



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA**

LA FORMA EN EL CINE; *APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE DELEUZE.*

TESIS PROFESIONAL
PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN
FILOSOFÍA

PRESENTA:
CHRISTIAN AURELIO MORENO PINEDA.

DIRECTOR DE TESIS:
MTRA. SILVIA GUADALUPE DURÁN PAYÁN

JUNIO 2017

Introducción:

En el primer capítulo de *Materia y Memoria* de 1896, Henri Bergson, aún sin conocer el cine, establece el concepto de <<Imagen-Movimiento>>, lo que supondrá un acontecimiento de radical importancia en la historia del <<pensamiento>> y las <<imágenes>> pero que lamentablemente no revelaría su completa originalidad sino hasta entrado el siglo XX. Sin ser plenamente consciente, Bergson describiría las condiciones constituyentes de la imagen cinematográfica, convirtiéndose así en el principal referente para un abordaje filosófico del cine. Su mérito –nunca suficientemente celebrado– se encuentra en haber podido reconocer en el cine algo más que un divertimento itinerante. El reto asumido por Gilles Deleuze es comprobar partiendo de las argumentaciones bergsonianas que ciertamente es posible encontrar en el cine los elementos necesarios para una nueva comprensión de las imágenes y el pensamiento.

Tras casi cien años del nacimiento del cine como medio, Deleuze se propone la elaboración de una teoría que presente los conceptos propios del cine, para ello el filósofo francés insistirá en los factores que colocaron al cine como un <<arte nuevo>>; resaltando en todo momento la relación <<cine-pensamiento>> tal como haría Bergson en *La Evolución Creadora* (1907) donde emparenta el mecanismo cinematográfico con el funcionamiento propio de la inteligencia. En una tradición filosófica que impone el concepto sobre la imagen al considerar este primero como aquello que desvela la verdad más profunda de lo que aparece; el nacimiento de un nuevo tipo de imágenes se convierte en un acontecimiento que no podía pasar desapercibido para una empresa filosófica como la deleuzina que argumenta la existencia de un plano donde el arte y la filosofía funcionan al mismo nivel y donde el artista puede enseñar al filósofo algo sobre su propia labor.

A lo largo de toda su obra Deleuze siempre mostro abiertamente su interés por algunas alternativas plásticas, literarias y musicales en particular, todas ellas supondrían el haber materializado una revolución de sus formas; ya sea deshaciendo el espacio pictórico, el ambiente sonoro o la unidad semántica; en el caso del cine sucede algo similar. Deleuze advierte que el cine ha roto con la <<unidad orgánica>> del espacio y el tiempo de la narración clásica: En ese momento la <<imagen cinematográfica>> se vuelve capaz de expresar los mecanismos del

pensamiento, por primera vez la imagen tiene la capacidad de hacer visible para el pensamiento el complejo de relaciones que le constituyen, es decir, en la imagen cinematográfica la diferencia entre lo <<sensible>> y lo <<inteligible>> desaparece. En su momento, críticos como André Bazin señalaban que la cuestión principal con el cine era la relación entre el <<ser>> y el <<aparecer>>, aquello que es mostrado cuando se muestra y Deleuze parece estar de acuerdo, pues su teoría cinematográfica adquiere un carácter ontológico innegable.

La presente investigación plantea como objetivo base el desarrollar la forma en la que se encuentran íntimamente relacionados el proyecto filosófico deleuziano y el cine. Iniciamos el primer capítulo haciendo énfasis en cómo la pregunta por el <<pensar>> se convierte paulatinamente en un tópico determinante en Deleuze; para ello resolvimos remitir el problema del pensamiento en la forma que es enunciada en *Diferencia y Repetición (1968)* donde se lleva a cabo la denuncia de una cierta <<imagen>> o <<composición>> de pensamiento que ha imperado a través de toda la historia de la filosofía, la conocida <<imagen ortodoxa del pensamiento>>. En el desarrollo de este capítulo se puede advertir como en la oposición organicidad/inorganicidad se juega la esencia misma del pensar y como el cine toma un papel determinante en la discusión; finalmente son establecidos los términos en los que se desarrolla el estudio deleuziano del cine.

El segundo capítulo abre con la exposición de tres problemáticas en torno a la <<imagen>>, el <<movimiento>> y el <<pensamiento>>; problemáticas que comparten un origen bergsoniano y tienen la intención de validar la relación inicial, mostrando que efectivamente existen elementos presentes en el cine que le relacionan con el pensamiento y con un momento en específico en su historia, así mismo, en este capítulo se intenta exponer brevemente el desarrollo en la historia del cine en los términos establecidos por *Los Estudios de Cine I y II (1982-85)* considerando especialmente las implicaciones teóricas que acompañan la transformación de los elementos noéticos de la imagen en sus diferentes etapas.

En el tercer capítulo como tema principal de esta investigación proponemos lo que podría considerarse una <<teoría de la forma>> implícita en los *Estudios de Cine*; con base en ciertos elementos de la imagen y a través de los tres niveles fundamentales del cine descritos por

Deleuze nos parece posible presentar un modelo compositivo particular y una serie de propiedades funcionales que le acompañan, englobadas en lo que decidimos llamar <<forma>> o <<modelo cinematográfico>>. Es innegable que el cine introdujo elementos compositivos relacionados directamente con el medio en el que se sustenta, como es el caso <<montaje>> y el <<acetato de celulosa>>, pero lo que nos interesa en este caso es cómo este modelo de composición nacido en el cine toma parte en una discusión que ponen en juego dos periodos estéticos distintos. Por un lado, tenemos la serie de principios y reglas encaminadas a la perfecta economía de los elementos en el arte, lo que se podría llamar un <<régimen orgánico>> de la forma, caracterizado por la imitación de las relaciones compositivas de un organismo viviente. Por el otro lado, tenemos la resistencia a una constitución unitaria y estable que según un principio de funcionalidad solo existe en la <<apertura>> o el <<encuentro>>. En cierto sentido se trata de aislar elementos de la teoría cinematográfica deleuziana y emular la experimentación conceptual que Deleuze nunca dejaría de promulgar.

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: PENSAMIENTO-CINE.....	4
1. IMAGEN DOGMÁTICA DEL PENSAMIENTO.....	6
2. PLANO DE INMANENCIA.....	9
3. PENSAMIENTO EN MARCHA.....	13
4. PENSAR EL CINE.....	17
5. LOS CUATRO APORTES DE BERGSON	21
CAPITULO 2: IMAGEN-PENSAMIENTO-DURACION.....	23
1. ILUSIÓN CINEMATográfica.....	23
2. COMPOSICIÓN DEL MOVIMIENTO.....	30
3. TOTALIDAD ABIERTA.....	33
4. IMAGEN-MOVIMIENTO	37
5. VARIEDADES DE LA IMAGEN- MOVIMIENTO.....	45
6. REGÍMENES DE LA IMAGEN.....	48
6.1 IMAGEN-MOVIMIENTO: RGM ORGÁNICO.....	51
6.1.1 DISCURSO INDIRECTO LIBRE.....	52
6.1.2 IMAGEN-ROSTRO.....	53
6.1.3 EL ALIENTO, EL ORGANISMO.....	55
6.1.4 LA NUEVA IMAGEN.....	56
6.2 IMAGEN-TIEMPO: RGM INORGÁNICO.	59
6.2.1 EL CRISTAL.....	61
6.2.2 FALSO-VERDADERO	62
6.2.3 IMAGEN-INFORMACIÓN.....	65
CAPÍTULO 3: LA FORMA CINEMATOGRAFICA.....	69
1. EL ANIMAL Y LA CONSTELACION.....	69
2. LOS TRES NIVELES DE LA DURACIÓN.	72
2.1 PRIMER NIVEL: ENCUADRE.....	72
2.2 SEGUNDO NIVEL: GUION TÉCNICO.....	75
2.3 TERCER NIVEL: MONTAJE.....	79
2.3.1 LAS PARTES.....	80
2.3.2 LA UNIDAD.....	81
2.3.3 LA EXTENSIÓN	83
2.3.4 LA INTENSIDAD.....	87
CONCLUSIONES.....	92
COMENTARIOS FINALES.....	98
BIBLIOGRAFÍA.....	99

Capítulo 1: Pensamiento – Cine

Desde sus obras más tempranas en la década de los sesentas, hasta la publicación de *¿Que es la Filosofía?* en 1991, Gilles Deleuze no dejó de hacer hincapié en un problema, una condición generalizada que por un lado; involucra la tradición filosófica en su totalidad y que por el otro, cómo tema privilegiado -en opinión de cercanos comentaristas (Mengue, Bergen, Alliez)- supone una especie de centro provisional o marco de referencia al cual atenerse cuándo nos encontramos al frente de una variopinta producción filosófica, que las más de las veces termina por repeler al lector. Dicha condición es expresada por Deleuze en distintas partes de *Diferencia y Repetición* (1968) se trata de un amplio panorama que puede ser presentado a través de la siguiente afirmación: <<La tradición filosófica siempre ha presupuesto con gran convicción lo que significa pensar>>; misma que puede entenderse en por lo menos dos sentidos -no necesariamente independientes. Primero, podría decirse que para Deleuze tradicionalmente el pensamiento se ha considerado una actividad natural, no necesitada más que de la espontánea facultad de raciocinio, obviando así que el pensamiento encuentra una base sólida en las leyes de la dinámica racional. Segundo, puede entreverse en la afirmación que antecediendo el pensamiento una decisión fundamental se lleva a cabo por el pensador, en la cual se ponen en juego el tono y la consistencia que su pensamiento tendrá. Ambos sentidos de la afirmación son retomados por Deleuze de manera crítica en distintos momentos de su obra; en primer lugar toda forma o estructura natural del pensamiento resulta inexistente y en segundo lugar, la condición según la cual una sola forma de entender el pensamiento ha permanecido operante en la historia de la filosofía es lo que nos debería resultar problemático, en cierto sentido, la obra deleuziana puede considerarse una tentativa siempre renovada por describir esta condición y formular de la manera más clara el problema del pensamiento.

La pregunta por el pensar se muestra determinante para Deleuze, volviéndose cada vez más notorio hacía sus últimas obras. Pero es en *Diferencia y Repetición* (1968) cuando se presenta por primera vez el problema en términos de <<imagen>>, en otras palabras, preguntarse por el pensamiento es preguntarse por cierta “imagen de pensamiento”.¹ Cómo efectivamente reafirma Deleuze en *Conversaciones* (1997): “es [éste] el verdadero objeto de *Diferencia y Repetición*, la naturaleza de los postulados en la imagen del pensamiento. Estaba fascinado por

¹ Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, pg 204

éste problema... ”² Justamente esa instancia que antecede al pensamiento y que determina su condición es lo que Deleuze llama imagen de pensamiento. No hay pensamiento sin una imagen del pensamiento que forme parte de su ejercicio efectivo e inmanente, y es en esta dimensión que el pensamiento es efectivamente creador...³ Cuando se habla de imagen de pensamiento no se está hablando de algo distinto a los requisitos fundamentales o de presupuestos últimos que el pensamiento implica en su ejercicio. Y es también en *Diferencia y Repetición* que Deleuze señala que una <<imagen de pensamiento>> o cierto <<plano de inmanencia>> -cómo se le conoce desde *¿Qué es Filosofía?* - ha reinado en la tradición filosófica, la “Imagen dogmática del pensamiento.”⁴

1. Imagen Dogmática del Pensamiento

A esa imagen del pensamiento podemos llamarla imagen dogmática u ortodoxa, imagen moral. Es cierto que presenta variaciones: Por ejemplo, los <<racionalistas>> y los <<empiristas>> de ningún modo la suponen erguida de la misma manera [...] sin embargo, esa imagen se mantiene firme en lo implícito, aunque el filósofo precise que la verdad, después de todo, <<no es una cosa fácil de lograr ni está al alcance de todos>>. Por ello no hablamos de tal o cual imagen de pensamiento, variación según unos filósofos, sino de una sola, imagen general que constituye el presupuesto subjetivo de la filosofía en su conjunto. ⁵

En el capítulo 3 de *Diferencia y Repetición*, se enlistan los postulados que constituyen esta imagen dogmática del pensamiento, también llamada <<imagen ortodoxa>>, tratándose fundamentalmente de presupuestos de los que el pensamiento no ha podido desprenderse, equívocos generales y sutiles omisiones, por ejemplo: El cartesianismo –dice Deleuze- supone que el pensamiento es “el ejercicio natural de una facultad” (*Cognitatio natura universalis*) aceptar tal afirmación es pasar inadvertida por debajo la operación de otra afirmación; afirmar que existe un pensamiento natural se acepta necesariamente que el pensamiento se encuentra en cierta “afinidad con lo verdadero, bajo el doble aspecto de una buena voluntad de pensar y una naturaleza recta del pensamiento”. ⁶

² Deleuze, Gilles; Parnet, Claire. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos, 1990, pg 128

³ Mengue, Philippe. *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008, pg 56

⁴ Deleuze, *Diferencia y Repetición*. Op. Cit. pg 220

⁵ *Ibid*, pg. 204-205

⁶ <<Cfr. >> Deleuze Op.Cit. pg 204

Deleuze enumera un total de ocho postulados -divididos en dos grupos- con los cuales intenta dejar al descubierto el modelo de <<reconocimiento>>⁷ implicado en esta imagen ortodoxa o imagen del pensamiento naturalmente recto, al mismo tiempo que se enumeran una serie de consecuencias desprendidas de un pensamiento tal, por ejemplo: el <<error>> se convierte en el principal elemento negativo latente, la peor “aventura que puede sobrevenir al pensamiento”.⁸ Y a su vez, el <<aprendizaje>> pasa a ser un intervalo entre la ignorancia y el saber, convirtiéndose en una condición del saber mismo, sin considerar que el aprendizaje participa de la aventura de lo involuntario dónde se produce, se engendra, el pensamiento.⁹ Los ocho postulados –de los que por ahora no interesa un análisis a detalle- son resumidos por Deleuze al final del capítulo de la siguiente manera:

Hemos pasado revista a ocho postulados, cada uno con dos figuras. 1) postulado del principio o de la *cogitatio natura universalis* (buena voluntad del pensador y buena naturaleza del pensamiento); 2) postulado del ideal o del sentido común (el sentido común cómo *concordia facultatum*, y el buen sentido cómo distribución que garantiza esa concordia); 3) postulado del modelo o del reconocimiento (el reconocimiento que invita a todas las facultades a aplicarse sobre un objeto que se supone es el mismo, y la posibilidad de error que se desprende de ello en la repartición, cuándo una facultad confunde uno de sus objetos con otro objeto de otra); 4) postulado del elemento, o de la representación (cuándo la diferencia se subordina a las dimensiones complementarias de lo Mismo y lo Semejante, de lo Análogo y lo Opuesto); 5) postulado de lo negativo o del error (aquí el error expresa a la vez todo lo que puede ocurrir de malo en el pensamiento, pero cómo producto de mecanismos externos); 6) postulado de la función lógica o de la proposición (la designación es considerada cómo el lugar de la verdad, no siendo el sentido sino el doble neutralizado de la proposición, o su duplicación indefinida); 7) postulado de la modalidad o de las soluciones (los problemas se calcan materialmente sobre las proposiciones, o bien se definen formalmente por la posibilidad de ser resueltos); 8) postulado del fin o del resultado, postulado del saber (la subordinación del aprender al saber, y de la cultura, al método).¹⁰

Estos postulados intentan describir fielmente una organización o forma del pensamiento conocida también como <<composición orgánica>>, que no es otra cosa que la imagen del pensamiento correcto; una imagen que marca un límite sobre sí y arroja fuera de su modelo de unificación lo que considera los peligros más grandes para el pensamiento: el caos, la barbarie, lo

⁷ <<Cfr. >> *Ibid.* pg 203

⁸ <<Cfr. >> *Ibid.* pg 220

⁹ <<Cfr. >> *Ibid.* pg 249

¹⁰ *Ibid.* pg 254-255

irracional. Sin embargo para Deleuze el pensar implica un acto determinado de trasgresión y ruptura: “Pensar es experimentar, pero la experimentación es siempre lo que se está haciendo: lo nuevo, lo destacable, lo interesante, que sustituyen a la apariencia de verdad y que son más exigentes que ella.”¹¹ El pensamiento no es caótico, pero tampoco armónico, no es dispersión total, pero tampoco es una totalidad completa, es una especie de totalidad siempre abierta, múltiple y en formación, por lo que: “En efecto, si pensar es crear, pensar no puede ya definirse por fundar, es decir por demostrar a partir de proposiciones primeras”.¹² Pensar no es en ningún sentido <<buscar el cimiento>>, <<descubrir aquello que funda>> y la filosofía deleuziana lo asimila completamente.

La filosofía de G. Deleuze, cómo la de Nietzsche y cómo la de Foucault aceptan así flotar sobre el océano infinito del devenir, deslizarse sin anclaje sobre el caos del ser. Las filosofías nietzscheanas, a diferencia de otras doctrinas, no sólo están al tanto de esta inevitable y necesaria falta de fundamento último, sino que la ausencia de este fundamento está tan bien superada que ese problema no está mencionado como tal en ninguna de las dos filosofías más recientes (Foucault y Deleuze).¹³

La denuncia de una composición orgánica o imagen ortodoxa del pensamiento es en opinión de Deleuze, uno de los objetivos fundamentales de la empresa nietzscheana, que se proponía “...liberar el pensamiento del nihilismo y de sus formas. Y esto implica un nuevo modo de pensar, una conmoción en el principio del que depende el pensamiento...una transmutación...”¹⁴ De tal forma que la problematización de la imagen de pensamiento no hace más que retomar este propósito y llevarlo hasta sus últimas consecuencias. La insistencia de Deleuze sobre este tema debe traducirse en una profunda preocupación por librar al pensamiento de toda forma o presupuesto que lo limiten o condicionen, es decir:

Un pensamiento que fuese hasta el final de lo que puede la vida, un pensamiento que llevase a la vida hasta el final de lo que puede. En lugar de un conocimiento que se opone a la vida, establecer un pensamiento que afirmaría la vida. La vida sería la fuerza activa del pensamiento, pero el pensamiento el poder afirmativo de la vida (...) Pensar significaría: descubrir, inventar nuevas posibilidades de vida.¹⁵

¹¹ Deleuze, Gilles. *¿Qué es filosofía?*, Barcelona: Anagrama; 1993, pg 106

¹² Mengue Op. Cit pg 53

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Deleuze, *¿Qué es filosofía?* Op.Cit. pg. 39-40

¹⁵ Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama; 2002, pg 115

Deleuze no ha dicho otra cosa, desde la publicación de *Nietzsche y la Filosofía* (1962), hasta *¿Qué es Filosofía?* en la década de los noventas: pensar no tiene otro sentido: “inventar nuevas posibilidades de vida”, es decir, nuevas formas de sentir y de pensar, formas que no se producen sin la actividad creadora del pensamiento.¹⁶ La filosofía –en éste entendido- no tiene más que un sólo fin: la vida, mientras que el filosofar consistiría en “liberar la vida de todo aquello que la aprisiona”.¹⁷ Pensar es una aventura, un ensayo y el filósofo es un aventurero, más aún pensar “es un ejercicio peligroso”.¹⁸ El pensador concentra sus esfuerzos en enfrentar el <<caos>> con los medios que dispone, siempre relativos o sujetos obsolescencia, pero no todo pensamiento corresponde al mismo género; la ciencia, el arte y la filosofía, disponen de distintos medios o <<planos de inmanencia>> para crear o pensar. El <<plano de inmanencia>> es el tema predilecto en *¿Qué es Filosofía?* y será de interés en lo siguiente por suponer en cierto sentido el punto culmen de la reelaboración de los postulados de la <<imagen de pensamiento>> iniciada en *Diferencia y Repetición*.

2. Plano de Inmanencia

Es bien sabido que progresivamente desde *Diferencia y Repetición* y *Lógica del Sentido* (1969), Deleuze deja de emparentar la actividad filosófica con la <<Ontología>>, si bien llega a afirmar de manera directa que “La filosofía se confunde con la ontología”¹⁹, o también: De Parménides hasta Heidegger es la misma voz la que resuena (...) una sola voz forma el clamor del ser”²⁰, en *¿Que es Filosofía?* son introducidas nociones sustituyentes cómo <<Constructivismo Filosófico>> y <<Plano de Inmanencia>>.

