo, este conocimiento nos hace más libres, porque no hay nada que nos impida de antemano buscar nuevas formas de experimentar, de sentir, de pensar, de vivir, de crear...

En todo caso, lo que Deleuze buscaba era una filosofía nueva, previa a cualquier subjetividad, una suerte de experimentación filosófica sin elementos primeros ni trascendentes. Y una nueva filosofía era también una nueva manera de hacer filosofía y de relacionarse con otras disciplinas en favor del pensamiento. Por eso no podemos separar la filosofía de Deleuze del cine donde, al límite de la experiencia, lo que se encuentra en cada acto creativo es una alteración del espacio y del tiempo empírico constituido por nuestros hábitos y, con ello, una alteración también de las imágenes subjetivas, tanto de nuestro mundo como de lo que pensar significa. Esta fue para Deleuze, sin duda, la experiencia del cinematógrafo.

Enrique Álvarez Asiáin—Licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. 2004. Doctorando en la Universidad de Buenos Aires, donde realiza una Tesis Doctoral sobre el pensamiento de Gilles Deleuze.

Bibliografía

Fuentes:

BERGSON, H.: *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Buenos Aires, 2006.

— *La evolución creadora*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

DELEUZE, G.: *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1972.

— *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.

— *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1991.

—y GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1988.

—y GUATTARI, F.: *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.

³⁹ Como nos recuerda José Luis Pardo, es este el punto que Deleuze deseaba subrayar de la filosofía de Hume: «son los hábitos quienes instituyen al sujeto, quienes configuran en lo dado una subjetividad. No es que tengamos hábitos o que los hayamos contraído, es más bien que los hábitos nos tienen, nos sostienen en la experiencia como flujo de lo sensible, son ellos quienes nos contraen, quienes facilitan y producen la contracción que nosotros somos». J.L. PARDO: *Deleuze: violentar el pensamiento*, Cincel, Madrid, 1990, p. 23.

Otrabibliografía:

- FLAXMAN, G. (ed.): *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2000.
- MARRATI, P.: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.
- MÉNIL, A.: «Deleuze et le "Bergsonisme du cinéma"», en *Philosophie*, n°47, Septembre 1995.
- MONTEBELLO, P.: *Deleuze, philosophie et cinéma*, Vrin, Paris, 2008.
- MUÑOZ-ALONSO LOPEZ, G.: «El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto», en *Revista general de información y documentación*, vol. 6, n° 1, 1996.
- PARDO, J. L.: *Deleuze: violentar el pensamiento*, Cíncel, Madrid, 1990.
- RODRÍGUEZ, G. G.: *Gilles Deleuze: ontología, pensamiento y lenguaje. Un logos problemático*, Universidad de Granada, 2007.
- SARTRE, J.P.: *La imaginación*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973.
- SAUVAGNARGUES, A.: «Le sujet cinématographique, de l'arc sensorimoteur à la voyance», en *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, n° 2-3, printemps 2006.
- ZABUNYAN, D.: *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presses De La Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007.