La filosofía es un constructivismo, y el constructivismo tiene dos aspectos complementarios que difieren en naturaleza: crear conceptos y trazar un plano. Los conceptos son cómo olas múltiples que ascienden y descienden, pero el plano de inmanencia es la ola única que los envuelve y desenvuelve. El plano envuelve los movimientos infinitos que recorren y vuelven sobre él, pero los conceptos son las velocidades infinitas de movimientos infinitos que recorren cada vez solamente sus propios componentes.²¹

¹⁶ Mengue Op. Cit. pg 61

¹⁷ Deleuze; Parnet, *Conversaciones 1972-1990*. Op Cit. pg 192-193

¹⁸ Deleuze, *¿Qué es filosofía?* Op. Cit. pg 44

¹⁹ Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós; 2005, pg 210

²⁰ Deleuze, *Diferencia y Repetición*. Op. Cit. pg 52

²¹ Deleuze, *¿Qué es filosofía?* Op. Cit. pg 39

El unificador histórico de la filosofía pasa a ser formulado en términos de la instauración de un plano, semejante a la construcción de un diagrama, una actividad en la que todos los grandes filósofos comulgan. Por lo que la tematización del plano es más una discusión sobre la filosofía y su historia que sobre cualquier otra noción propia de la epistemología o la teoría del conocimiento. El <<plano de inmanencia>> no es otra cosa que el <<campo>> en el que los conceptos se producen, circulan y se entrecruzan, definido también, en términos de atmósfera u horizonte. Un <<campo>> que por otro lado no es pensable por sí mismo, las figuras marítimas de <<las olas>> y la <<ola única>> del pasaje anterior intenta dejar clara la relación existente entre el <<plano>> y los <<conceptos>> que lo atraviesa. Entre el plano y los conceptos existe una relación inmanente, se podría decir que el plano y los conceptos son contemporáneos. La definición del plano sólo es posible por la definición simultánea de los conceptos que lo pueblan o lo llenan, de tal forma que sin los conceptos que trazan el plano, este se desvanecería en puro flujo sin consistencia, coincidiendo en el extremo con el puro caos. Y al mismo tiempo, el plano, que no es una zona o receptáculo amorfo, detenta una potencia dinámica que orienta, lanza al pensamiento en direcciones determinadas, pues le proporciona cómo un principio de figura, de naturaleza, etc.²² De forma paralela al trazado del plano se establece ciertas condiciones al pensamiento, determinaciones o direcciones que otorgan cierta complejidad al pensamiento, por eso el plano de inmanencia no es un concepto, “sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo lo que significa pensar...”²³

El plano de inmanencia es cómo una sección del caos y actúa como un tamiz. El caos, en efecto, se caracteriza menos por la ausencia de determinaciones que la velocidad infinita a que estas se esbozan y se desvanecen: no se trata del movimiento de la una en la otra, sino, por el contrario, de la imposibilidad de una relación entre dos determinaciones, puesto que una no aparece sin que la otra haya desaparecido antes, y una aparece cómo evanescente cuando la otra desaparece cómo esbozo. El caos no es un estado inerte o estacionario, no es una mezcla azarosa. El caos caótiza, y deshace en lo infinito toda consistencia.²⁴

Deleuze no se cansa de hacer hincapié en éste punto, el pensamiento se enfrenta a la <<velocidad>> de determinaciones del caos, pero no todo pensamiento lo hace de la misma forma, existen numerosos planos de inmanencia, que se superponen y entrecruzan, en el *Ejemplo*

²² <<Cfr.>> Ibid. pg 41

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. pg 46

III y IV de *¿Que es Filosofía?* se presenta una especie de historia de la filosofía desde la perspectiva de la instauración del plano de inmanencia y las modalidades filosóficas correspondientes (Eidética, Crítica y Fenomenológica).²⁵ Cada plano asimila los rasgos que puede plegar juntos, pero no puede retenerlos todos sin reintroducir el devenir infinito del caos, por lo que el pensamiento no puede más que disolverse en el caos infinito que hace aparecer y desaparecer instantáneamente las determinaciones, de tal forma que la multiplicidad de planos y su coexistencia constituyen el <<devenir infinito de la filosofía>> que se relaciona con su historia pero no se confunde con ella. El tiempo de la filosofía no obedece el esquema de la sucesión, es decir, no existe un sentido que se realizaría a través de la instauración de los diferentes planos, a manera de un sentido último: “La filosofía es devenir, y no historia; es coexistencia de planos, y no sucesión de sistemas”.²⁶

El plano es objeto de especificación continua o modulación, representa de inicio una totalidad, pero un todo ilimitado, siempre abierto, que no se totaliza o unifica sus partes en una forma superior:

Por este motivo pueden los planos ora separarse, ora reunirse —bien es cierto que para bien y para mal—. Comparten el restaurar la trascendencia y la ilusión (no pueden evitarlo), pero también el combatirlos con ahínco, del mismo modo que también cada uno tiene su manera particular de hacer ambas cosas. ¿Existe algún plano «mejor» que no entregue la inmanencia a Algo = x, y que deje de imitar algo trascendente? Diríase que El plano de inmanencia es a la vez lo que tiene que ser pensado y lo que no puede ser pensado. Podría ser lo no pensado en el pensamiento. Es el zócalo de todos los planos, inmanente a cada plano pensable que no llega a pensarlo. Es lo más íntimo dentro del pensamiento, y no obstante el afuera absoluto. Tal vez sea éste el gesto supremo de la filosofía; no tanto pensar el plano de inmanencia, sino poner de manifiesto que está ahí, no pensado en cada plano.²⁷

Si bien el <<plano de inmanencia>> es un continuum, un medio fluido, se encuentra permanentemente “circunscrito por ilusiones”²⁸ que atentan con reafirmar de una forma u otra la trascendencia, en otras palabras, establecer determinaciones estáticas en el pensamiento. Si bien Deleuze no afirma de manera directa la existencia de un plano <<mejor>> que otro, si establece

²⁵ <<Cfr.>> Ibid. pg 48-55

²⁶ Ibid. pg 58

²⁷ Ibid. Pg 62

²⁸ Ibid. pg 52

que un pensamiento carente de ilusiones y equívocos, representaría la forma más pura del plano de inmanencia:

Por ello Spinoza es el Cristo de los filósofos, y los filósofos más grandes no son más que apóstoles, que se alejan o se acercan a este misterio. Spinoza, el devenir-filósofo infinito. Mostró, estableció, pensó el plano de inmanencia «mejor», es decir el más puro, el que no se entrega a lo trascendente ni vuelve a conferir trascendencia, el que inspira menos ilusiones, menos malos sentimientos y percepciones erróneas...²⁹

La reiterada invitación a la experimentación y a los procedimientos poco ortodoxos -de la embriagues y el delirio, no hacen más que acompañar el señalamiento de un plano de inmanencia carente de ilusiones, llámese pensamiento inmanente o sistema de lo múltiple, el sentido de desplegar la potencia del pensamiento hasta el extremo –expresado desde *Diferencia y Repetición*- es el mismo.

Para un pensamiento de semejante la creación dinámica y siempre renovada de conceptos es fundamental, es decir, la parte complementaria del <<constructivismo filosófico>>, misma de la que se destaca su entera pertenencia a la filosofía cómo actividad; si por algo se caracterizan los grandes filósofos es debido necesariamente a la creación de una batería consistente de conceptos: “¿qué valdría un filósofo del cual se podría decir: no ha creado concepto alguno, no ha creado sus conceptos?”³⁰ Deleuze lo tiene claro desde el principio, la filosofía no puede recibir sus problemas desde otro campo de estudio, tampoco asume los problemas de alguna otra disciplina (psicoanálisis, lingüística, antropología, analítica). La filosofía crea conceptos, por ella misma y para ella misma, he ahí su función principal, si en algún momento ha trabajado con conceptos de otras disciplinas, no lo ha hecho sin haberlos re-trabajado, sin haberse apropiado de ellos. Se puede afirmar que el tener clara esta función del filosofar es la principal razón por la que Deleuze se rehúsa a especular sobre un posible fin de la filosofía -cómo si lo han hecho sus contemporáneos- y no cree tampoco tener que hablar de un <<nuevo comienzo>> del pensar. Al pensamiento deleuziano “Nada le es más lejano que la idea de un retorno al origen, que el dirigirse hacia la mañana inaugural de un pensamiento todavía fresco (griego) y anterior al

²⁹ *Ibid.* pg 62

³⁰ *Ibid.* pg 52

desvío catastrófico.”³¹ Y así es afirmado en *Conversaciones (1986)* “La filosofía consiste siempre en inventar conceptos. Yo no he tenido nunca la preocupación de dejar atrás la metafísica, o la preocupación de la muerte de la filosofía. La filosofía tiene una función que permanece perfectamente actual: crear conceptos. Nadie puede hacerlo en su lugar”.³²

La confianza en la filosofía como actividad creadora genera en la filosofía deleuziana ese claro empuje hacia la heterogénesis, esa apertura a disciplinas diversas o poco afines, el acto de emparentar casos de lo más diversos se convierte un rasgo característico en Deleuze, considerado por Alain Badiou como “el inventor, en consonancia con la virtud que él mismo concedía a Leibniz para la edad clásica, de un Barroco contemporáneo...”³³ Algo que no debería resultar extraño, pues el advenimiento de una nueva imagen de pensamiento o pensamiento inmanente “exige que nos coloquemos allí dónde el pensamiento ya comenzó, lo más cerca posible de un caso singular y de su movimiento.”³⁴ En otras palabras, “Las cosas y los pensamientos crecen por el medio, y es allí donde hay que instalarse”³⁵

3. *Pensamiento en Marcha*

Para la filosofía deleuziana el <<medio>> es la dimensión de crecimiento o despliegue, ni el principio ni el final; como el pasto, el pensamiento crece por el medio, así lo múltiple, a diferencia de la estructura, se caracteriza por desplegarse en un punto medio, propenso a conectarse con más y más elementos, cambiando de naturaleza con cada encuentro. La <<multiplicidad>> al igual que <<la imagen de pensamiento>> es un tema introducido en *Diferencia y Repetición*, y reformulado posteriormente en otras obras, siendo la más conocida esa célebre introducción de *Mil Mesetas (1989)*. Una multiplicidad “no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones.”³⁶ El <<medio>> encarna una temporalidad distinta del presente o de la historia, el medio es el devenir, y en el devenir solo se puede entrar o salir:

³¹ Mengue Op. Cit. pg43

³² Deleuze; Parnet. Op. Cit. pg 186

³³ Badiou, Alain. *Deleuze: el clamor del Ser*. Buenos Aires: Manatíal; 1997, pg 22

³⁴ *Ibid.* Pg 28-29

³⁵ Deleuze; Parnet. Op. Cit. pg 219

³⁶ Deleuze, Gilles. *Mil mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos; 2008, pg 31

” Entrar en un devenir es salir de la historia, y esto es un acontecimiento, en tanto que él es distinto de su efectuación (el pasado y el futuro no soportan más que su efectuación). El devenir cómo acontecimiento está “entre”, pero no es intercambio entre dos determinaciones, movimiento entre dos términos. Se está “entre” debido a que se desliza entre los dos una tercera dimensión.”³⁷

<<entre>> y el <<medio>> constituyen el corazón de la discusión por la multiplicidad, la figura del <<Rizoma>> no hace más que apoyar la idea de que: “la multiplicidad no debe designar una combinación de lo múltiple y lo uno, sino, por el contrario, una organización propia de lo múltiple cómo tal, que de ningún modo tiene necesidad de la unidad para formar un sistema.”³⁸ Es decir, la multiplicidad puede tomar como modelo el rizoma, aunque éste no posea un modelo, ni pueda ser uno, pues es fundamentalmente la contestación de todo modelo. Se entiende por modelo rizomático el crecimiento de un bulbo que echa brotes y raíces adventicias, mismas que no proceden directamente de un tallo o raíz principal, y que entonces crecen sobre un punto dónde no se encuentran órganos de igual naturaleza. Por lo que “el rizoma se opone al árbol-raíz (el modelo de la imagen ortodoxa del pensamiento) que procede por división a partir de una unidad (primado de lo uno), por ramificación dicotómica y elecciones binarias, o a partir de un foco central que ordena la radiación.”³⁹

El rizoma “no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien, de direcciones cambiantes. No tiene principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda.”⁴⁰ De Igual forma; el arte, la filosofía y la ciencia, cómo disciplinas creadoras de pensamiento, poseen su propia historia, su propia evolución y sin embargo no se despliegan sino por el medio, a través del encuentro. La misma idea de multiplicidad abre la puerta al permanente advenimiento de un encuentro entre la filosofía y cualquier otra disciplina, cómo bien se muestra en caso del cine:

La relación entre el cine y la filosofía es la relación entre la imagen y el concepto. Pero el concepto encierra en sí mismo una cierta relación con la imagen y la imagen comparte una referencia al concepto. Por ejemplo, el cine ha intentado siempre construir una imagen de

³⁷ Mengue Op. Cit. pg 75

³⁸ Deleuze, *Diferencia y Repetición*. Op. Cit. Pg 266-267

³⁹ Mengue Op. Cit pg 76

⁴⁰ Deleuze, *Mil mesetas*. Op. Cit pg 31

pensamiento, de los mecanismos del pensamiento y no por ello es abstracto, sino todo lo contrario.⁴¹

Entre el cine y la filosofía existe una relación particular, que en ningún caso debe confundirse con una relación de conocimiento, el cine no requiere de la filosofía para pensar, posee sus propios medios y formas; del mismo modo, tampoco la filosofía <<reflexiona sobre el cine>>, la relación que existe entre el cine y la filosofía es concreta, dinámica y de transformación mutua:

Por un lado, Deleuze multiplica los análisis singulares de las obras, con una deslumbrante erudición de libre espectador. Pero, por otro lado, se produce finalmente algo que termina en el canal de captura de esos conceptos que él instituyó y enlazó desde el principio: el movimiento y el tiempo, en su acepción bergsoniana. El cine, en la proliferación de sus películas, de sus autores, de sus tendencias, resulta un dispositivo apremiante y dinámico. Deleuze llega a ocupar allí la casilla vacía de alguien que deberá, una vez más, y bajo la máxima potencia del caso, recorrer lo que es capaz, re trabajar lo que ya produjo (...) Y es que exponerse de manera detallada a los casos-de-pensamiento del cine, no es, para Deleuze, producir un pensamiento *del* cine. El final de la imagen-tiempo lo dice bien claro: toda su empresa propone una recuperación creadora de los conceptos, y no una aprehensión del arte cinematográfico cómo tal.⁴²

Para Deleuze en el caso del cine -la literatura o la música- se trata de crear la multiplicidad, en otras palabras, plegar elementos que no implican medidas comunes; se trata de generar el encuentro entre términos extraños entre sí, se trata de poner en funcionamiento relaciones particulares que resultan determinantes para el pensamiento:

El método de Deleuze exige que se parta de un caso. Esto explica porque no hay para él ninguna diferencia significativa entre un tratado dogmático (Diferencia y repetición, por ejemplo), un libro perteneciente a la historia de la filosofía clásica (Spinoza y el problema de la expresión), la conversación con un gran contemporáneo (Foucault), una suma sobre algún arte particular (Imagen-movimiento y la Imagen-tiempo), o una meditación sobre un escritor (Proust y los signos). Se trata de señalar los casos de pensamiento de un concepto.⁴³

Existe filosofía cada vez que se crean relaciones paradójicas de este tipo y dos términos extraños entran en relación, un caso ejemplar es la síntesis que realiza Heidegger entre

⁴¹ Deleuze; Parnet. *Conversaciones 1972-1990*. Op Cit. pg 56

⁴² Badiou, *Deleuze: el clamor del Ser*. Op. Cit. pg 30-31

⁴³ Badiou, *Deleuze: el clamor del Ser*. Op. Cit. pg 22

<<esencia>> y <<existencia>> bajo el concepto de *Dasein* en *Ser y Tiempo* (1914), con el cual intenta generar una ruptura frente a la tradición metafísica occidental.⁴⁴ En el caso del cine, la filosofía se relaciona bajo los términos de dar cuenta de los conceptos propios del cine. El cine se restringe a las <<ideas cinematográficas>> (relativas al tiempo, movimiento, expresión, por ejemplo) y es tarea del filósofo crear en correspondencia esos conceptos:

No hay modelos propios de una disciplina o saber. Lo que a mí me interesa son las resonancias, aunque cada dominio tenga sus ritmos, sus historias, sus evoluciones y mutaciones extra temporáneas, puede que una de las artes tenga una primacía y ponga en marcha una mutación que luego será reproducida por otro, pero cada una con sus propios medios (...) Hay resonancias entre los acontecimientos decisivos de ambas historias, aunque no se asemejen lo más mínimo.⁴⁵

Es así como Deleuze, de entre todos los filósofos contemporáneos, se muestra cómo el más capacitado para abordar la teoría del cine, se podría decir que de manera indirecta estaba trazada a lo largo de su obra, pues, como sucede en otros casos, *Los Estudios de Cine* no hacen más que dar cuenta de “los reencuentros de un concepto a partir de innumerables determinaciones de los casos”.⁴⁶ La tematización de una nueva imagen de pensamiento, sumada a la renovada búsqueda de nuevas formas de pensamiento y la invitación a instalarse en el acontecimiento a partir de un caso concreto de pensamiento, es decir, partir por el <<medio>> y hacer o producir la multiplicidad, conducen a la relación particular del cine y la filosofía.

4. *Pensar el Cine*

El nacimiento del cine se sitúa justo a finales del siglo XIX, razón por la cual Deleuze insista en resaltar el hecho de que casi un siglo después, cien años de incesante producción cinematográfica, las tentativas filosóficas por pensar el cine hayan sido escasas o -en el mejor de los casos- ambiguas.⁴⁷ A comparación de otro tipo de imagen –la pintura, por ejemplo- las imágenes cinematográficas no habían encontrado una forma de introducirse en el discurso filosófico. Ciertamente las imágenes provenientes del cinematógrafo no eran extrañas para los

⁴⁴ <<cfr.>> Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta, 2009, Cap 1, §9

⁴⁵ Deleuze; Parnet. *Conversaciones 1972-1990*. Op Cit. pg 56

⁴⁶ Badiou, *Deleuze: el clamor del Ser*. Op. Cit. pg 32

⁴⁷ Deleuze, Gilles. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Barcelona: Paidós; 1984. Cap 5

filósofos, pero resultaba necesario reconocerlas en su entera novedad, algo que Deleuze pretende hacer con sus *Estudios de Cine (1982-85)*. La teoría concerniente al cine, por su parte, debe estar sujeta a una condición: esta no debe tratar sobre el cine, sino sobre los <<conceptos del cine>>. No se trata de reflexionar sobre el cine o sobre una cinta determinada, tampoco se trata de relatar su historia o evolución, se trata de extraer el pensamiento que está implicado en él, pero aún no expresado en conceptos.

Los conceptos que corresponderían al cine “no pueden ser formados más que filosóficamente”.⁴⁸ En ese sentido, los creadores y críticos que se han desarrollado sobre la parte teórica del cine han devenido una suerte de filósofos: “Los críticos cinematográficos, al menos los mejores, se convierten en filósofos desde el momento en que proponen una estética del cine. No son filósofos de formación, pero se convierten en filósofos. Esta fue la aventura de Bazin.”⁴⁹ Pero lo mismo vale para Buñuel, Hitchcock, Lang, Godard, Bresson, Resnais o Herzog, por mencionar algunos nombres: “Los grandes autores de cine son cómo los grandes pintores o los grandes músicos: son ellos los que mejor hablan de aquello que hacen. Pero hablando devienen otra cosa, devienen filósofos o teóricos, incluso Hawks que no quería teorías, incluso Godard cuándo finge despreciarlas”.⁵⁰ Se sigue de esta exigencia que la teoría del cine no ha de provenir de otro dominio, ni ha de ser constituida por otra disciplina (lingüística, psicoanálisis, sociología), todo concepto extraño debe ser excluido pues estos deben responder únicamente al cine.

Una teoría propia del cine debe oponerse a proyectos como el de Christian Metz, que intenta asimilar la imagen cinematográfica a un enunciado, lo que no sería distinto a arrebatarle “su carácter más auténtico, el movimiento”.⁵¹ La lingüística en general se encuentra incapacitada para desarrollar una teoría cinematográfica, pues las imágenes y signos del cine, corresponde a una naturaleza distinta, no lingüística. El cine no forma una lengua, ni un lenguaje: “incluso con sus elementos verbales, no es una lengua ni un lenguaje”.⁵² Los signos cinematográficos constituyen una materia primordialmente expresiva, no lingüísticamente formada, a-significante

⁴⁸ Deleuze; Parnet. *Conversaciones 1972-1990*. Op Cit. pg 83

⁴⁹ *Ibid.* pg 82

⁵⁰ Deleuze, Gilles. *La Imagen-Tiempo: Estudios sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós; 1987, pg 371

⁵¹ *Ibid.* pg 46

⁵² *Ibid.* pg 49

y a-sintáctica: El cine es el “sistema de las imágenes y los signos pre-lingüísticos”.⁵³ Se podría afirmar que Deleuze intenta esquivar la teoría del lenguaje y los signos de Saussure: “La proeza, que jamás será suficientemente recalcada, de la concepción deleuziana es la de lograr construir una teoría de la expresión obviando del concepto de “signo” (como relación de significante y significado).⁵⁴

No se trata solamente de despejar el rezago de la filosofía respecto del cine, para Deleuze se trata de continuar con la indicación de crear nuevas formas de pensar, se trata de aprovechar el pensamiento propio del cine y a la par que continuar con su reelaboración de las imágenes y los signos, un proyecto iniciado en *Proust y los Signos (1964)*. La imagen por sobre todo no es la representación de algo, un signo lingüístico, esta concepción se basa en el modelo hilemórfico - que en su forma renovada- Saussure presenta como significante-significado, modelos semejantes que Deleuze quiere colapsar de una sola vez al presentar la imagen cómo pura modulación sensible y expresiva.

Para Philippe Mengue, “la filosofía de Deleuze no ha tendido nunca otro objeto que los signos, su funcionamiento, su régimen.”⁵⁵ Afirmación que cobra pleno sentido considerando que el signo se ha definido tradicionalmente cómo <<representamen>>, un elemento establecido para representar algo o alguien, que hace alusión a algo externo a sí mismo, es decir, la presentación de una cosa en su ausencia, en ese entendido:

El pensamiento no es la cosa misma, sólo es su representación. Bajo esta condición, todo pensamiento parece condenado a priori a la separación -distancia- y a la presentación diferida de lo real en el pensamiento —aplazamiento, desajuste. Esto es lo que indica la RE de representación. La condición misma de la representación y del pensamiento parece ser un mínimo de “teatralidad” (de allí el uso del término “representación” para calificar la realidad teatral).⁵⁶

Deleuze cree encontrar en el caso de la imagen cinematográfica el límite de esta teoría, reencontrando sin separación o distancia el pensamiento y la imagen, el pensamiento como pura sensibilidad. Por lo que la imagen cinematográfica no es para él algo distinto de un signo: “En el

⁵³ *Ibid.* pg 343

⁵⁴ Mengue. Op. Cit. pg 115

⁵⁵ *Ibid.* pg 356

⁵⁶ Mengue. Op. Cit. pg105

cine las imágenes son signos”.⁵⁷ Y esta es la razón por la que se dedique a clasificar los signos creados por el cine. Según sus propias palabras, los *Estudios de Cine* se comparan con: “Una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos. (...) Como una clasificación de Linneo en historia natural.”⁵⁸ De ahí que el reto asumido de manera general sea planteado en términos de: “comprobar si el cine aporta un material móvil que exigiría una nueva comprensión de las imágenes y de los signos. Lo que he intentado hacer es, en este sentido, un libro de lógica, una lógica del cine.”⁵⁹ Para tal propósito, Deleuze recurrirá a la clasificación general de las imágenes y los signos de C.S. Peirce (1839-1914), por parecerle la más acabada y completa de las existentes:

Deleuze uses Peirce’s descriptions of signs just for taxonomic purposes, not for semiotic analysis. Throughout the cinema books, Deleuze situates Peirce within a certain sphere of classification, combined with insights from linguist Louis Hjelmslev, film maker Pasolini, philosopher Bergson, and consolidated over work with Guattari in *A Thousand Plateaus*...⁶⁰

La semiología de inspiración lingüística –en palabras de Deleuze- tiende a cerrar sobre sí el significante y a separar el lenguaje de las imágenes y de los signos que constituyen su materia prima⁶¹, lo que no sucede con la semiótica a la cual se adscribe. Ahora bien, la teoría deleuziana del cine no constituye propiamente una historia, sino –cómo se ha mencionado- una taxonomía, lo que por otro lado no impide que una periodización de fondo se muestre; por ejemplo, una gran ruptura en el orden de las imágenes y los signos se corresponde con las producciones fílmicas de post-guerra, encarnada en los movimientos cinematográficos del <<Neorrealismo Italiano>> y la <<Nouvelle Vague>>. Dicha ruptura está claramente señalada por Deleuze, abarcando tanto el final de la *Imagen-Movimiento* (1982), como el principio de la *Imagen-Tiempo* (1985), pero una vez mencionada esta ruptura y diferenciada la imagen clásica de la imagen moderna, la historia no vuelve a intervenir.

Ya sea que se aborde desde el camino de las imágenes y los signos o desde el camino de las ideas cinematográficas, la teoría deleuziana del cine se corresponde más con una indagación

⁵⁷ Deleuze; Parnet. *Conversaciones 1972-1990*. Op Cit. pg 92

⁵⁸ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op Cit. pg 16

⁵⁹ Deleuze; Parnet. *Conversaciones 1972-1990*. Op Cit. Conversaciones pg 68

⁶⁰ Colman, Felicity. *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*. New York: Berg, 2011, pg 11

⁶¹ <<Cfr.>> Deleuze. *La Imagen-Tiempo: Estudios sobre Cine 2*. Op. Cit. pg 347

ontológica –recordando que para Deleuze la ontología se confunde con la filosofía- que con un manual de teoría cinematográfica: “Deleuze’s investigation into the cinema is undertaken as a philosopher involved in an ontological enquiry, not as a technician of historical or production knowledge about cinema.”⁶² Lo que no significa en absoluto que las opiniones expresadas por Deleuze en sus *Estudios de Cine* sobre determinadas cintas o sobre ciertos directores carezcan de profundidad o relevancia; Deleuze participa activamente de una férrea cultura cinéfila desarrollada gracias a la labor de Henri Langlois en la *Cinémathèque Française*, que ofreció siempre un libre acceso tanto al cine clásico como al moderno.⁶³ Aunado a éste hecho se debe reconocer la manera en que Deleuze aprovecha el trabajo de conocidos críticos y directores: “André Bazin, Jean Epstein, Lotte Eisner, Jean Mitry, Jean-Louis Schefer, Christian Metz, Noël Burch and Pier Paolo Pasolini, and directors including F.W. Murnau, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, D.W. Griffiths, René Clair, Alain Resnais, Glauba Rocha, Orson Welles, Wim Wenders and Jean Vigo.”⁶⁴ Por último, resulta de suma importancia el uso que Deleuze hace de los famosos *Cahiers du Cinéma*:

Underwriting Deleuze’s philosophical methods in the cinema books are the attitudes and opinions of the Cahiers’ writers, alongside those of philosophers, directors, mathematician and literary authors. While Deleuze is not always in accord with Cahiers’ writers, their ideas provide impetus and orientation for many of his arguments on the nature of the cinema. The influence of cahiers upon Deleuze is extensive, to the point where Deleuze frequently utilizes exactly the same scene analysis as those film theorists he references. (..) In particular the editorial opinions of the Cahiers’ writers who comprised the November 1972 editorial team are reflected in Deleuze’s topic choices in his cinema books. They were Jacques Aumont, Pierre Baudry, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Pascal Kané, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart, Phillippe Pakradouni, Sylvie Pierre and Serge Toubiana.⁶⁵

5. *Los Cuatro Aportes de Bergson*

Deleuze afirma que lo más propio de la filosofía corresponde a la creación de conceptos, así mismo afirma que en el cine existe pensamiento, no expresado en conceptos sino en imágenes, menciona también que ciertos cineastas han devenido una especie de filósofos al teorizar sobre cine, ahora bien, estas afirmaciones suponen que en algún momento se describa el paso de un

⁶² Colman Op. cit. pg 11

⁶³ *Ibid.* pg 12

⁶⁴ *Ibid.* pg 11

⁶⁵ *Ibid.* pg 13

orden de pensamiento al otro; cómo las ideas cinematográficas engendrarían conceptos filosóficos, sin embargo, dicho tránsito no es especialmente tratado por Deleuze. Lo que resulta claro, es que dicho tránsito se vuelve imposible, inimaginable sin los aportes de la filosofía bergsoniana. Podría decirse que Deleuze desarrolla por completo su teoría cinematográfica en un ir y venir sobre las problemáticas bergsonianas de la <<imagen>> y la <<duración>>, ya que los nuevos conceptos engendrados conciernen de lleno al <<movimiento>> y al <<tiempo>>. Estos conceptos son ilustrados de manera excepcional a través de *films* pero resulta que dichos conceptos no se generaron en el análisis detallado de esos films sino en una intensa discusión con Bergson.

Ateniéndonos a los *Estudios de Cine I y II*, consideramos que resulta posible enumerar por lo menos cuatro aportes fundamentales que terminan uniendo de manera definitiva la filosofía bergsoniana con la esencia del cine: El primer aporte considera el desarrollo completo del concepto de <<imagen-movimiento>>, en *Materia y Memoria (1896)* sin conocimiento previo del cine Bergson establece la identidad perfecta entre imagen, materia y movimiento.⁶⁶ El segundo aporte corresponde al establecimiento de los tres niveles de composición elementales del cine, el <<encuadre>> como conjunto cerrado, el <<plano>> o movimiento del conjunto y el <<montaje>> o el todo abierto.⁶⁷ Como tercer aporte Deleuze considera la especificación de las tres variedades de la imagen-movimiento: <<imagen-acción>>, <<imagen-afección>> e <<imagen-acción>>, variedad descrita también en *Materia y Memoria* y que constituye la totalidad del cine clásico. Por último, como cuarto aporte se encuentra la idea de un tiempo como coexistencia de todos los niveles de duración: <<La imagen-tiempo>> que tras la crisis de la imagen-acción brindará la base del cine moderno.⁶⁸

...

⁶⁶ <<Cfr.>> Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. Cap 4

⁶⁷ <<Cfr.>> *Ibid.* Cap 1-2

⁶⁸ <<Cfr.>> *Ibid.* Cap. 3-4

El capítulo siguiente abre con las problemáticas de la <<ilusión cinematográfica>>, mostrando la especial relación de Bergson y el cinematógrafo; la problemática de la <<composición de movimiento>>, que muestra el anhelo bergsoniano de crear un pensamiento a la altura de los tiempos y finalmente la problemática de la <<totalidad abierta>> que continúa con la indicación de volver a fundar la filosofía en el <<todo>>. En la segunda parte del capítulo se realiza una breve descripción de los regímenes de la imagen, en la que se verá, la oposición orgánico e inorgánico involucra no solo una forma específica de composición sino una idea de lo que fundamentalmente significa pensar.

Capítulo 2: Imagen-Pensamiento-Duración

1. Ilusión Cinematográfica

La aparición del cinematógrafo como el <<milagro tecnológico>> y fenómeno socialmente innovador, se sitúa de manera contemporánea al pensamiento bergsoniano, a finales del siglo XIX; curioso acontecimiento si se considera que ambos encontrarán un desarrollo imprevisto durante las décadas iniciales del siglo siguiente. Pues mientras el cine alcanzaría un desarrollo inimaginable como potencia mediática y de creación artística; la filosofía Bergsoniana se encontraría con un prematuro eclipse tras la emergencia del Existencialismo francés, y su marcada vuelta al pensamiento dialéctico de corte hegeliano, animada tanto por la revolución en Rusia, como por la influencia de Alexander Kojév. La dialéctica que antes era utilizada de forma peyorativa, como movimiento aparente por el neokantismo, se convierte en el mayor instrumento para superar la <<razón analítica. Sin embargo, esta vuelta a Hegel, decaerá con la segunda generación de filósofos del siglo XX, a partir de los 60's, acogerán a Nietzsche como su mejor aliado. En 1948 se puede observar que Hegel es la cima de toda la filosofía clásica, todos los temas de la modernidad parecen requerir su lectura obligada. En 1968 toda la filosofía parece huir de él, por lo que no resulta extraño el retorno que hace Deleuze a la filosofía bergsoniana.⁶⁹

Curiosa resulta también la relación de fascinación/rechazo entre el pensamiento de Bergson y el cinematógrafo. Pues tras haber propuesto el mecanismo cinematográfico como el modelo fundamental de conocimiento en *La Evolución Creadora de 1907*, Bergson termina condenando lapidariamente al cine como una extensión más del pensamiento antiguo. Por un lado, tenemos la fascinación que Bergson expresa por la forma de descomposición y recomposición de movimiento realizada por el mecanismo cinematográfico, en la que encuentra un aliado perfecto para describir las funciones cognitivas de la percepción y la inteligencia. Y por el otro, tenemos su rechazo decidido al cinematógrafo, por parecerle incapaz de servir al desarrollo de una filosofía intuitiva, concreta e inserta en la realidad.

⁶⁹ <<Cfr.>> Descombes, Vincent. *Lo Mismo y lo Otro: Cuarenta y Cinco años de Filosofía Francesa (1933-1978)*. Madrid: Catedra, 1979, pg 27-31

La argumentación en la que se centra tal relación recae en uno de los problemas más importantes para Bergson o por lo menos al que dedica gran parte de su obra, éste es a saber, <<la imposibilidad de pensar el movimiento a partir de lo inmóvil>>. El <<plantear problemas especulativos de manera correcta>> –escribía Bergson en 1907, es el destino más noble para el pensamiento filosófico. Y es sólo a partir de esta consigna que cobra sentido el hecho de que a través de cada una de sus obras Bergson se dedique a denunciar los pseudo problemas implícitos en el pensamiento, una tarea que Deleuze parece asimilar completamente. Se trata de denunciar las operaciones del pensamiento que, bajo el dominio persistente de la inteligencia, se limita a reconocer sus propias proyecciones ilusorias, y a reproducir generalizaciones falsas compuestas por dicotomías mal analizadas, tales como real-irreal, falso-verdadero, móvil-inmóvil, cuerpo-espíritu, etc. En este caso específico, al denunciar la ilusión del devenir que opera en el fondo de nuestro aparato de conocimiento,

Bergson debe vérselas con una oposición fundamental, una oposición que inicia en *El Ensayo Sobre los Datos Inmediatos de la Conciencia (1889)* pero que en *Materia y Memoria (1986)*: “coincide con el momento en que cierta posición se hace insostenible: la que consistía en poner las imágenes en la conciencia y los movimientos en el espacio.”⁷⁰ En otros términos, la conocida oposición entre el idealismo y el realismo. Para Bergson ninguna de las dos posturas ha podido conciliar la diferencia entre la materia y su representación, manteniendo que: “En la conciencia no habría más que imágenes, cualitativas, inextensas. En el espacio no habría más que movimientos, extensos, cualitativos.”⁷¹ Ambas posturas actúan como si se tratase de distintas realidades, por un lado, el ser, por el otro el ser percibido, pero para Bergson, tal diferencia es ilusoria y debe ser eliminada. Y esta es la tarea primordial de *Materia y Memoria*. Pero la dificultad de conciliar ambas posturas se esfuma si partimos de una comprensión media sobre lo que aparece y afirmamos que sólo existe una realidad de imágenes-materia, aunque estructurada de manera distinta. Pues “¿Cómo explicar que los movimientos produzcan de golpe una imagen, como sucede en la percepción, o que la imagen produzca un movimiento, como sucede en la acción voluntaria?”⁷²

⁷⁰ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. pg 87

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem.*

“Tomad un pensamiento complejo que se desenvuelve en una serie de razonamientos abstractos. Este pensamiento viene acompañado de la representación de imágenes, al menos nacientes. Y estas imágenes mismas no son representadas a la conciencia sin que dibujen, en el estado de esbozo o tendencia, los movimientos por los que estas mismas imágenes se figurarían en el espacio, quiere decir, imprimirían al cuerpo tales o cuales actitudes, separarían todo lo que contienen implícitamente de movimiento espacial.”⁷³

Si se confiere al cerebro esta función es dotarlo de un poder milagroso. Pues “¿Cómo impedir que el movimiento no sea ya imagen, al menos virtual, y que la imagen no sea ya movimiento, al menos posible?”⁷⁴ La oposición que parece no tener salida para Bergson es la del materialismo y el idealismo, “uno queriendo reconstruir el orden del universo con puros movimientos materiales, y el otro el orden del universo con puras imágenes en la conciencia.”⁷⁵ Lo que se tenía que superar era esa dualidad de la imagen y el movimiento, de la conciencia y la cosa. Y es en *Materia y Memoria* que -a consideración de Deleuze- se ofrece una concepción de la imagen totalmente inédita en la tradición filosófica, de la tal forma que este universo bergsoniano de la imagen se encuentra en estrecha relación con el cine y con lo que podría llamar un <<universo cinematográfico>> de principio. Tanto Husserl como Bergson son los que inician con esta superación de esta oposición clásica, uno a través de la <<reducción fenomenológica>> y el <<a priori trascendental de correlación>> y el otro, a través de una concepción nueva de la imagen y la percepción, que hacen posible la afirmación: “toda conciencia es algo”⁷⁶. Ciertamente es que Bergson sólo encontraba en el cine un aliado parcial. Y Husserl por su parte no menciona al cine en absoluto. “Sólo Merleau-Ponty intenta, accesoriamente, una contrastación cine-fenomenología, pero para encontrar en el cine, también él, un aliado ambiguo.”⁷⁷ Pero la fenomenología y Bergson retoman el cine de maneras distintas.

“La fenomenología erige como norma la <<percepción natural>> y sus condiciones. Ahora bien, estas condiciones son coordenadas existenciales que definen un <<anclaje>> en el mundo del sujeto que percibe, un ser en el mundo, una apertura al mundo que va a expresarse en el célebre <<toda conciencia es conciencia de algo>>...”⁷⁸

⁷³ Bergson, Henri. *Obras Escogidas*. “Materia y Memoria” 1896. Trans. Jose A. Miguez. Madrid: Aguilar, 1963, pg 230

⁷⁴ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. pg 87

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Ibid.* pg 87

⁷⁷ *Ibid.* pg 88

⁷⁸ *Idem*.

Pero para Bergson el error más común para la percepción natural - la inteligencia y lenguaje en general- es tomar un punto de vista <<espacial>> de la realidad y proceder como si el tiempo no fuese parte de ella. La materia en bruto que conforma la realidad no deja de cambiar de forma continua, “las imágenes actúan unas sobre otras”⁷⁹, pero la percepción y la inteligencia solo pueden retener una visión estable y modelada de ella, el movimiento por consecuencia solo es alcanzado en algunos puntos de reposo ilusorio. La espacialización de la realidad constituye, en efecto, el punto central de la argumentación en relación a la ilusión del devenir y de la diferencia subyacente entre ser y aparecer. El error del dualismo es adoptar un punto de vista espacial y poner de un lado la materia y su movimiento en el espacio; del otro las sensaciones inextensas en la conciencia. Esto tiene como consecuencia la imposibilidad de comprender cómo el espíritu actúa sobre el cuerpo y el cuerpo sobre el espíritu.

Pero estas diferencias pueden superarse si partimos de la percepción pura donde sujeto y objeto coinciden, empujando el desarrollo de cada término a su duración respectiva: “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.”⁸⁰ “Todas estas imágenes actúan y ejercen su acción unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que yo llamo leyes de la naturaleza.”⁸¹ La duración es una sucesión de cambios cualitativos, que se funden, se penetran sin contornos fijos. La contraposición espacio/duración constituye, el centro de la argumentación de Bergson en relación con el dualismo.

Bergson considera correcta la descripción kantiana del espacio como una <<forma aislable del hecho>> y por lo tanto aplicable universalmente a todo contenido sensible. Es decir, como un acto del espíritu por el que es posible la percepción y en la cual se fundamenta la experiencia. Sin embargo, solo en esto existe relación con Kant, pues un poco después la labor crítica es desdeñada por haberse quedado a la mitad del camino y no llegar a comprender la verdadera función del espacio. La cual para Bergson es básicamente utilitaria y no especulativa, “las imágenes reflejan la acción posible de mi cuerpo respecto de ellas”⁸². El trazo de divisiones

⁷⁹ Bergson Op. Cit pg 233

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Ibid.* pg 237

en la continuidad de la extensión es la más importante operación de la inteligencia y corresponde a las necesidades de la vida práctica. Más para llevarse a cabo esta operación, lo primero es suponer que lo real es arbitrariamente divisible.

“La inteligencia, tal como se la representa Kant, se baña en una atmosfera de espacialidad a la cual esta inseparablemente unida, como el cuerpo vivo al aire que respira. Nuestras percepciones llegan a nosotros después de haber atravesado esta atmosfera. Se han impregnado ahí de antemano de nuestra geometría, de suerte que nuestra facultad de pensar no hace otra cosa que volver a encontrar, en la materia, las propiedades matemáticas que ha depositado en ella inicialmente nuestra facultad de percibir.”⁸³

El espacio puede decirse que para Bergson es, pues, una barrera instrumental, que interponemos entre nosotros y la realidad al servicio de la práctica. Y de lo que se trataría finalmente es de superar esta operación de la percepción natural. En el capítulo IV de la *Evolución Creadora*, Bergson bautiza esta operación natural de dividir arbitrariamente la realidad con el nombre de <<ilusión cinematográfica>>, según lo descrito allí, entre el mecanismo cinematográfico y nuestra inteligencia existiría una prolongación de naturaleza. Por una parte, la inteligencia orientada a la práctica tiene la necesidad de una percepción apresurada y restringida, que seleccione de lo real aquello que le resulta más útil para la acción; al igual que todas nuestras operaciones encaminadas al conocimiento teórico estarían ya signadas por la necesidad de actuar para vivir. Es así como se puede entender el enraizado hábito de tomar <<instantáneas inmóviles>> que solo retienen del devenir concreto de la realidad lo que más interesa para la acción. Estas <<instantáneas inmóviles>> para Bergson son como los fotogramas reproducidos por el cinematógrafo, que posteriormente intentarían organizarse consecutivamente para crear así la ilusión de que estamos conociendo la realidad. De esta forma es cómo se justifica la asimilación del cinematógrafo en un problema de conocimiento.

El procedimiento de análisis y síntesis de lo real es lo que termina siendo cuestionado, en opinión de Bergson, tanto en el caso de la inteligencia, como en el cinematógrafo es incapaz de alcanzar el movimiento real, y en su lugar nos entrega una versión falsa del movimiento: “¿Pensamos alguna vez la verdadera duración? (...) No alcanzamos la duración por un rodeo: es preciso instalarse en ella de una vez. Es lo que la inteligencia rehúsa hacer con frecuencia,

⁸³ Bergson, Henri. *Obras Escogidas*. “La Evolución Creadora” 1907. Trans. Jose A. Miguez. Madrid: Aguilar, 1963, pg 187

habituada como está a pensar lo móvil por intermedio de lo inmóvil”⁸⁴. Como un ejemplo para ilustrar los procedimientos de descomposición y recomposición de movimiento tal como los describe Bergson, remitámonos al *Caballo en Movimiento* (1897) de Eadweard Muybridge, que para descomponer el movimiento, retoma las imágenes obtenidas por 16 cámaras de –relativa-alta velocidad accionadas al paso del caballo. Y que posteriormente son reproducidas de manera continua, en un intento de reconstruir el movimiento real del caballo. De esta misma forma es como Bergson describe la operación de la inteligencia, que divide en infinitos puntos de vista el movimiento real y posteriormente trata de reunirlos nuevamente, haciéndolos pasar por verdadero conocimiento del objeto.

Las tendencias naturales de la percepción toman <<fotogramas>> de la realidad y después los proyectan de manera consecutiva sobre el supuesto de un tiempo homogéneo, espacializado, creando en su torpeza nada más que un movimiento externo, impersonal y abstracto que no alcanza por ningún medio la duración real; “por más que dividáis el tiempo, el movimiento se efectuara siempre en una duración concreta y cada movimiento tendrá su propia duración.”⁸⁵ “El movimiento no se confunde con el espacio recorrido.”⁸⁶ es más, dice Bergson:

“Para que las imágenes se animen es preciso que exista movimiento en alguna parte. El movimiento existe aquí, en efecto, y está en el aparato. Por el hecho de que la banda cinematográfica se desenvuelva, de manera que las diversas fotografías de la escena se continúen unas con otras, cada actor de la escena reconquista su movilidad: enfila todas sus actitudes sucesivas sobre el invisible movimiento de la banda cinematográfica.”⁸⁷

Con el lenguaje pasaría lo mismo;

“Cuando decimos que ‘el niño se hace hombre’, guardémonos de profundizar demasiado en el sentido literal de la expresión. Encontraríamos que cuando colocamos al sujeto ‘niño’ el atributo de ‘hombre’, no le conviene todavía, y que cuándo enunciamos el atributo ‘hombre’, no se aplica ya al sujeto ‘niño’. La realidad, que es la transición de la infancia a la edad madura se nos ha escapado de las manos. No tenemos más que las detenciones imaginarias ‘niño’ y ‘hombre’, y estamos prestos a decir que una de las dos es la otra...”⁸⁸

⁸⁴ Bergson. *La Evolución Creadora*. Op Cit, pg 267

⁸⁵ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 14

⁸⁶ *Ibid.* pg 13

⁸⁷ Bergson. *La Evolución Creadora*. Op Cit, pg 273

⁸⁸ *Ibid.* pg 279

Por otro lado, esta completa asimilación del modelo cinematográfico lleva a Bergson a no reconocer ninguna otra posibilidad al cine, para él está claro que éste al igual que la inteligencia, están orientados a la comprensión de lo móvil desde la inmovilidad, lo inestable desde lo estable. Y desde este punto de vista, no hay nada que hacer, deben rechazarse tanto los conceptos engendrados por la inteligencia que son totalmente incorrectos para pensar el movimiento, así como los fotogramas del cine para reproducirlo. El cine reconstruiría el movimiento con cortes inmóviles y en este sentido no hace más que lo que ya hacía el pensamiento más antiguo o lo que hace la percepción natural. En este punto el bergsonismo se distingue de la fenomenología: “Para la cual el cine rompe más bien las condiciones de percepción natural.”⁸⁹ Y si Bergson encuentra un aliado falso en el cine, es debido a que su forma de relacionarse con el movimiento y el tiempo recrea uno de los prejuicios de los cuales su obra intentaba librarse, intentar pensar lo móvil desde lo inmóvil.

La fenomenología por su parte comprende el movimiento, percibido o realizado: “no ciertamente en el sentido de una forma inteligible (ideas) que se actualizaría en una materia, sino en el de una forma sensible (Gestalt) que organiza el campo perceptivo en función de una conciencia intencional en situación.”⁹⁰ Ahora bien, por más que el cine nos acerque o aleje de las cosas, suprime el anclaje del sujeto tanto como el horizonte del mundo, “hasta el punto de sustituir las condiciones de la percepción natural por un saber implícito y una intencionalidad segunda.”⁹¹ La fenomenología conferiría a la percepción natural un privilegio que hace que el movimiento aún quede sujeto a las poses o instantes privilegiados. Por lo que fenomenología acusa al cine de ser infiel a las condiciones de la percepción. Es decir, que para Deleuze la fenomenología contempla unas condiciones pre-cinematográficas que explican su ambigua postura.

Y aunque para Bergson la percepción natural no posee ningún privilegio, los procedimientos primordialmente sencillos y vacilantes del cine, hacen que Bergson no otorgue demasiado crédito al cine, tal es la relación de <<Fascinación/Rechazo>> que mencionamos al comenzar el capítulo. Pues en los comienzos del cine la toma era fija, describía un marco

⁸⁹ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 14

⁹⁰ *Ibid.* pg 88

⁹¹ *Idem.*

espacial e inmóvil. Pero ¿Cómo no considerar el cine, si se encontraba en posición de aportar la evidencia de una imagen-movimiento? Deleuze argumentará que Bergson sabía bien que la <<novedad de la vida forzosamente tenía que imitar a la materia>> es decir que, “La esencia de una cosa no aparece nunca al comienzo, sino hacia la mitad, en la corriente de su desarrollo, cuando sus fuerzas se han consolidado.”⁹² Pero el periodo aún temprano de las producciones, sumado a esa asimilación completa del modelo cinematográfico a un problema epistemológico no dejan ver a Bergson que lo que el cine otorga no es el <<fotograma>>, sino una imagen media en que el movimiento no se añade: por el contrario el movimiento pertenece a la imagen media como un dato inmediato: “En suma, el cine no nos da una imagen a la cual el aparato le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento”.⁹³

Para Deleuze lo que el cine nos da es un corte móvil y no un corte inmóvil + movimiento abstracto: “Bergson ya había descubierto perfectamente la existencia de cortes móviles o de imágenes-movimiento”.⁹⁴ Antes de la *Evolución Creadora*, aun antes del nacimiento oficial del cine; en el primer capítulo de *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*.”⁹⁵ La introducción del movimiento en la imagen y del movimiento en el pensamiento, ese es el logro más grande de Bergson.

2. *Composición de Movimiento*

Una vez introducido el problema de la ilusión de movimiento; señalado el intento de la filosofía bergsoniana por superar sus dificultades teóricas y considerando la postura final que adoptaría Bergson hacia el cinematógrafo, surge sobre la argumentación de la *Evolución Creadora*, lo que para Deleuze resultará una argumentación alternativa sobre el movimiento, desprendida directamente del *animus* de la filosofía de Bergson: “Si se recuerda el anhelo profundo de Bergson: Hacer una filosofía que sea la de la ciencia moderna (no en el sentido de una reflexión sobre dicha ciencia, es decir, en el de una epistemología, sino por el contrario, en el sentido de

⁹² *Ibid.* pg 16

⁹³ *Ibid.* pg 15

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

una invención de conceptos autónomos capaces de corresponderse con los nuevos símbolos de la ciencia)...”⁹⁶ La línea argumental partiría de que si bien lo erróneo en el pensamiento está en tratar de reconstruir el movimiento con instantes o posiciones en el espacio, “hay dos maneras de hacerlo, la antigua y la moderna.”⁹⁷ Teniendo esta última detrás el desarrollo de la ciencia.

La antigua forma de composición de movimiento considera elementos inteligibles captados en el momento más cercano a su actualización. “potencialidades que no pasan al acto más que encarnándose en la materia.”⁹⁸ Esta forma de composición corresponde a la vieja ilusión del movimiento: “El movimiento así concebido será, pues, el paso regulado de una forma a otra, es decir, un orden de las poses o de los instantes privilegiado, como en una danza.”⁹⁹ En esta forma de composición las ideas o formas inteligibles presentan el paso de una forma en otra, despojando de interés el periodo en el cual se realiza el cambio. Sin embargo, son una serie externa de factores y la revolución científica moderna la que fuerza a referir el movimiento ya no a un <<instante privilegiado>>, sino a un <<instante cualquiera>>. “Aun si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes).”¹⁰⁰ El *Caballo en Movimiento* de Muybridge sería un sencillo ejemplo de esta idea. Y en lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste.

La idea detrás de esta segunda forma de composición no es más que alcanzar el momento de la producción de las singularidades, el modelo anterior tanto para Bergson como para Deleuze es inadecuado para pensar el devenir pues se cierra sobre un círculo vicioso que involucra la forma inteligible como <<posible>> y la forma sensible como su <<actualización>>, siendo uno el espejo idéntico del segundo con la única diferencia de su desactualización; era necesario que una “sucesión mecánica de instantes cualquiera reemplazara el orden dialectico de las poses: <<La ciencia moderna debe definirse sobre todo por su aspiración a considerar el tiempo como variable independiente>>.”¹⁰¹ Para el Bergson tardío es el investimento metafísico del cálculo

⁹⁶ *Ibid.* pg 93

⁹⁷ *Ibid.* pg 16

⁹⁸ *Ibid.* pg 17

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

infinitesimal quien comanda a la ontología, introduciendo el tiempo de un mismo movimiento diferenciante y constituyente, realizando la inversión del ser <<hecho>> en provecho de un ser <<haciéndose>>. En *Pensamiento y Movimiento* (1934) el cálculo infinitesimal es definido como el más potente de los métodos de investigación de que pueda disponerse, pues en opinión de Bergson permite alcanzar la realidad concreta del movimiento: “Natural que la metafísica adopte, para extenderlo a todas las cualidades, es decir a la realidad en general, la idea generadora de nuestra matemática (...) Decimos entonces (...) Que uno de los objetivos de la metafísica es operar las diferenciaciones y las integraciones cualitativas.”¹⁰² Y el cine por su parte, se localiza justo en esta manera moderna de componer el movimiento.

Para Deleuze las condiciones determinantes del cine se encuentran en la fotografía instantánea que -con cierto margen- equidistan entre ellas y al ser montadas de manera consecutivas constituyen el film: “En este sentido es que el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento en función del momento cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den impresión de continuidad.”¹⁰³ Alguna otra forma de reconstruir el movimiento mediante poses, es completamente ajena al cine. “El cine entonces se define como un sistema que reproduce el movimiento refiriéndolo al instante cualquiera.”¹⁰⁴ Y <<instante cualquiera>> se define como el instante que equidista de otro de manera recíproca. Ahora bien, el nacimiento de un sistema tal, tuvo un carácter ambiguo, pues ni en el dominio de la ciencia, ni en el del arte parece encajar: “No era ni un arte ni una ciencia”.¹⁰⁵

Posteriormente una transformación en las demás artes se hacía sensible respecto del movimiento: “La danza, el ballet, el mimo abandonaban las figuras y las poses para liberar valores no de pose, no pulsadas, que referían el movimiento al instante cualquiera.”¹⁰⁶ Transformación que finalmente termina por involucrarse con el cine. Lo que está claro es que este pertenece de lleno a la forma moderna del movimiento. Ahora bien, la concepción antigua corresponde a la filosofía clásica, la concepción moderna, reclama para sí una filosofía distinta: “Cuando uno refiere el movimiento a momentos cualesquiera, tiene que ser capaz de pensar la

¹⁰² Bergson, Henri. *Obras Escogidas*. “Pensamiento y Movimiento” 1934. Trans. Jose A. Miguez. Madrid: Aguilar, 1963, pg 214

¹⁰³ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. pg 17

¹⁰⁴ *Ibid.* pg 19

¹⁰⁵ *Ibid.* pg 20

¹⁰⁶ *Idem.*

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 el corresponde, que le falta, como una mitad le falta su otra mitad.”¹⁰⁷ Por lo que no es extraño el hecho de que Deleuze continúe con la discusión tomando en cuenta los objetivos de su empresa, en cuanto a crear un pensamiento que se encuentre a la altura de los tiempos.

3. Totalidad abierta

Cuando Deleuze regresa sobre el problema anterior, la <<ilusión de movimiento>>, no solo encuentra una vía argumental alternativa posible en la <<formas de composición del movimiento>>, sino dos posibles vías, la segunda, no hace más que seguir la afirmación bergsoniana según la cual: “La filosofía no puede ser más que un esfuerzo por fundarse de nuevo en el todo”¹⁰⁸ Y es que: “Da igual recomponer el movimiento con poses eternas o con cortes inmóviles: en ambos casos se yerra con el movimiento, porque se concibe un Todo, se supone que el <<todo está dado>>, mientras que el movimiento no se realiza más que si el todo ni esta dado ni puede darse.”¹⁰⁹ Esas imágenes-movimiento que Bergson había descrito en ya el primer capítulo de *Materia y Memoria*: cortes móviles, suponen algo más que el movimiento expresado en ellos y esto es “...el cambio en la duración o el todo.”¹¹⁰

El desarrollo ulterior del cine y la conquista de la su esencia no será sino a través del montaje, la cámara móvil y la emancipación de la toma del espacio de proyección, solo entonces: “...el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; el corte será un corte móvil en vez de inmóvil.”¹¹¹ Y corte móvil a su vez no hace más que expresar un cambio en la duración, en el todo.¹¹² Y que la duración implique el movimiento forma parte de su definición, contrariamente, si se toma el todo como algo dado, no existe lugar alguno para el movimiento real. En la imagen-movimiento tal como Bergson la describe, no solo está implicado el movimiento que ella se expresa, sino también está implicado el todo o la duración. Pues todo

¹⁰⁷ *Ibid.* pg 21

¹⁰⁸ <<Cfr.>> Bergson. *La Evolucion Creadora*. Op Cit, pg 176

¹⁰⁹ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. pg 21

¹¹⁰ *Ibid.* pg 22

¹¹¹ *Ibid.* pg 16

¹¹² <<Cfr.>> *Ibid.* pg 22

movimiento sea de traslación o no, implica un cambio cualitativo: “El movimiento siempre remite a un cambio, la migración, a una variación estacional. Y lo mismo sucede con los cuerpos: la caída de un cuerpo supone otro que lo atrae y expresa un cambio en el todo que los comprende a los dos.”¹¹³ Aun pensado en el plano de los átomos, estos expresarían modificaciones por más sutiles que estas sean, cambios de energía, etc.

Tanto para Bergson como para Deleuze, el error a la hora de pensar el movimiento está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades, elementos que dotados de cierta extensión portarían las cualidades como meros accidentes; “Pero las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo porque se mueven los pretendidos elementos.”¹¹⁴ La idea central de esta segunda línea de argumentación sobre el problema de la ilusión de movimiento, presenta al movimiento como verdadero <<cambio cualitativo>>. Ahora bien, la idea del todo remitirá necesariamente, la materia, el organismo viviente y la conciencia, porque la duración para Bergson es el <<todo viviente>>.

Entre las numerosas posibilidades abiertas por Bergson en *Materia y Memoria* se encuentra el corto-circuito en la distinción del sujeto y el objeto mediante su teoría de las imágenes, lo que supone un desplazamiento de la oposición entre la vida y la materia hacia una continuidad de duraciones, es decir, una total duración como realidad material, mental o espiritual que da testimonio de un todo que cambia: “Es bien sabido que Bergson descubrió la duración como idéntica a la conciencia. Pero un estudio más profundo de la conciencia lo indujo a demostrar que ella no existía sino abriéndose a un todo, coincidiendo con la apertura de un todo.”¹¹⁵ Pues: “¿puede concebirse como viviente el sistema nervioso sin el organismo que le nutre, sin la atmósfera en que el organismo respira, sin la tierra que esta atmósfera envuelve, en el sol alrededor del cual gravita la tierra?”¹¹⁶ Y lo mismo vale para el ser viviente; cuando Bergson lo compara a un todo, o al todo del universo, parece tomar la más vieja de las comparaciones (Aristóteles). Sin embargo, invierte los términos: El ser vivo es un todo, asimilable al todo del universo, pero no en tanto un “microcosmos tan cerrado como se supone lo

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibid.* pg 23

¹¹⁵ *Ibid.* pg 24

¹¹⁶ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 240

está el todo, sino, por el contrario, en cuanto está abierto a un mundo, y el mundo, el universo, es el mismo lo abierto.”¹¹⁷ “Allí donde algo vive, hay, abierto en alguna parte un registro en que el tiempo se inscribe.”¹¹⁸

En este punto es claro como Deleuze encentra en la obra bergsoniana una reinterpretación de aquel principio del empirismo, según el cual las <<relaciones son exteriores a los términos>>: “Si hubiera que definir el todo, se lo definiría por la relación. Pues la relación no es una propiedad de los objetos, sino que siempre es exterior a sus términos.”¹¹⁹ Dice Bergson en *Materia y Memoria*: “¿La ficción de un objeto material aislado no implica comúnmente un absurdo, ya que este objeto recibe sus propiedades físicas de las relaciones que mantiene con todos los demás y debe cada una de sus determinaciones, incluso su existencia, por consiguiente, al lugar que ocupa en el conjunto del universo?”¹²⁰ Las relaciones no pertenecen a los objetos, sino al todo, por lo que el todo no se confunde con un conjunto cerrado o un mero estado de cosas: “Es sabido que la relación entre dos cosas no puede ser reducida a un atributo de una cosa o de la otra, y tampoco a un atributo del conjunto. En cambio, se sigue intacta la posibilidad de referir las relaciones a un todo si se concibe este todo como un <<continuum>> y no como un conjunto dado.”¹²¹

Existe movimiento -sea de traslación o no- y entonces las relaciones en el todo se transforman: “De la duración misma o del tiempo, podemos decir que es el todo de las relaciones.”¹²² Y esta duración no se confunde, con los todos, con los conjuntos cerrados. La confusión entre estas dos instancias, supone a consideración de Bergson el error que comparten tanto la ciencia moderna como la antigua a la hora de pensar el movimiento: El todo no es cerrado, y no tiene partes, este todo “no se divide sin cambiar de naturaleza”.¹²³ El todo real bien puede plantearse como un <<continuum indivisible>>, que a razón de este continuum todo conjunto no está nunca completamente cerrado: “El todo se crea, y no cesa de crearse en una y otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro

¹¹⁷ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 24

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 240

¹²¹ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 24

¹²² *Ibid.* pg 25

¹²³ *Idem.*

diferente, como el puro devenir sin interrupción que pasa por esos estados.”¹²⁴ Y cierto es que la organización de la materia hace posible los sistemas cerrados, según su despliegue en el espacio: Pero “faltaría (...) aislar[los] del continuo universo material conservando de ell[os] “una película superficial”.¹²⁵

Éste segundo camino argumental conduce a Deleuze a considerar que el movimiento real remite a la apertura de un todo en duración. “Cuyos movimientos son otros tantos cortes móviles atravesando los sistemas cerrados.”¹²⁶ Finalmente tendríamos <<conjuntos o sistemas cerrados>> diferenciados; <<movimientos de traslación>> dentro de los conjuntos y <<la duración o el todo>> que no deja de cambiar de acuerdo a las relaciones transformadas en los movimientos: “El movimiento remite los objetos entre los cuales se establece al todo cambiante que él expresa, e inversamente. Por el movimiento el todo se divide en los objetos, y los objetos se reúnen en el todo: y, entre ambos justamente, <<todo>> cambia. “¹²⁷

Hasta el actual punto, estas tres problemáticas de origen Bergsoniano; la ilusión cinematográfica, la composición de movimiento y la totalidad abierta, si bien se relaciona entre sí, nos adelantan tres elementos de gran importancia para el estudio deleuziano del cine; por un lado el problema de la <<ilusión de movimiento>> quedará resuelto al enunciar la existencia de una imagen-movimiento, implícita ya en la temprana obra de Bergson: Imagen-movimiento o corte móvil que entrega el movimiento como un dato inmediato; por otro lado, la problemática de la <<composición de movimiento>> nos presenta al cine como el primer sistema en introducir el movimiento en la imagen, renunciando a las poses y remitiéndolo al instante cualquiera y finalmente la problemática de la <<totalidad abierta>>, que -como se verá- esta tan íntimamente ligada a la forma estructural del cine que puede afirmarse: La totalidad abierta es el modelo propio del cine, que él desarrolla y más aún, perfecciona.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 251

¹²⁶ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. pg 26

¹²⁷ *Idem.*

4. *Imagen-Movimiento*

El punto de partida es la insostenible oposición entre materialismo e idealismo desarrollada a través de *Materia y Memoria*: “Había que superar a toda costa esa dualidad de la imagen y el movimiento, de la conciencia y la cosa.”¹²⁸ Esta temática de origen moderno tenía que hallar una salida y como se ha mencionado Husserl y Bergson inician en esta labor: “Cada uno lanza su grito de guerra: toda conciencia es conciencia de algo (Husserl) o más aun, toda conciencia es algo (Bergson).”¹²⁹ Deleuze considera que la respuesta por parte de Bergson no podía depender del otorgar privilegios a la percepción natural –tal como lo hace la fenomenología-, sino al contrario partir de un “estado de cosas que no cesaría de cambiar, una materia-flujo en la que no serían asignables ningún punto de anclaje y ningún centro de referencia.”¹³⁰ Y es justamente en el primer capítulo de *Materia y Memoria* que nos encontramos “ante la exposición de un mundo donde IMAGEN = MOVIMIENTO.”¹³¹

La idea de principio es alcanzar ese universo material “antes de la disociación que operaron en ella, entre su existencia y su apariencia el idealismo y el realismo.”¹³² Y extraer entonces las condiciones que se desprenden de un universo tal, en el que la materia es para nosotros un conjunto de imágenes. Por <<imagen>> debe entenderse una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos que lo que el realista llama una cosa; es decir, una existencia a medio camino entre la <<cosa>> y la <<representación>>. De tal forma que: “Llamaremos imagen al conjunto de lo que aparece.”¹³³

La condición inmediata para un universo material semejante implica que las imágenes existen independientemente de la conciencia que percibe. Las cualidades de dichas imágenes están en ellas, primeramente, como elementos constitutivos de una existencia independiente, de tal forma que: “Heme aquí, pues en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda

¹²⁸ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. pg 87

¹²⁹ *Ibid.* pg 88

¹³⁰ *Ibid.* pg 89

¹³¹ *Ibid.* pg 90

¹³² Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 266

¹³³ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 90

tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro.¹³⁴

Estas imágenes en cuanto independientes “actúan y ejercen su acción unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que yo llamo leyes de la naturaleza.”¹³⁵ Aunque en profundidad, no exista móvil que se distinga del movimiento ejecutado, ni cosa movida que se distinga del movimiento recibido: “Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la universal variación.”¹³⁶ Donde “cada imagen es tan solo un <<camino por el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones que se prolongan en la inmensidad del universo>>.”¹³⁷ Por otro lado, “Mi cuerpo es [también] una imagen, y por lo tanto un conjunto de acciones y reacciones. Mi ojo, mi cerebro son imágenes, partes de mi cuerpo. ¿Cómo podría contener mi cerebro las imágenes, si él es una entre las demás?”¹³⁸ “¿Cómo estarían las imágenes en mi conciencia si yo mismo soy imagen, es decir, movimiento? Y, en este nivel, ¿Es que puedo siquiera hablar de mí, de ojo, de cerebro, de cuerpo? Lo hago por simple comodidad, pues todavía nada se deja identificar de esa manera.”¹³⁹

En conjunto infinito todas las imágenes constituyen una suerte de plano inmanente: “La imagen existe en sí, sobre este plano. Este en-sí de la imagen, es la materia...”¹⁴⁰ Deleuze lo describe como un “estado gaseoso. Yo, mi cuerpo, sería más bien un conjunto de moléculas y átomos sin cesar renovados. (...) Es un estado demasiado caliente de la materia para que distingamos en ella cuerpos sólidos. Es un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo: no hay ejes ni centro, derecha o izquierda, alto ni bajo...”¹⁴¹ Y una vez desprendido el universo material de la conciencia que percibe, se trataría de decidir cómo es que esta nace, y no darla como una condición desde el de principio.¹⁴² “Partiendo de este estado de cosas habría que mostrar de qué modo pueden formarse, en puntos cualesquiera, unos centros

¹³⁴ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 233

¹³⁵ *Idem*.

¹³⁶ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 90

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ *Idem*.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ *Ibid*. pg 91

¹⁴¹ *Ibid*. pg 90

¹⁴² Esta forma de proceder parece ser mas afín a la forma cine, pues en lugar de partir de una percepción centrada de la cual el cine se diferencie al carecer de un “centro de anclaje y de horizonte”, se remite hacia un estado de cosas a centrado del cual es deducida la percepción.

que impondrían vistas fijas instantáneas. Se trataría, pues de <<deducir>> la percepción consciente, natural o cinematográfica.”¹⁴³ Sobre este plano “recortamos sistemas cerrados, conjuntos finitos: él los hace posibles por la exterioridad de sus partes. Pero el mismo no lo es.”¹⁴⁴ “Es un conjunto, pero un conjunto infinito...”¹⁴⁵ Un gran acontecimiento que recoge los demás acontecimientos. El movimiento que se establece entre las imágenes que le constituyen, es exactamente lo que permite a travesar los conjuntos o <<cortes>> que en él se establezcan, implicando en todo el plano una perspectiva temporal, en resumen, se trata de un plano inmanente que no se divide sin cambiar de naturaleza. El universo como meta-cine, como cine en-sí, es lo que Deleuze reencuentra al final de esta idea.

Ahora bien, “¿Cómo hablar de imágenes en sí que no son para nadie y no se dirigen a nadie? ¿Cómo hablar de un Aparecer, si ni siquiera hay ojo?”¹⁴⁶ “Es verdad que una imagen puede existir sin ser percibida; puede estar presente sin ser representada.”¹⁴⁷ Dice Deleuze -en correspondencia con Bergson: “En efecto, nuestra percepción y nuestro lenguaje distinguen cuerpos (sustantivos), cualidades (adjetivos) y acciones (cuerpos).”¹⁴⁸ “Pero las acciones, en este sentido preciso han sustituido ya el movimiento por la idea de un lugar provisional al que este se dirige o de un resultado que él obtiene; y la cualidad ha sustituido el movimiento por la idea de un estado que persiste a la espera de que otro lo reemplace; el cuerpo ha sustituido el movimiento por la idea de un sujeto que lo ejecutaría, o de un objeto que lo padecería, o de un vehículo que lo trasportaría.”¹⁴⁹ En este punto la percepción natural pierde cualquier privilegio; “tenemos tan solo movimientos, llamados imágenes para distinguirlos de todo lo que todavía no son.”¹⁵⁰

“El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se prolonga <<sin resistencia y sin pérdida>>.”¹⁵¹ La identidad de la imagen y el movimiento tiene como correlato la identidad de la materia y la luz, pues es bien sabido que los fenómenos de

¹⁴³ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 89

¹⁴⁴ *Ibid.* pg 91

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Ibid.* pg 92

¹⁴⁷ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 251

¹⁴⁸ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 92

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Idem.*

percepción siempre tuvieron para Bergson una similitud con los fenómenos ópticos de refracción y reflexión. Se puede decir que: “La imagen es movimiento, como la materia es luz”¹⁵² Y en este universo material de imágenes tal como lo describe Bergson, aun no hay cuerpos, sino solo “figuras de luz.”¹⁵³ Si estas imágenes en-sí que no son para nadie, no se <<aparecen>> a alguien, “es decir, a un ojo, es porque la luz todavía no es refleja ni detenida, y <<propagándose siempre, nunca [es] revelada>>.”¹⁵⁴ Las imágenes del plano son luminosas por sí mismas; “<<La fotografía, si es que hay fotografía, está tomada ya, sacada ya, en el interior de las cosas y para todos los puntos del espacio...>>”¹⁵⁵ Y en este punto termina de distanciarse Bergson de la fenomenología para quien la <<luz>> se encuentra del lado del espíritu, iluminar o <<desvelar>> las cosas, a través del haz luminoso de la conciencia es algo completamente contrario a lo que Bergson está persiguiendo con la instauración de éste plano inmanente, para él: “Las cosas son luminosas por sí mismas, sin nada que las alumbre: toda conciencia es algo, se confunde con la cosa, es decir, con las imágenes de luz.”¹⁵⁶ La conciencia se encontraría difundida por todas partes y que no <<revelada>>. Fotografías tomadas a todas las cosas y para todos los puntos, pero “<<traslucidas>>”¹⁵⁷ “En síntesis, no es que la conciencia sea luz, sino que es el conjunto de las imágenes, o la luz, lo que es conciencia, inmanente de la materia.”¹⁵⁸ De esta forma cobra sentido la expresión, <<toda conciencia es algo>>.

Ahora bien: ¿Qué acontece pues en un universo a centrado donde todo reacciona sobre todo? “Lo que puede acontecer es esto: en puntos cualesquiera del plano aparece un intervalo, una desviación [ecart] entre la acción y la reacción.”¹⁵⁹ En este material de imágenes “Hay una de ellas que priva sobre todas las demás, por el hecho de que no solamente la conozco de fuera por percepciones, sino también interiormente por afecciones: es mi cuerpo.”¹⁶⁰ Y “Mi cuerpo es, pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las otras imágenes,

¹⁵² Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 92

¹⁵³ *Ibid.* pg 93

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Ibid.* pg 94

¹⁶⁰ *Ibid.* pg 233

recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia quizá, y es que mi cuerpo parece escoger, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe.”¹⁶¹

Este fenómeno del intervalo, solo es posible en el supuesto de que el plano inmanente suponga una dimensión temporal, que “bastaría para definir un tipo de imágenes entre las otras, pero con una particularidad: la de ser imágenes vivas.”¹⁶² En este universo material “todo tiene lugar como si, (...) nada nuevo pudiese producirse a no ser por intermedio de ciertas imágenes particulares, cuyo tipo me es dado por mi cuerpo.”¹⁶³ Y “El acto al que evoca el estado afectivo no es de los que podrían deducirse rigurosamente de los fenómenos anteriores como un movimiento de un movimiento, y de consiguiente añade verdaderamente alguna cosa nueva al universo y su historia.”¹⁶⁴ Estas imágenes se encuentran provistas de una cara receptiva o sensorial, con la cual ejercen un efecto sobre las demás imágenes, al mismo tiempo que son afectadas por las imágenes influyentes: “Es como si aislaran algunas entre todas las que concurren y co-actúan en el universo.”¹⁶⁵ Por eso es que se decía que esta organización del plano permite la construcción de sistemas cerrados o “<<cuadros>> en el sentido de la pintura.”¹⁶⁶

Los seres o imágenes vivientes “se dejaron atravesar en cierto modo por aquellas acciones exteriores que les son indiferentes; las otras, aisladas, a causa de su mismo aislamiento pasaran a ser precepciones.”¹⁶⁷ Los conjuntos cerrados “son sugeridos por el mayor o menor provecho que pueda sacar de las imágenes circundantes, es muy necesario que estas imágenes diseñen de alguna manera, sobre el aspecto que presentan a mi cuerpo, el partido que mi cuerpo podría obtener de ellas.”¹⁶⁸ Tal es la operación del encuadre en términos cinematográficos: “ciertas acciones padecidas son aisladas por el cuadro, y desde ese momento (...) quedan adelantadas, anticipadas.”¹⁶⁹ Lo que sucede en el intervalo temporal es que “las reacciones ejecutadas ya no se encadenan inmediatamente con las acciones padecidas: en virtud del intervalo, son reacciones retardadas, que tienen tiempo para seleccionar los elementos,

¹⁶¹ *Ibid.* pg 235

¹⁶² *Ibid.* pg 95

¹⁶³ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 234

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 95

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 236

¹⁶⁹ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Op. Cit. pg 95

organizarlos o integrarlos en un movimiento nuevo, imposible de concluir por siempre prolongación de la excitación recibida.”¹⁷⁰

Las reacciones o acciones de este género, que presentan algo de imprevisible o de nuevo en el universo material; “se llamarán <<acción>> estrictamente hablando.”¹⁷¹ Las imágenes vivientes son instrumentos de análisis se les toma por el movimiento recogido, e instrumentos de selección según el movimiento que ejecutan: Al no deber este privilegio más que al fenómeno de la desviación “las imágenes vivientes serán <<centros de indeterminación>> que se forman en el universo a centrado de las imágenes-movimiento.”¹⁷² Considerando el aspecto luminoso del plano, se “dirá esta vez que las imágenes o meterías vivientes proporcionan la pantalla negra de que la placa carecía y que impedía que la imagen influyente (la fotografía) se revelara.”¹⁷³ En vez de difundirse o propagarse <<sin resistencia y sin pérdida>>, la línea o imagen de luz tropieza con un obstáculo, con una opacidad. A dicha “imagen reflejada por una imagen viviente se le denominará, precisamente, percepción.”¹⁷⁴ El aspecto material que implica el intervalo y el aspecto luminoso que implica la pantalla oscura son complementarios y de ellos se deriva “la existencia de un doble sistema, de un doble régimen de referencia de las imágenes.”¹⁷⁵ Recordemos lo dicho por Bergson:

“He aquí un sistema de imágenes que llamo mi percepción del universo y que se trasforma de arriba abajo por variaciones ligeras de una cierta imagen privilegiada, mi cuerpo. Esta imagen ocupa el centro; por ella se regulan todas las demás; con cada uno de sus movimientos todo cambia, como si se hubiese vuelto un caleidoscopio. He aquí por otra parte las mismas imágenes, pero referidas cada una a si misma; influyendo sin duda unas sobre otras pero de manera que el efecto permanezca siempre proporcionado a la causa: es lo que llamo el universo.”¹⁷⁶

En este doble sistema tenemos que, por un lado, cada imagen varía para sí misma; y en el otro todas varían por una sola, imagen viviente. Para Bergson está claro que el error entre el idealismo y el realismo esta en deducir un sistema del otro, y no aceptar que los dos sistemas

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ *Ibid.* pg 96

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ Bergson, Henri. *Materia y Memoria.* Op Cit. pg 241

coexistan sin contradicción: “Es fácil ver que el idealismo subjetivo consiste en hacer derivar del primer sistema del segundo, el realismo materialista en sacar el segundo del primero.”¹⁷⁷

El sistema según el cual todas las imágenes <<actúan unas sobre las otras>> no se contradice con el sistema según el cual estas imágenes “se ordenan según las potencias creciente o decrecientes de mi cuerpo.”¹⁷⁸ Por lo que se tendría que: “llamo materia al conjunto de las imágenes y percepción de la materia a estas mismas imágenes referidas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo.”¹⁷⁹ “A medida que mi horizonte se extiende, las imágenes que me rodean parecen dibujarse sobre un fondo más uniforme y hacérsese indiferente cuanto más reduzco este horizonte, los objetos que el circunscribe se escalonan distintamente según la mayor o menor facilidad de mi cuerpo, para tocarlos o moverlos.”¹⁸⁰

Para Bergson se debe partir del conjunto de imágenes-materia-movimiento y solamente sobre este plano puede producirse un intervalo de movimiento. El cerebro, remontándonos a la tematización Bergsoniana “no es otra cosa, intervalo, desviación entre una acción, y una reacción.”¹⁸¹ “Hacer del cerebro la condición de la imagen total, es en verdad contradecirse a su mismo, ya que el cerebro, por hipótesis, es una parte de esta imagen. Ni los nervios ni los centros nerviosos pueden, pues, condicionar la imagen del universo.”¹⁸² “El cerebro no es, ciertamente, un centro de imágenes del que se podría partir, sino que el mismo constituye una imagen especial entre las demás: en el universo a centrado de las imágenes, en cerebro constituye un centro de indeterminación.”¹⁸³ “El forma parte del mundo material y no el mundo material el que forma parte del cerebro.”¹⁸⁴ En *Materia y Memoria* se describe un estado complejo y organizado de lo viviente, a través de la imagen-cerebro, pues ya en “el nivel de los seres vivos más elementales, habría que concebir unos micro-intervalos. Intervalos cada vez más pequeños entre movimientos cada vez más rápidos.”¹⁸⁵ Dice Bergson: “en el estado de simple masa protoplásmica la materia viva es ya irritable y contráctil, que sufre la influencia de los estímulos exteriores, que responde a

¹⁷⁷ *Ibid.* pg 242

¹⁷⁸ *Ibid.* pg 237

¹⁷⁹ *Ibid.* pg 238

¹⁸⁰ *Ibid.* pg 237

¹⁸¹ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I.* Op. Cit. pg 96

¹⁸² Bergson, Henri. *Materia y Memoria.* Op Cit. pg 235

¹⁸³ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I.* Op. Cit pg 96

¹⁸⁴ Bergson, Henri. *Materia y Memoria.* Op Cit. pg 235

¹⁸⁵ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I.* Op. Cit. pg 96

ellos por reacciones, mecánicas, físicas y químicas.”¹⁸⁶ Las excitaciones recibidas o bien se prolongan en movimiento cumplido, o bien parece simplemente que se espera esta ocasión. Pero a medida que uno se eleva en la serie de los organismos, aparecen células nerviosas, se diversifican y agrupan en sistemas. En este punto, “El animal responde con movimientos más variados a la excitación exterior.”¹⁸⁷ Por ejemplo, “en los vertebrados superiores, la distinción se convierte sin duda en radical entre el automatismo puro, que reside en la médula y la actividad voluntaria que exige la intervención del cerebro.”¹⁸⁸ Aun pensando en las formas vivientes más elementales, es posibles invocar en el universo material; “Esbozos de ejes y centros, una derecha y una izquierda, un alto y un bajo.”¹⁸⁹ Se podría afirmar que “la misma evolución que organiza la materia en sólidos organizara la imagen en percepción cada vez más elaborada, que tiene a los sólidos por objetos.”¹⁹⁰

La imagen y la percepción de la imagen son -para Deleuze y Bergson- una misma y sola cosa, pero referida a uno o al otro de los sistemas de referencia: “La cosa es la imagen tal como es en sí, tal como se relaciona con todas las otras imágenes cuya acción ella padece integralmente y sobre las cuales ella reacciona inmediatamente. Pero la percepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra, y que solo retiene de ella una acción parcial y solo reacciona a ella de una manera mediata.”¹⁹¹ Lo cual es enunciado por Bergson como: “la percepción dispone del espacio en la misma proporción en que la acción dispone del tiempo.”¹⁹² Por necesidad e interés obtenemos ciertas zonas de la imagen según la faz receptora y actuamos según las reacciones retardadas de las que somos capaces. Lo cual es una manera de definir el <<primer momento material>> de la subjetividad. Esta será una percepción sustractiva, que elimina de la cosa lo que no le interesa. Pero inversamente, es menester entonces que la cosa misma se presente en-si como una percepción, como una percepción completa. La cosa es imagen, y se percibe a si misma al igual que todas las otras cosas en medida que padece su acción y reacción ante ellas, un átomo, por ejemplo, percibe infinitamente más que nosotros mismos, y en última instancia percibe el universo entero. La

¹⁸⁶ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 244

¹⁸⁷ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. pg 245

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ *Ibid*. pg 97

¹⁹⁰ *Idem*.

¹⁹¹ *Idem*.

¹⁹² Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 248

diferencia entre un sistema de referencia y otro estriba en que las cosas y las percepciones de cosas son <<prehensiones>>; pero las cosas son prehensiones totales <<objetivas>>, y, las percepciones de cosas, prehensiones parciales y <<subjetivas>>. Y así es como queda descrita en principio la imagen-movimiento tal como Bergson instauraría y tal como Deleuze recupera en sus *Estudios de Cine*, más aún existirá una versión correspondiente de la imagen-movimiento por cada momentos involucrado en el surgimiento de estos centros de indeterminación; la imagen-movimiento en sí, considera la universal variación, la infinita luz que se propaga en todos los sentidos sobre todas las partes, sin embargo, cuando el sistema se remite a una sola imagen especial, como intervalo o pantalla oscura, existirán imágenes-percepción, remitidas a la resistencia lumínica; imágenes-acción, cuando se remita a la restitución del movimiento o la acción padecida; e imágenes-afección, cuando nos remitamos al intervalo, o la indeterminación, que cuanto más se vuelve vacilante la acción, mayor será el tiempo de ésta para distenderse.

5. *Variedades de la imagen-movimiento*

Se mencionaba anteriormente que el cine no responde al modelo de la percepción natural, y esto es porque la movilidad de sus centros, porque la variabilidad de sus <<encuadres>> o <<desencuadres>> tiende a coincidir con la universal variación, la percepción total, objetiva y difusa. Pero como mencionábamos igualmente se parte de una percepción total objetiva hacia una percepción subjetiva que se distingue de aquella por simple eliminación o sustracción. A esta percepción subjetiva es la que le llama Bergson <<percepción>> en sentido estricto. Cuando a la imagen-movimiento en-sí se le remire al centro de interminación “se vuela imagen-percepción.”¹⁹³ El primer avatar de la imagen-movimiento: cuando las “las imágenes que nos rodean parecerán tornar hacia nuestro cuerpo (...) iluminada esta vez la parte que le interesa, ellas separaran de su sustancia lo que hemos detenido de paso, lo que somos capaces de influir.”¹⁹⁴ Se sigue yendo del mundo al centro “pero el mundo ha adoptado una curvatura, se ha vuelto periferia, forma un horizonte.”¹⁹⁵

¹⁹³ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. pg 98

¹⁹⁴ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 253

¹⁹⁵ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. pg 98

Pero la percepción “no es sino uno de los costados de la desviación, y el otro es la acción: estrictamente hablando, es la reacción retardada del centro de indeterminación.”¹⁹⁶ Este centro solo es capaz de actuar en ese sentido, organizando una respuesta, porque ha recibido la excitación sobre una cara privilegiada. El mundo se curva alrededor del centro perceptivo, pero lo hace ya desde el punto de vista de la acción. A manera de la encuadratura, las cosas tienden hacia mí su cara utilizable. “Percibiendo las cosas allí donde están, yo capto la <<acción virtual>> que ejercerán sobre mí, al mismo tiempo que la <<acción posible>> que ejerzo yo sobre ellas, para unirme a ellas o para escaparles.”¹⁹⁷ Enunciaría Bergson: “los objetos no harán otra cosa que abandonar algo de su acción real para dar así forma a su acción virtual, es decir, en el fondo a la influencia posible del ser vivo sobre ellos.”¹⁹⁸ Y así “El mismo fenómeno de desviación se expresa pues, en términos de tiempo en mi acción y en términos de espacio en mi percepción: en la medida en que la reacción va dejando de ser inmediata y se va haciendo verdaderamente acción posible, más distante y anticipante se tornara la percepción, desprendiendo la acción virtual de las cosas.”¹⁹⁹ El segundo avatar de la imagen-movimiento²⁰⁰ y <<segundo aspecto material>> de la subjetividad: Donde “la operación considerada no es ya la eliminación, la selección o el encuadre, sino la encorvadura del universo, de la que resultan, a la vez, la acción virtual de las cosas sobre nosotros y nuestra acción posible sobre las cosas.”²⁰¹

Ahora bien, entre la dos caras limite, la perceptiva y la activa existe el intervalo, y la afección quien ocupa el espacio entre las dos: “Ella surge en el centro de indeterminación, es decir, en el sujeto, entre la percepción en ciertos sentidos perturbadora y una acción vacilante.”²⁰² Nuestro cuerpo: “es un cuerpo expuesto, como todos los cuerpos de la naturaleza, a la acción de las causas exteriores que amenazan disgregarle. No se limita a reflejar la acción de fuera, lucha y absorbe así alguna cosa de esta acción. Podría decirse, por tanto, metafóricamente, que, si la percepción mide el poder reflector del cuerpo, la afección mide su poder

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Ibid.* pg 99

¹⁹⁸ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 253

¹⁹⁹ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. pg 99

²⁰⁰ Y, así como la percepción vincula el movimiento a <<cuerpos>> (sustantivos), es decir, a objetos rígidos que van a servir de móviles o de cosas movidas, la acción vincula el movimiento a <<actos>> (verbos) que serán el trazo de un término o de un resultado supuestos.

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Ibid.* pg 100

absorbente.”²⁰³ Se trata de la “coincidencia del sujeto y el objeto, o la manera en el sujeto se percibe a sí mismo, o más bien se experimenta a se siente <<por dentro>>.”²⁰⁴ Este es el tercer avatar de la imagen-movimiento y también el <<tercer aspecto material>> de la subjetividad. Diremos que la cara receptiva absorbe un movimiento en lugar de reflejarlo y nuestra actividad suplanta una acción por una tendencia. “De ahí la bellísima definición de la afección que Bergson propone <<una especie de tendencia motriz sobre un nervio sensible>>, es decir, un esfuerzo motor sobre una placa receptiva inmovilizada.”²⁰⁵ La integración de la afección a la totalidad de la imagen-movimiento puede describirse de la siguiente manera:

“El movimiento de traslación no ve interrumpida únicamente su propagación directa por un intervalo que distribuye a un lado el movimiento recibido y al otro el ejecutado, y que en cierto modo haría a ambos inconmensurables. Entre los dos está la afección: pero, precisamente, en la afección el movimiento deja de ser de traslación para convertirse en movimiento de expresión, es decir, en cualidad, simple tendencia agitando un elemento inmóvil (...) No ha de sorprender que sea el rostro, en su inmovilidad relativa y sus órganos receptores, el que saque a la luz estos movimientos de expresión “mientras que casi siempre permanecen enterrados en el resto en el resto del cuerpo.”²⁰⁶

Cuando las imágenes-movimiento se refieren a un centro de indeterminación o a una imagen especial, se divide en tres clases de imágenes: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección.”²⁰⁷ Mismas terminarán siendo la base de composición de la totalidad del cine clásico.

Ahora bien, si nos es posible imaginar la imagen-movimiento en-sí, cuando ningún centro se levantaba, el mundo anterior al hombre, cuando el movimiento se hallaba bajo el régimen de la universal variación, de la luz propagándose por siempre sin resistencia; el “Chapoteo Cósmico”²⁰⁸; nos será posible imaginar que el régimen de las imágenes-movimiento, no tiene por qué agotar el todo de la duración o explicarlo en su totalidad, quedando abierta la posibilidad de un plano de imágenes-tiempo en-sí y sus correspondientes variedades; en tanto este plano inmanente descrito por Bergson involucra la perspectiva temporal, el centro de indeterminación

²⁰³ Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Op Cit. pg 272

²⁰⁴ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit pg 100

²⁰⁵ *Idem*.

²⁰⁶ *Ibid*. pg 101

²⁰⁷ *Ibid*. pg 100-101

²⁰⁸ *Ibid*. pg 104

puede dar pie a esta consideración, lo que se convertirá en el tema del segundo volumen de los *Estudios de Cine*: el <<Régimen Cristalino>> de la imagen. Pero se volverá más tarde sobre este punto.

Finalmente, nos advierte Deleuze que “Hay además varios signos, dos al menos, por cada tipo de imágenes.”²⁰⁹ Y advierte se valdrá de la clasificación de Peirce para proceder en su deducción. La mayor parte del cuerpo de la imagen-movimiento, el primer volumen de los *Estudios de Cine* se trata de esta <<búsqueda de los signos correspondientes>>. “Un film nunca está hecho de una sola clase de imágenes: además, se llama montaje a la combinación de las tres variedades.”²¹⁰ Más aún existen directores en específico que tiene cierta afinidad por un tipo de imagen particular, en algunos como Griffith -y más actualmente Ridley Scott- es clara su afinidad con la imagen-acción; en otros como Vertov o Jarmusch será la imagen-percepción la que predomine; y algunos otros como Dreyer, Bergman o Cahill, trabajan sobre la imagen afección con insistencia.

6. Regímenes de la Imagen

La tesis que mejor describe el desarrollo de los *Estudios de Cine I y II* consiste en afirmar la existencia de dos formas de imágenes cinematográficas: Las imágenes que introducen el <<movimiento>> en la imagen, y las que introducen el <<tiempo>>: “El cine realiza un automovimiento de la imagen, incluso una auto-temporalización: ésta es su base, y éste es el aspecto que yo he intentado estudiar”²¹¹. Es decir, la enunciación de los dos regímenes de la imagen; <<régimen orgánico>> en el caso de la imagen-movimiento, y <<régimen cristalino>> para la imagen-tiempo. Una diferenciación que en segundo plano describe la progresión del cine <<clásico>> al cine <<moderno>>: El cine clásico propiamente es aquel que obtiene su regla de movimiento del esquema sensorio-motor; lo cual quiere decir que principalmente lo que en él se presenta a un personaje que reacciona a una situación. Es un cine de acción, un cine de personajes que actúan según lo que perciben de una cierta situación; las acciones se encadenan a las percepciones y a los afectos; los afectos y las percepciones concluyen en acciones; en

²⁰⁹ *Ibid.* pg 106

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ Deleuze; Parnet. *Conversaciones 1972-1990*. Op Cit. Conversaciones. pg 83

resumen, se trataría de un cine de narración. El cine moderno, por otro lado, se correspondería con el derrumbe del esquema sensorio-motor; este cine presenta personajes que no <<saben>> ya reaccionar a las situaciones que enfrentan, las situaciones se tornan intolerablemente bellas o incomprensibles. Es un cine que de cierta forma se aparta de la acción, en cuanto ésta se ha tornado imposible; un cine que suprime toda narración como consecuencia de las perturbaciones de la imagen.

En 1986, se publica una carta que Deleuze escribiría a Serge Daney, un reconocido crítico cinematográfico; la carta lleva por título *Optimismo, pesimismo y viaje*; y su grandeza reside en describir claramente la historia del cine según sus valores <<estéticos>> y <<noéticos>>. Para formular esta tesis Deleuze recupera dos líneas de argumentales distintas: Los tres periodos del cine descritos por Daney en su libro *La rampe* (1983); y las finalidades del arte según Aloïs Riegl (embellecer la naturaleza, espiritualizar la naturaleza y rivalizar con la naturaleza); para finalmente hacerlas funcionar sobre la base teórica de los regímenes de la imagen, de tal forma que la historia del cine es asimilada en una descripción de la situación del arte en la actualidad.

Según el primer momento, el cine supone algo similar a una enciclopedia del mundo, su forma se expresa por en la interrogante: ¿Qué es lo que hay que ver detrás de la imagen? Y “sin duda, eso que hay que ver sólo aparecerá en las imágenes siguientes, pero actuando como aquello que hace pasar de la primera imagen a las demás, encadenándolas en una poderosa y embellecedora totalidad orgánica...”²¹² “esta primera época lleva por lema: el secreto está detrás de la puerta (“deseo de ver más, de ver lo que hay detrás, de ver lo que hay al otro lado”), y en ella cualquier objeto puede desempeñar el papel de escondite provisional y cada película se encadena a otras mediante una reflexión ideal.”²¹³ En esta primera etapa el único arte del cine es el <<Montaje>> y su objetivo es el embellecimiento de la Naturaleza, sin embargo, esta forma del cine fue asesinada por la guerra: las propagandas de Estado, las primeras manipulaciones de masas humanas, llevaron el <<sueño cinematográfico>> a una condición terminal, “en las que ya lo único que había que ver tras la imagen eran los campos de concentración, en los que los

²¹² *Ibid.* pg 60

²¹³ *Idem.*

cuerpos no tenían más encadenamiento que el de los suplicios.”²¹⁴ “La enciclopedia del mundo, el embellecimiento de la naturaleza, la política como arte (según la expresión de Benjamín), se habían convertido en el puro horror.”²¹⁵ Lo que estaba en juego era el <<todo orgánico>> que no se había convertido más que en totalitarismo. Pero “el cine tenía que resucitar después de la guerra, tenía que hacerlo necesariamente sobre una nueva base, apoyado en una nueva función de la imagen y en una nueva “política”, en una nueva finalidad del arte.”²¹⁶

Con la crisis de la primera etapa, el cine deviene una pedagogía del mundo que se expresa mediante una pregunta completamente nueva: ¿qué es lo que hay que ver *en* la imagen? Las relaciones cinematográficas cambian en su conjunto, el montaje por ejemplo, se convierte en algo secundario, la importancia de su papel queda relegado al <<plano secuencia>> y a nuevas formas de asociación: “Las imágenes ya no se encadenan según el orden unívoco de sus cortes y conexiones, sino que constituyen el objeto de un nuevo encadenamiento constantemente reconstruido y retocado por encima de los cortes y mediante las rupturas de continuidad.”²¹⁷ Y cambia también la relación entre la imagen y la palabra, los sonidos y la música, se disocia lo sonoro y lo visual o más bien cada elemento cobra autonomía completa. Una pedagogía de la percepción que ocupa el lugar de la enciclopedia del mundo que se ha derrumbado: “cine de vidente que ya no se propone embellecer la naturaleza sino espiritualizarla en el más alto grado de intensidad.”²¹⁸ Siempre se trata de una pedagogía que nos guía, “pedagogía de Rossellini, pedagogía de los Straub, pedagogía de Godard...”²¹⁹ La guerra y sus antecedentes convirtieron el inicial optimismo por el cine como <<arte nuevo>> y <<nuevo pensamiento>> en un pesimismo metafísico radical, que sólo la insistencia en la relación cine-pensamiento puede convertir en un renovado optimismo crítico.

Tenemos pues dos regímenes de la imagen, uno orgánico, el de la imagen-movimiento, en el cual se procede por recortes racionales en el seno de una totalidad narrativa como arte del montaje, que conserva el modelo de la totalidad abierta; y un régimen cristalino, el de la imagen-

²¹⁴ *Ibid.* pg 61

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ *Ibid.* pg 62

²¹⁹ *Idem.*

tiempo, en el cual se procede por recortes irracionales, falsos-movimiento que abandona todo intento de narración, de totalización, de interiorización en un todo, sirviéndose de la potencia de lo falso para hacer surgir la potencia del tiempo como puro devenir. En otros términos, se podría decir que la imagen clásica responde a una concepción aristotélica del tiempo, mientras que, con la imagen moderna, realiza una especie de revolución kantiana, que libera el tiempo del movimiento: En el pasaje de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo el cine operaría así su revolución kantiana.²²⁰

6.1. Imagen-Movimiento: RGM Orgánico

El régimen orgánico de la imagen se construye a través de los tres niveles bergsonianos de la duración, estos –podría afirmarse- forman su esqueleto; es el régimen de la acción, su característica más propia es una totalidad narrativa expresada mediante el montaje; una primera forma de expresar el tiempo, la duración. Pero esa duración, ese tiempo, no recibe más que una representación indirecta, ya que se hace por intermedio de las imágenes-movimiento que la expresan: “es una imagen necesariamente indirecta, pues es inferida de la imágenes-movimiento y sus relaciones.”²²¹ En profundidad, el <<régimen orgánico>> engloba tanto la descripción de un comienzo inaugural del pensar, en el dominio de las imágenes-movimiento; como la deducción de los contenidos noéticos subyacentes en lo que llamamos comúnmente: <<cine clásico>>.

Partiendo de Bergson, se han podido definir tres variedades de la imagen-movimiento²²² de las cuales el cine no supondrá más que una puesta en relación variable. El eje de todas estas relaciones es el <<intervalo>>; la imagen-percepción remite a una de las caras del intervalo, y la imagen-acción ocupa la cara opuesta: “Para Bergson, el desvío, el intervalo, es suficiente para definir un tipo de imágenes entre otras, aunque muy particular: imágenes o materias vivientes”²²³, es decir, un tipo de <<centro de indeterminación>>: ellas reciben los movimientos sobre un extremo (imagen-percepción), y sobre el otro ejecutan los movimientos intercalando entre los dos una distancia que retarda y vuelve a la acción algo imprevisible. La percepción

²²⁰ Mengue. Op. Cit. pg 362

²²¹ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit pg 51

²²² Tercer aporte de bergson

²²³ *Ibid.* pg 96

consiste en una especie de “encuadre”²²⁴ que separa ciertas acciones o excitaciones, en función de una impronta a la acción. Con la imagen-afección, que ocupa el intervalo, el centro de indeterminación, “el movimiento deja de ser de traslación para devenir movimiento de expresión, es decir, cualidad, simple tendencia que agita un elemento inmóvil”²²⁵ Y finalmente el movimiento es restituido, según una selección que se vuelve más mecánica o más consiente según el grado de indeterminación, según una mayor o menor <<atención a la vida>>.

6.1.1. *Discurso Indirecto Libre*

Asumimos que cada una de las variedades de la imagen-movimiento encierra, por lo menos, una discusión central desde la cual es posible deducir un trasfondo noético, como elemento constituyente del régimen de la imagen correspondiente. Por ejemplo, en el caso de la imagen-percepción se abre la argumentación sobre el estatus subjetivo u objetivo de la imagen a partir de una tesis de Pasolini, según la cual, no es posible establecer un estatus específico más que recurriendo a una analogía lingüística; el discurso indirecto libre.²²⁶

Un personaje es mostrado por la cámara; enseguida se muestra aquello que él ve. De un lado a otro los referentes se intercambian, en lugar de buscar como se ha establecido la percepción objetiva, o viceversa, es necesario permanecer a la expectativa del desdoblamiento entre una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la refleja y la transforma.²²⁷ La cámara, por así decirlo, refleja el personaje que actúa sobre la pantalla, su mundo, y los piensa desde un punto de vista que los transforma. ¿Qué relación existe con el discurso indirecto? El desdoblamiento del sujeto, de los actos de enunciación:

Ejemplo: “La doméstica recordó: “La Señora iba a recibir al Señor””. Así como hay desdoblamiento entre la cámara que ve el personaje y su mundo y aquello que el personaje ve, de igual modo, es por la presencia de las comillas y la utilización de “Señora” y “Señor”, que remiten explícitamente al discurso directo, que asistimos a la toma de palabra de la doméstica. Pero al mismo tiempo el acto de enunciación es reflejado, descrito por una suerte de visión

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Ibid.* pg 102

²²⁶ *Ibid.* pg 111

²²⁷ *Ibid.* pg 115

trascendente, que está directamente implicada en el imperfecto del verbo “iba”. La imagen-percepción encuentra así “su status como subjetividad libre indirecta, que refleja su contenido en un conciencia-cámara devenida autónoma”²²⁸

Esta particular forma de expresión, en la que Deleuze numerosas veces incurre, podría decirse que interrumpe la continuidad perceptiva y atributiva entre lo objetivo y lo subjetivo, en favor de un conciencia liberada, esparcida o diseminada en la totalidad del universo, una condición presente desde el establecimiento de la imagen-movimiento en-sí.

6.1.2. *Imagen-Rostro*

El intervalo como imagen-afección suscita, por otro lado, una discusión acerca de la dimensión <<expresiva>> del régimen orgánico, Deleuze afirma que el plano corto o primer plano supone la posibilidad de un movimiento liberado de su prolongación en el resto del conjunto material, un movimiento que implicaría la identidad de la imagen-afección y un rostro: “La imagen-afección es el primer plano, y el primer plano es el rostro...”²²⁹. Ahora bien, el termino rostro no remite exclusivamente a las personas o personajes, la condición de rostro se aplica a todas las cosas que pueden ser tomadas en primer plano; el primer plano operaría una especie de rostrización de todas las cosas, de tal forma que no existe un primer plano del rostro, “sino que el primer plano es por sí mismo rostro”²³⁰

Recordemos que la operación de encuadre es definida como una <<limitación>>, el establecimiento de un conjunto que puede ser más o menos cerrado, más o menos vasto, puede contener numerosa información o escasa información, la tentativa estaría en remitirse a esta función del encuadre y afirmar entonces que el primer plano opera una especie de corte a un conjunto más vasto, si recordamos lo dicho por Deleuze esa sería una de las posibilidades abiertas por él fuera campo. Pero el objeto del primer plano no es este, deducir su función de esta manera es mantenerse en una concepción espacial del encuadre: “el primer plano no arranca simplemente su objeto a un conjunto del cual sería una parte, sino que es totalmente diferente, lo

²²⁸ Mengue. Op. Cit. pg 108

²²⁹ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit pg. 130

²³⁰ *Ibid.* pg 131

abstrae de toda coordenada espacio-temporal”²³¹ El movimiento de la imagen-afección no es ya un movimiento de traslación, sino de expresión: “Mutación del movimiento, que deja de ser traslación para devenir expresión”²³². La expresión de un rostro no tiene ninguna relación con el espacio y complementariamente aquello que tiene la función de expresar es siempre un <<rostro>>. El primer plano hace valer por sí mismo el rostro que conforma.

Todo movimiento susceptible de producirse en una cosa o persona es movimiento de expresión, de tal forma que se afirma la idea de Bergson, todo el universo material es fundamentalmente expresión. Toda imagen en cuanto posee “una superficie receptiva inmóvil”²³³ es susceptible al afecto, “como una serie de micro-movimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada”²³⁴, como será susceptible a conformar un rostro. Trátese del rostro reflexivo en Griffith o el intensivo en Einsenstein; “la expresión de un rostro aislado es un todo inteligible por sí mismo, no tenemos nada que agregarle por medio del pensamiento, ni por aquello que pertenece al espacio...”²³⁵ Se podría decir que el primer plano produce una potencia o entidad extraída de las coordenadas del espacio y el tiempo, que hace perder al rostro cualquier función de individuación, de socialización o comunicación; el primer plano empuja al rostro hacia una singularidad pre-individual, el rostro así entendido no deja de remitir al estado en-si de la imagen-movimiento, donde aún no se distinguen objetos o cualidades.

En virtud de lo precedente, lo mismo valdría para los espacios cualquiera o indeterminados, la desconexión de las coordenadas espacio-temporales, le brinda un espacio propio, capaz de exponer el afecto al independizarse o distinguirse del mero estado de cosas; se trate del expresionismo o la abstracción lírica, lo que se intenta es elevar el espacio “hasta el poder de lo luminoso”²³⁶ como pura luz o color.

²³¹ *Ibid.* pg 141

²³² *Idem.*

²³³ *Ibid.* pg 131

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ *Ibid.* pg 141

²³⁶ *Ibid.* pg 170

6.1.3. *El Aliento y El Organismo*

Propiamente, el dominio de la imagen-acción es el realismo y este se traduce en términos de: “medios y comportamientos, medios que actualizan y comportamientos que encarnan”²³⁷. Según Deleuze existirían dos maneras distintas en las que la acción toma forma: La <<gran forma>> y la <<pequeña forma>>. Cada una tendría su manera de poner en juego una relación entre la situación o el medio y el comportamiento: La gran forma partiría de la situación hacia una acción que modifica la situación de partida, según lo expresa la fórmula SAS²³⁸. Se trata en principio de una situación inicial representada de tal forma que se tratase de un gran organismo o <<englobante>>, la cual es modificada por la acción del personaje, para devenir algo distinto; su forma ejemplar es el <<duelo>> que amenaza el estado o la organización inicial. La pequeña forma, por el contrario, partiría de la acción hacia una nueva acción, según la fórmula ASA’; la acción como punto de inicio arrastra la situación hacia un intervalo equivoco, es decir, que esta se revelará al paso de la acción de manera gradual y equivocada.

Los géneros cinematográficos del cine americano son principalmente los que desarrollan la gran forma; el cine documental, el film psico-social, el *noir* y principalmente el Western. Deleuze señala que para este tipo de cine “la cualidad principal (...) es aquí el aliento, la respiración”; que representa la unión indisoluble entre la situación y la acción del conjunto orgánico. Su consistencia depende de una gran distancia entre “entre lo englobante y los héroes, el medio y el comportamiento que lo modifica, la situación y la acción, hay necesariamente una gran distancia, que no puede ser llenada más que progresivamente a lo largo del film”.²³⁹

La pequeña forma, por su lado, se desarrolla a través de una acción que ya no detenta nada más que la forma de <<índice>>. Esta forma se diferencia en la distancia relativa entre la situación y la acción, entre estas dos la distancia disminuye. La acción ya o se deduce de la situación previa, la situación se determina al mismo tiempo de la acción, lo cual reduce al mínimo la distancia entre los medios y el comportamiento. El género cinematográfico “que parece consagrado exclusivamente a la forma pequeña al punto de haberla creado”²⁴⁰ es el

²³⁷ *Ibid.* pg 201

²³⁸ *Ibid.* pg 202

²³⁹ *Ibid.* pg 217

²⁴⁰ *Ibid.* pg 236

burlesco y Deleuze atribuye a Chaplin el haber inventado esa diferencia mínima en la acción con un efecto de distancia máxima en la situación implicada.

La imagen-acción suscita así dos referentes de acción, el espacio-aliento, <<englobante>> de la gran forma y el espacio-línea como <<esqueleto>> de la forma pequeña. De nuevo la argumentación se centra a los marcos de referencia del movimiento, la gran forma es imposible de separar del organismo, aunque éste se trate de un organismo <<volcado fuera>> o abierto, su forma le remite a ese punto de <<indeterminación>> surgido en la imagen-movimiento en-sí, lo propio de esta forma son las relaciones justas y deducibles. Mientras que la pequeña forma, se acerca a la universal variación en la que solo se encuentra cambio, movimiento, es decir, el marco de referencia previo al establecimiento de una conciencia o un <<ojo>>, cuya situación estrictamente hablando es un <<perpetuo continuum>>.

6.1.4. *La Nueva Imagen*

La introducción de la imagen mental en el cine supone el cumplimiento de todas las otras imágenes, y por otro lado anuncia el advenimiento de un <<más allá>> de la imagen-movimiento. Cuando Hitchcock introduce la imagen mental: “hace de la relación el objeto de una imagen, que no sólo se añade a las imágenes-percepción, acción y afección, sino que las encuadra y trasforma.”²⁴¹ La imagen mental completa la serie de imágenes movimiento y al mismo tiempo “erige signos particulares que no se confunden con los de la imagen-acción.”²⁴² Por lo que se puede decir que “...Hitchcock completa, consume todo el cine llevando la imagen-movimiento hasta su límite. Incluyendo al espectador en la película, y a la película en la imagen mental, Hitchcock consume el cine.”²⁴³

Una de las novedades aportadas por Hitchcock fue la implicación del espectador en el film “¿no se hacía preciso que los propios personajes de una manera más o menos evidente, fuesen asimilables a espectadores?”²⁴⁴ El cine piensa, en todos los sentidos y el surgimiento de la imagen mental era un paso consecuente. En las cintas de Hitchcock, por ejemplo, habiéndose

²⁴¹ *Ibid.* pg 283

²⁴² *Idem.*

²⁴³ *Ibid.* pg 285

²⁴⁴ *Idem.*

dado una acción, un asesinato, esta acción “va a ser literalmente rodeada por un conjunto de relaciones”.²⁴⁵ Lo que cuenta no es qué le falta a la acción, sino “el conjunto de relaciones en las cuales la acción y su autor son tomados”.²⁴⁶ Esta imagen, traería consigo que “toda la imagen-movimiento qued[e] cuestionada, por la ruptura de vínculos sensorio-motores en tal o cual personaje.”²⁴⁷

Pero “¿no era este el estado constante del cine? En todo tiempo la películas de acción más puras se destacaron por episodios ajenos a la acción, o por tiempos muertos entre acciones, por todo un conjunto de extra-acciones y de infra-acciones que no era posible cortar en el montaje sin desfigurar el film.”²⁴⁸ ¿En qué sentido era posible hablar de una crisis de la imagen-acción, si “en todo tiempo también las posibilidades del cine, su vocación por los cambios de lugar, inspiraban en los autores el deseo de limitar o incluso de suprimir la unidad de acción, de deshacer la acción, el drama, la intriga o la historia...?”²⁴⁹ Lo que sucedía es era que todos estos intentos se mostraron incapaces de resultar determinantes, existía una necesidad de fondo: el cine no podía transcribir acontecimientos “sino necesariamente tenían que llegar al acontecimiento mientras se realizaba...”²⁵⁰ Sin embargo la crisis de la imagen acción obedecía a muchas razones “que sólo después de la guerra activaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular.”²⁵¹ Se trata de las consecuencias de la guerra, el tambaleo del <<sueño americano>>, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes, en la cabeza de las personas, la influencia en el cine de nuevos modos del relato, la crisis de los viejos géneros en Hollywood: “El alma del cine cada vez exige más pensamiento, aun cuando el pensamiento empiece por deshacer el sistema de acciones percepciones y afecciones del que hasta entonces el cine se había alimentado.”²⁵²

²⁴⁵ *Ibid.* pg 275

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ *Ibid.* pg 286

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ *Ibid.* pg 286-87

²⁵¹ *Ibid.* pg 287

²⁵² *Idem.*

Lo primero que se ve comprometido con los encadenamientos situación-acción, acción-reacción, excitación-respuesta; en suma, los vínculos sensorio-motores que producían la imagen-acción. Lo que arrastra consigo la necesidad de nuevos signos, y una nueva clase de imagen; En primer lugar, la imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva; en segundo lugar, se rompe la línea que prolongaba unos acontecimientos en otros o aseguraba la concordancia de las porciones de espacio y el <<corte>> pasa a ser el único hilo conductor. En tercer lugar, la acción y la situación sensorio-motriz han sido reemplazadas por el paseo, el vagabundeo, el ir y venir continuo, el vagabundeo moderno, se realiza en un espacio cualquiera: “Como dice Cassavetes, se trata de deshacer el espacio no menos que la historia, la historia, la intriga o la acción.”²⁵³ En cuarto lugar, están los tópicos, tópicos corrientes de una época o un momento, aun esto sirve de un cimiento a los acontecimientos que librados se posan sobre los personajes no perteneciéndoles del todo. “Estos son (...) los caracteres aparentes de la nueva imagen: la situación dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, la forma-vagabundeo, la toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot.”²⁵⁴

Después de la guerra el cine americano se encontraba aprisionado en su tradición y Europa se mostraba más libre para librarse de la imagen-acción: “...donde primero se produjo la gran crisis de la imagen-acción fue en Italia. El cine americano se mostraba incapaz de realizar el tránsito hacia la nueva imagen, sería el <<Neo-realismo italiano>> y, a continuación, la <<Nouvelle Vague>> francesa quienes lograrán realizar la transformación requerida: “Lejos de atenerse a una conciencia crítica negativa o paródica, el cine se embarcó en su más elevada reflexión, y no cesó de profundizarla y desarrollarla.”²⁵⁵ Resultaba necesario abandonar las condiciones precedentes para hacer surgir la nueva imagen. Esta nueva imagen “no sería, por tanto, una consumación del cine, sino una mutación.”²⁵⁶

²⁵³ *Ibid.* pg 289

²⁵⁴ *Ibid.* pg 292

²⁵⁵ *Ibid.* pg 298

²⁵⁶ *Idem.*

6.2. Imagen-Tiempo: RGM Inorgánico.

La tendencia hacia una imagen-tiempo directa se encontraba desde los inicios del cine; no es hasta después de la primera guerra mundial, que el esquema sensorio-motor se ve cuestionado, en este punto se vuelven necesarios nuevos procedimientos estéticos que modificarán el <<pensamiento>> mismo del cine, más allá de la imagen-movimiento. Pero éste <<más allá>> no significa empezar de cero con la imagen, el esquema percepción-afección-acción se mantiene, aunque funcione a partir de otro orden. La cuestión que inicia con el surgimiento de la nueva imagen era: cómo “impedir a la percepción prolongarse en acción a fin de colocarla en relación con el pensamiento”²⁵⁷ Aquello que el neo-realismo va a desarrollar son situaciones puramente ópticas y sonoras, en sustitución de las situaciones sensorio-motrices. Después será a *nouvelle vague* quien vuelva sobre esta ruptura en beneficio de los signos ópticos y sonoros puros y de las imágenes sensoriales cortadas de su prolongamiento sonoro.

La imagen-tiempo participa del régimen anterior, pero entrará en relación con otras fuerzas; éste cambio de régimen tiene un sentido muy similar al de la llamada revolución copernicana en Kant. En el pensamiento clásico, el tiempo es inseparable de los acontecimientos que tuvieron lugar en él, lo que impidió el poder ser considera en sí mismo, para el pensamiento clásico el tiempo es la medida del movimiento. El logro de Kant es haber invertido la relación o más bien haber liberado al tiempo a una forma pura; algo similar sucedería con la imagen-tiempo. Aunque, por otro lado, es muy clara la motivación que lleva a Deleuze a considerar el cambio de régimen de la imagen: El movimiento de la imagen según el régimen orgánico, tiene como característica principal la experiencia de un tiempo centrado y regular, el esquema sensorio-motor contribuye a ello, en esta experiencia temporal se encuentra justificada la legalidad de las relaciones, fundamentalmente el esquemas sensorio-motor está ligado con la verdad. Si recordamos lo discusión sobre la <<imagen dogmática>> del pensamiento, caeremos en cuenta que esa misma tendencia que considera el pasamiento y la verdad en una relación natural, se repite en el régimen orgánico de la imagen, por un lado y por el otro, se trata de una relación que Deleuze intenta superar.

²⁵⁷ Deleuze. *La Imagen-Tiempo: Estudios sobre Cine 2*. Op. Cit. pg. 13

Ahora bien, la constitución de la imagen directa del tiempo implica que la imagen cinematográfica no entra en relación directa con la acción, el esquema en el que las percepciones y las afecciones se prologaba en acciones, deja un espacio abierto, por así decirlo a la introducción de imágenes virtuales, mentales, espirituales, en las que se prolongará la afección. Las imágenes-recuerdo y las imágenes-sueño estarán al comienzo del análisis de Deleuze. Estas proporcionan los primeros avatares de una imagen óptica-sonora pura. Pero su tipo de encadenamiento no remite a una imagen-tiempo pura, lo propio de estas imágenes aún se encuentra ligado al esquema sensorio-motor.

La discusión de los grandes y pequeños circuitos entre el recuerdo, el sueño y el mundo con respecto de la imagen actual, toma como suya la vía de la <<dilatación de la imagen>>. Para establecer la relación entre la imagen actual y la imagen virtual del recuerdo Deleuze recurre al “flash-back”: Y “el más grande autor de flashback”²⁵⁸ es, sin dudas, Mankiewicz. Las <<bifurcaciones temporales>> que trastocan la línea de la causalidad serán lo que le otorgue al flash-back carácter excepcional. Sin embargo, lo que Deleuze concluye es que la imagen-recuerdo no hace más que tomar de la memoria un presente viejo, o desactualizado, no rompe completamente con el curso empírico del tiempo, sino que se contenta con modificarlo del relato y <<distender>> el intervalo donde se tiene a la subjetividad en la situación sensorio-motriz.²⁵⁹

Ahora bien, para Bergson el reconocimiento atento parece “nos informa mucho más cuando fracasa que cuando tiene éxito”.²⁶⁰ -Tal es el tema de las afasias en *Materia y Memoria*- y lo mismo valdría en el cine con respecto a la imagen-recuerdo, su modelo es el de los trastornos y los fracasos de reconocimiento. El común tema de la amnesia, la alucinación y el delirio; implican la impotencia motriz del personaje como forma de presentar la imagen óptica pura. Su forma es de una imagen que actualiza una virtualidad o se encuentra en disposición de hacerlo. Y la misma impropiedad sucede con la imagen-sueño, su indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario corre a cuenta de un sueño atribuido al personaje y una conciencia del sueño al espectador.²⁶¹ Y por último la imagen-mundo que realiza el movimiento que el personaje es

²⁵⁸ *Ibid.* pg 73

²⁵⁹ *Ibid.* pg 80

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ *Ibid.* pg 85

incapaz de hacer, de nuevo una perturbación del movimiento que intenta entregar una imagen-tiempo pura a través de los sueños lucidos, en los que se encontraría también la comedia musical²⁶²; el cine de Minelli, J. Tati y Denny.

6.2.1 *El Cristal*

El tiempo únicamente surgirá del cristal; la línea a seguir se trataría más bien de “contraer la imagen, en lugar de dilatarla”.²⁶³ No es el gran circuito más o menos amplio sino el círculo más pequeño e inmediato, de donde surge la imagen actual y la imagen virtual. Se trata de abandonar el prolongamiento lineal de una imagen a otra, en beneficio de un circuito entre la imagen actual y una especie de <<reflejo>> de sí misma, la imagen virtual: “En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay ‘coalescencia’ entre ambos”²⁶⁴ Las dos imágenes se relacionan de tal forma que se crea un punto de indistinción entre ellas. Esta relación de imágenes –como ya se había adelantado- permitirá la formación de la <<imagen cristal>> como forma directa de mostrar el tiempo, es decir, la <<imagen cristal>> posibilita la inversión en la relación tiempo-movimiento.

La imagen cristal es fundamentalmente imagen <<óptica y sonora>> pura; en lugar de prolongarse en grandes círculos exteriores, se contrae en el más pequeño circuito exterior, en un punto de indiscernibilidad entre lo virtual y lo actual, entre lo imaginario y lo real, donde “cada cara toma el papel de la otra en una relación de (...) reversibilidad”.²⁶⁵ No es una prolongación de lo real con lo imaginario, sino una relación de indiscernibilidad. Por un lado, la imagen se desprende de toda psicología y por el otro, se excluye del prolongamiento motor.

Como el resto de imágenes cinematográficas, la imagen-cristal será desarrollada de manera distinta y en mayor o menor medida según un determinado autor. El intercambio entre lo actual y lo virtual, en opinión de Deleuze, puede diferenciarse en por lo menos cuatro casos distintos, cuatro versiones del cristal y de lo que en él se mira: Ophuls, por ejemplo, entregaría la

²⁶² *Ibid.* pg 90

²⁶³ *Ibid.* pg 97

²⁶⁴ *Ibid.* pg 98

²⁶⁵ *Ibid.* pg 99

versión de un cristal perfecto, un juego de espejos; Renoir por otro lado, siempre entrega un cristal imperfecto, quebrado, que tiende hacia la muerte. Y mientras Fellini presenta un cristal en continuo crecimiento, a la par de cristal sonoro; Visconti descubre una versión del cristal en descomposición, el de los mundos extintos o el siempre <<ya tarde>>. Ahora bien ¿qué es lo que observamos en el cristal? Aquello que se observa no es la sucesión de presentes, ni su continuidad, lo que allí se observa es el tiempo en su realidad trascendental, es decir, su desdoblamiento interno, constitutivo, en presente que pasa y en pasado que se conserva, siendo uno y otro estrictamente contemporáneos, tal como lo concebía Bergson en *Materia y Memoria*.

Ahora bien, después del análisis de los cristales lo que parece resultar es que el tiempo posee como carácter fundamental <<la conservación del pasado y el tránsito continuo del presente>>, estas dos series, por así decirlo, valen para el conjunto del tiempo independientemente, desarrollándose dos elementos noéticos –o signos- distintos del tiempo correspondientes, los <<cronosignos>> que remiten a la coexistencia de distintas capas de pasado, teniendo la obra de Wells y Resnais como sus principales ejemplos; y los <<genosignos>>: con los que el tiempo va a ser puesto en relación con <<la potencia de lo falso>>, un avatar del poder creativo que engendra una imagen-tiempo directa.

6.2.2 Falso-Verdadero

Desde el anticipado anuncio de un cambio de régimen en la imagen y la caída del esquema sensorio-motor, una consecuencia era clara, pero no es hasta este punto, tras la tematización de la imagen-directa que Deleuze argumenta la exclusión de toda relación con lo real y con lo verdadero en la imagen cinematográfica. Esta diferenciación solo era posible cuando la imagen se hallaba unida al mundo de la acción. Con la imagen-tiempo, todos los movimientos devienen posibles, verdaderos, reales o verosímiles, pierden todo privilegio y la diferenciación no tienen más importancia. El mundo verdadero <<deviene fabula>>. Por otro lado, las consecuencias acarreadas en este nuevo régimen se dejan apreciar a nivel de la descripción, la narración, los personajes y hasta las situaciones.

La descripción, por ejemplo, en el régimen cristalino es creadora de su objeto, vale por él o lo reemplaza²⁶⁶ en el sentido de que lo real, cortado de sus encadenamientos motores y de sus <<conexiones legales>>, deviene indiscernible de lo imaginario. Lo mismo para la narración, abandonando el desarrollo de sus esquemas sensorio-motores, ya no busca pasar por verídica. En consecuencia, tenemos situaciones ópticas y sonoras puras que despliegan una potencia de invención que es inseparable de una potencia de lo falso, de la falsificación y el <<falsario>> se convierte en el personaje mismo del cine, de forma gradual el cine se va llenando de <<falsarios>>. ²⁶⁷

Este tema de origen nietzscheano, el despliegue de la <<potencia de lo falso>> detenta que: “El artista es creador de verdad, pues la verdad no puede ser alcanzada, encontrada, ni reproducida, sino que debe ser creada. No hay otra verdad que la creación de lo Nuevo”²⁶⁸ donde el hombre verídico no es más que un falsificador, en cierto sentido, un artista. Hacer de la potencia de lo falso la nueva potencia de la imagen, es identificarla necesariamente con el devenir de un continuum de variaciones, como supondría su nueva voluntad artística o falsificante. El tiempo resulta así una puesta en <<serie>>. Pues mientras la sucesión de movimientos -acciones, sueños, afectos o personajes- es abandonada; cada imagen se transforma en una serie, un grado de variación <<infinitesimal>> con respecto a la nueva potencia, donde el tiempo es presentado directamente como pasaje puro, como puro <<devenir>>. Y lo que sucedería entonces es que todos los aspectos y componentes de la imagen necesariamente tendrían que transformarse.

La operación de montaje en el régimen anterior respondía a la sucesión de imágenes integradas en una totalidad abierta, por ejemplo, en Griffith y el montaje alternado, las partes puestas en tensión no remitían más que a una totalidad entendida como organismo, lo que al mismo tiempo suponía una norma de composición como una concepción del tiempo. Con la imagen cinematográfica moderna, se inicia todo un desarrollo de los cortes irracionales y el montaje *cut*. La nueva concepción es re-encadenar series de imágenes a través de falsos *raccord* y por fragmentos. Se diría entonces que lo que caracterizara al cine moderno en términos de

²⁶⁶ *Ibid.* pg 170

²⁶⁷ *Ibid.* pg 182

²⁶⁸ *Ibid.* pg 196

composición es el <<corte>>; no hay más atracción o asociación entre las imágenes, sino un espaciamiento entre ellas. Un espaciamiento que las diferencia y las re-encadena. Las imágenes propiamente no están asociadas al azar, pero los encadenamientos están sujetos a la norma del corte; Godard por ejemplo, procede según “dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos”.²⁶⁹ Finalmente se podría afirmar que el corte sustituye el fuera de campo, pues se plantea la cuestión sobre que realiza el re-encadenamiento de imágenes tan dispares la respuesta no estará en lo <<abierto>> que comunica los conjuntos, sino en la intervención de un <<limite>> de donde la serie de imágenes suponen una variación o un grado.

Los grandes géneros cinematográficos, por su parte, en específico los más cercanos a la épica, le dan paso a un cine revolucionario dirigido a las minorías, los mitos le dan paso a enunciados colectivos o <<fabulaciones>> que dejan de suponer la existencia de un pueblo al cual estar enfocados para transformarse en germen de un pueblo por venir: “Todo pasa como si el cine político moderno no se constituyera más sobre una posibilidad de evolución y de revolución como el cine clásico, sino sobre imposibilidades”.²⁷⁰ La dimensión política del cine moderno es desarrollada en especial Resnais y los Straub, su proeza fue haber mostrado como <<el pueblo es lo que falta>>. Y a las mismas conclusiones llave el análisis de la obra de Artaud, si la imagen cinematográfica se relaciona con el pensamiento, su virtud estará en el <<más allá>> que hace nacer: “Si es verdad que el pensamiento depende de un choque que lo hace nacer (el nervio, la médula), el pensamiento no puede pensar más que una sola cosa, el hecho de que no pensamos todavía”²⁷¹ Es decir que la imagen cinematográfica moderna al estar vinculada a la potencia de lo falso, entra en relación con un pensamiento que todavía no existe, con un impensado que el pensamiento no puede pensar y que es reductible a toda forma de interioridad. En cierto sentido, que la imagen cinematográfica moderna se encuentra relacionada con un <<afuera>> que abre la conciencia y la vacía de toda interioridad. El pensamiento no tiene más como horizonte el saber o la certeza sino, al contrario, aquello que, en la conciencia, y más allá de ella, lo delimita, aquello que ella no puede pensar. Y el procedimiento de la <<Fabulación>> tiene como cometido hacer presente ese afuera, cuando ya no existe una verdadera dimensión del mundo a transformar o descubrir.

²⁶⁹ *Ibid.* pg 239

²⁷⁰ *Ibid.* pg 292

²⁷¹ *Ibid.* pg 223

Por último, el nuevo régimen de la imagen se acompaña de nuevas relaciones entre lo sonoro y lo visual, la voz y el sonido adquieren un margen de autonomía componiendo un tipo nuevo de imagen con caras asimétricas; una cara sonora y otra visual, una verdadera imagen <<audio-visual>>. Lo sonoro, por así decirlo, deja de ser sólo un componente más de la imagen visual. Tras la caída del esquema sensorio-motor, los <<actos del habla>> pierdan sus antiguas funciones; el encadenamiento de las acciones y de las reacciones, como base de interacción o reflexión; ahora el <<acto de habla>> se retira de la imagen visual para convertirse en elemento de fabulación que es creador de legenda, de acontecimiento; en el caso de Straub, sobre todo, que se muestran las características de la imagen audio-visual; la disyunción de lo sonoro y de lo visual, de ver y de hablar; la liberación de un puro acto de habla como fabulación creativa, en tanto este se levanta por encima de las capas visuales que le sirven de soporte. Entre lo visual y lo sonoro se establece una relación libre indirecta y el fuera de campo vuelve a verse mermado: “ya no hay un fuera de campo que se deba llenar, sino dos imágenes autónomas por confrontar”²⁷². Por último, se podría decir que el acto de habla vuelve legible la imagen visual, la imagen cinematográfica moderna en tanto que visible o visual, deviene legible, y lo nuevo que es visto lo es por el hecho del habla que se hace escuchar.

6.3 *Imagen-Información*

Hasta ahora el recorrido según la clasificación de las etapas del cine nos ha llevado por un primer momento de la imagen, en el que el cine se levanta como una <<enciclopedia del mundo>> o una ventana abierta, en la que las imágenes se van encadenando según una <<poderosa y embellecedora totalidad orgánica>>; para continuar con un segundo momento inseparable de una pedagogía cinematográfica de autores, en la que cine ya no se propone <<embellecer>> la naturaleza sino <<espiritualizarla>>, extrayendo todas las posibilidades de la <<potencia de lo falso>> en favor de un pensamiento y un pueblo aun por inventarse.

La primera época del cine se definiría por el arte de montaje:

“Pero también por una supuesta profundidad de la imagen como armonía o acorde, una distribución de los obstáculos y de los modos de franquearlos, de las resonancias y las

²⁷² *Ibid.* pg 268

resoluciones propias de esa profundidad, un cierto papel de los actores, de los cuerpos y de las palabras propios del cine en esta escenografía universal: todo ello puesto siempre al servicio de un suplemento de visibilidad, “un algo más que ver”.²⁷³

Sin embargo, esta primera armonía se convirtió en las grandes escenografías políticas, la propaganda de Estado convertida en cine, en manipulación de masas. Si el cine tenía que resucitar después de la guerra, tenía que hacerlo necesariamente sobre una nueva base, apoyado en una nueva función de la imagen y en una nueva “política”, en una nueva finalidad del arte en general. El cine no estaría ligado ya a un pensamiento hegemónico y colectivo sino a un pensamiento experimental, singular, que solo surge y resiste en su impotencia.

Cuando los *Estudios de Cine I y II* se publicaron, la producción cinematográfica rivalizaba desde un par de décadas atrás con la influencia cada vez más extendida de la imagen electrónica; la televisión se había popularizado y existía una tradición por parte del video-arte en plena formación. Deleuze advertía que algo estaba por comenzar o más bien ya lo había hecho, un tercer régimen de la imagen: El <<Régimen de Silicio>>²⁷⁴; el momento en el que las imágenes desfilarían de manera indiferenciada sobre un <<tablero de información>>.

El cuestionamiento respecto de la imagen en éste nuevo régimen sería: “¿cómo insertarse, cómo deslizarse en ella, dado que toda imagen se desliza ahora hacia otras imágenes, dado que <<el fondo de la imagen ya es siempre una imagen>> y el ojo vacío una lente de contacto?”²⁷⁵ En el nacimiento de una <<imagen-información>> se entrecruzarían dos factores distintos, por un lado, la evolución interna del cine; las nuevas combinaciones audiovisuales –Godard, Straub, Duras, Varda, Marker-. Por el otro, se encontraría el desarrollo de la imagen electrónica. En el fondo se trata de una relación desigual, pues mientras el cine busca en el video y en la televisión elementos que implementar en sus funciones estéticas y noéticas; la televisión, contrariamente, se mantiene impedida para esta función en cuanto se reservaba a una función social que impide de antemano su mutua cooperación. Las imágenes-información convocan un nuevo régimen de la imagen que es inseparable de una voluntad que coloca la imagen en función de la tecnología. No se trata ya de belleza ni de pensamiento, las

²⁷³Deleuze; Parnet. *Conversaciones 1972-1990*. Op Cit. *Conversaciones*. pg 60

²⁷⁴ *Ibid.* pg 59

²⁷⁵ *Ibid.* pg 62

pedagogías de la percepción dejan su lugar a la formación profesional del ojo, un mundo de <<controladores y controlados>> comulgando en su admiración por la tecnología.

Pero la imagen electrónica –en opinión de Deleuze- encerraba en si una función estética potencial que algunos grandes cineastas intuyeron en su comienzo, sin embargo, una serie de poderes distintos se opusieron a esta función negándole toda posible finalidad estética. El cine por el contrario, pese a todas las tentativas siempre ha conservado una función estética y noética, aunque en algunos casos sea una función frágil y mal definida. Así pues, el nuevo régimen de la imagen nacería no por creación nueva de imágenes, sino por la oposición entre la función estética del cine y la función social de la televisión, que se extiende al video y actualmente a la imagen digital.

...

Consideramos de gran importancia la anterior exposición de los regímenes de la imagen, pues nos parecen responder a lo que podría llamarse una teoría de la <<forma cinematográfica>>; las implicaciones teóricas que acompañan la transformación total de los elementos noéticos en la imagen en el cambio de régimen corresponden tanto a una teoría cinematográfica como a una teoría de la forma en general. El tránsito de la concepción de los componentes que armonizan en función de un principio estructural hacia una teoría maquínica donde este principio armonizante es borrado, donde la forma se concibe como un conjunto modulante.

Cierto es que a Deleuze le atraen especialmente las alternativas plásticas, literarias o cinematográficas que han materializado una revolución de sus formas. Las obras en las que se ha reorganizado el espacio pictórico, el ambiente sonoro, la unidad semántica en el caso de la literatura; con el cine ocurre de la misma forma, a Deleuze le interesa como el cine moderno ha violentado la percepción, desarticulado la unidad orgánica del espacio y el tiempo en la narración clásica. Se trata de recoger del cine aquello que desafía los límites del pensamiento como representación, pero para ser preciso esto último es ya de inicio una de las cualidades atribuidas

por Deleuze al cine, por lo menos lo es como tendencia, desde el primer análisis esta implícita una concepción de la <<forma cinematográfica>> propia de un mundo en el que el movimiento lo ha acaparado todo.

El capítulo siguiente presenta el objetivo de esta investigación, la descripción de la forma cinematográfica, lo cual solo es posible a través del análisis de sus elementos de composición, el <<encuadre>>, el <<plano>> y el <<montaje>>. Así como su posible relación con otras artes, pues afirmamos: las fórmulas, cláusulas o reglas, operantes en este sistema, variable y en continua distorsión propio de la forma cinematográfica es compartido por las manifestaciones artísticas contemporáneas; en el fondo se trata de la oposición del modelo <<hilemórfico>> clásico y el modelo <<simondoniano>> de la modulación intensiva de fuerzas y materiales.

Capítulo 3: La Forma Cinematográfica.

1. *El Animal y la Constelación*

La forma cinematográfica se encuentra justo en el centro de una oposición fundamental, en la cual se ponen en juego dos periodos estéticos distintos. Por un lado, tenemos la serie de principios y reglas encaminadas a la perfecta economía de los elementos en el arte, lo que se podría llamar un <<régimen orgánico>> de la forma, caracterizado por la imitación de las relaciones compositivas de un organismo viviente. Por el otro lado, tenemos la resistencia a una constitución unitaria y estable que según un principio de funcionalidad solo existe en la <<apertura>>, en el <<encuentro>>. La forma moderna muestra un potencial sin límites para sintetizar temporalmente elementos heterogéneos, separados en el tiempo y el espacio; se trata de la imitación de un organismo, pero en este caso es el organismo que se ha <<vuelto fuera>>, se podría llamar <<régimen inorgánico>> de la forma al momento que precede a la instauración de este modelo.

Podemos entender <<forma>> en un sentido equivale a <<estructura>> o articulación de un <<todo>>; un todo que resulta de la relación de factores o elementos no necesariamente dependientes. Una forma será, cualquier totalidad perceptible o imaginable que exhiba o manifieste relaciones de partes, puntos, incluso de cualidades o aspectos dentro de la totalidad. Teniendo como modelo más antiguo el definido por Aristóteles: delimitación, simetría, coherencia o consecuencia, son las características propias de este modelo, que en resumen remite a la legalidad de las relaciones entre las partes y el todo, los principios de la forma orgánica:

“Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas. Además, puesto que lo bello, tanto un *animal* como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que,

así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente.”²⁷⁶

Aristóteles establece este modelo de la forma, según el cual una obra tendría que <<imitar>> una constitución medida y simple, semejante a un organismo viviente; semejante a un <<Animal>>. La obra encontraría su perfección agrupándose sobre sí misma, como una totalidad. Es posible que esté de más señalar que a lo largo de la historia del arte encontramos postulado este régimen en numerosas ocasiones, desde los casos más conocidos como la *Ars Poetica* de Horacio, hasta el caso más inesperado como el *Manifiesto Dogma 95*, promulgado por Lars Von Trier y Thomas Vinterberg. Pese a las diferencias se trata de una totalidad, coherente, simple y consistente:

“Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo”.²⁷⁷

Ahora bien, la <<forma cinematográfica>> se convierte en un problema si le intenta explicar mediante este modelo, ciertamente se trata de una totalidad, pero el ordenamiento de sus partes no se rige por la funcionalidad de las partes de un organismo como en el caso del animal; se trata de una totalidad de distinto orden, basada en una relación primaria de elementos anterior a la existencia de cualquier organismo: En su poema *De Rerum Natur*, Lucrecio expone que para Epicuro, antes de la formación del mundo, una infinidad de átomos caían paralelos en el vacío - no paraban de caer- pero entonces sucede algo, el *clínamen*: Una desviación mínima ocurre, <<no se sabe dónde ni cuándo ni cómo>>²⁷⁸ pero hace que un átomo se desvíe en su caída en picada a través del vacío, rompiendo el paralelismo en ese punto, provocando un encuentro con el átomo que está al lado y así de encuentro en encuentro se genera una acumulación, un agregado de átomos da lugar a la primera forma y con ello a la constitución de un mundo. Es

²⁷⁶ Poetica 7, 1450b32-1451^a5

²⁷⁷ Poetica 9, 1451^a30-35

²⁷⁸ Idem.

decir, nos es posible tender una línea que uniría el pensamiento de Epicuro y Deleuze, donde concepción de la forma se encontraría en relación con una gran teoría de la contingencia; donde la <<forma>>, podría decirse, nacen del desvío de elementos hasta entonces extraños, paralelos, como si se tratase del punto donde las líneas paralelas se unen en el infinito. Su modelo encontraría imagen en la <<Constelación>> como sistema funcional de elementos independientes y transitorios. La forma cinematográfica o forma moderna –si se quiere– expresaría la <<vida inorgánica de las cosas>> a través de una prehensión temporal de fuerzas, o elementos materiales, una especie de <<contracción>>, que rivalizaría con la idea de una totalidad de partes diferenciadas. La forma moderna a grandes rasgos, podría decirse, se basa en una nueva relación con la temporalidad: no por la totalidad que forma como englobante, sino por la posibilidad de incluir o excluir, <<cortar>> o re-encadenar elementos temporalmente, dando vida a un universo de variaciones infinitas en el que no existe la <<última palabra>>.

Pero hablar de la <<forma cinematográfica>> solo tiene sentido si se tienen en cuenta los tres niveles de composición de la <<duración>> tal como son desarrollados por Deleuze; estos niveles describen la radicalidad del modelo cinematográfico: Por una parte la asimilación de la imagen cinematográfica en una especie de <<conjunto informático>>, abre la posibilidad de una concepción más contemporánea y funcional respecto a la realidad digital que termino por apoderarse de la imagen; por otro lado, el rompimiento con el <<modelo hilemórfico>> –según el cual una forma <<*morphe*>> se impone desde fuera como un molde a una materia <<*hyle*>> pasiva, en favor de un modelado intensivo, continuo y variable. Y finalmente se presenta un modelo de meta-estabilidad plástica como <<totalidad abierta>> que se encontraría realizado por el montaje, una operación que hace desprender de las imágenes-movimiento una cierta imagen del <<tiempo>>.

2. *Los Tres Niveles del Movimiento y la Duración.*

2.1. Primer Nivel: *Encuadre*

El primer nivel de composición del cine de acuerdo con los tres niveles de la duración, se refiere a la posibilidad de establecer sistemas cerrados que comprendan “todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios.”²⁷⁹ Si bien el encuadre es un término conocido y utilizado en toda producción audiovisual actualmente, la mayor parte de los estudios dedicados a su análisis, terminan por asimilarlo como parte elemental de un lenguaje, llamado lenguaje <<fílmico>> o <<audiovisual>>; esta intención está presente desde autores como Jacobson o Pasolini, pero para Deleuze, esta asimilación no es necesaria; “Porque el cuadro tiene un análogo, estará más bien del lado de un sistema informático que no de uno lingüístico.”²⁸⁰ El cuadro o encuadre se define por una <<diferencia de información>>, en ocasiones la información es numerosa, en ocasiones escasa; el encuadre es inseparable de las tendencias de la saturación y la rarefacción. Otros procedimientos que implican un encuadre, como la profundidad de campo funcionan de igual forma en favor o en detrimento de la <<cantidad de información>>; y lo mismo vale para el plano corto o el plano abierto. En uno o en otro caso la imagen se vuelve tan visible como legible, pero en un sentido preciso; “Si en una imagen vemos muy pocas cosas es porque no sabemos leerla bien, y evaluamos con la misma incorrección la rarefacción como la saturación.”²⁸¹

En general el encuadre dentro del cine mantiene esta definición por un <<más>> o un <<menos>> de información y no es hasta Godard, que esta función se hace explícita; “cuando el cuadro valga como superficie opaca de información, unas veces confusa por saturación y otra reducida al conjunto vacío, a la pantalla blanca o negra.”²⁸² Cada gran director implementa en el encuadre funciones o composiciones distintas, en función de una concepción espacial o dinámica de las partes de un conjunto, esta es una de las razones por las que Deleuze diría que los grandes directores piensan –como los filósofos o los científicos- pero a través de imágenes; Eisenstein,

²⁷⁹ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit. pg 27

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ *Ibid.* pg 28

²⁸² *Idem.*

Dreyer, Wiene, Lang y hasta Lars von Trier, conciben el encuadre de manera distinta; según principios geométricos, matemáticos, lumínicos, etc.

En ocasiones el encuadre “se concibe (...) como una composición espacial en paralelo y diagonales (...) un receptáculo tal que las masas y las líneas de la imagen que viene a ocuparlo hallan un equilibrio...”²⁸³ “Otras veces el cuadro se concibe como una construcción dinámica del acto, que depende estrechamente de la escena, de los personajes y de los objetos que lo llenan”²⁸⁴ Pero en todas las formas el encuadre es limitación. Y cada autor tiene alguna afinidad por un cierto tipo de encuadre, por ejemplo, Dreyer prefiere el plano corto, en la medida que Wong Kar-Wai prefiere el plano medio; para Murnau, Burton o Lynch: “las partes del conjunto valen solo como partes intensivas y el propio conjunto es una mezcla que pasa por todas las partes, por todos los grados de sombra y luz...”²⁸⁵ Ahora bien: “El conjunto no se divide en partes sino que cambia cada vez de naturaleza: no es ni lo divisible ni lo indivisible, sino lo <<dividual>>.”²⁸⁶ Y ya sea que se trate de una u otra concepción del encuadre, la imagen cinematográfica debe tomarse como multiplicidad <<dividual>> pues no se trata de un espacio abstracto infinitamente divisible, sino un conjunto donde se mezcla partes de distintas denominación. Ya en Bergson existía esta distinción entre multiplicidades, unas basadas en la exterioridad de partes yuxtapuestas y las multiplicidades verdaderas definidas por que su variación implicaba un cambio de naturaleza, dice Deleuze: “...una multiplicidad no se define por sus elementos ni por un centro de unificación o compresión. Se define por el número de sus dimensiones; no se divide, no pierde o no gana ninguna dimensión sin cambiar de naturaleza.”²⁸⁷

Por otro lado el encuadre está relacionado con un grado de <<angulación>>, con la función de un ángulo, “Pues él mismo (es) un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes.”²⁸⁸ Puede tratarse de puntos de vista insólitos, extraordinarios, picados, contrapicados, cenitales, a ras de suelo; de tal forma que en ocasiones el ángulo del

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ *Ibid.* pg 29

²⁸⁵ *Ibid.* pg 30

²⁸⁶ *Ibid.* pg 31

²⁸⁷ Deleuze. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia.* Op. Cit. Pg 305

²⁸⁸ Deleuze. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine I.* Op. Cit pg. 31

encuadre deja fuera cualquier función narrativa lo que “quizás vengan a confirmar que la imagen visual tiene una función legible más allá de su fusión visible.”²⁸⁹

Otro aspecto del encuadre que termina siendo determinante es el <<fuera de campo>>, que lejos de definirse por la coincidencia entre dos cuadros visuales o sonoros; “remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente.”²⁹⁰ Lo que generaría una comprensión más amplia del encuadre, más allá de aislar un sistema, el encuadre puede considerarse como el <<caché móvil>> con arreglo al cual todo conjunto se prolonga en un conjunto no homogéneo más vasto con el cual se comunica, tal como lo consideraba Bazin. “Todo encuadre determina un fuera de campo.”²⁹¹ En el sentido que la posibilidad de división o limitación de la materia significa que las partes del conjunto pueden subdividirse en otros subconjuntos, o que el conjunto formado sea ya un subconjunto propio de otro conjunto más vasto, como si se tratase de <<un hilo que enlaza el vaso de agua azucarada al sistema solar>>. Tenemos pues, que “encuadrado un conjunto, y por lo tanto visto, siempre hay un conjunto más grande o bien otro con el cual el primero forma una más grande y que a su vez puede ser visto, con la condición de que suscite un nuevo fuera de campo, etc.”²⁹² El conjunto de todos estos conjuntos forma una continuidad; el universo. Pero no se trata de un <<todo>>, aunque tenga cierta relación indirecta con él. No es que la noción de todo este desprovista de sentido, pero el todo no es un conjunto, ni tiene partes.²⁹³ El todo se trata más bien de aquello que fuerza a todo conjunto a abrirse. “El todo es, por consiguiente, como el hilo que atraviesa los conjuntos dando a cada uno la posibilidad, necesariamente realizada de comunicarse con otro, al infinito.”²⁹⁴ El todo remite al tiempo o incluso al espíritu más bien que a la materia o al espacio.

El fuera de campo funciona en dos sentidos; uno relativo, mediante el cual un sistema cerrado remite en el espacio a un conjunto que no se ve y que puede ser visto suscitando otro conjunto no visto, al infinito. Y un aspecto absoluto por el cual el sistema cerrado se abre a una duración inmanente al todo del universo. De manera similar al doble sistema de referencias de la imagen-movimiento, uno vuelto hacia la totalidad de imágenes y el otro hacia la reagrupación

²⁸⁹ *Ibid.* pg 32

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ *Ibid.* pg 33

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Ibid.* pg 34

²⁹⁴ *Idem*

constante de todas ellas según un centro de indeterminación. La primera función añade espacio al espacio, lo <<no visto>> del espacio a lo <<visto>>: “Cuando más desciende la duración en el sistema como una araña, mejor realiza el fuera de campo su otra función, que es introducir en el sistema, nunca perfectamente cerrado, lo transespacial y lo espiritual.”²⁹⁵ Siempre hay un fuera de campo, incluso la imagen más cerrada siempre cumple con su doble función. Finalmente se diría el cuadro o encuadre puede considerarse en función de los datos que el trasmite a los espectadores; es informático, saturado o rarificado, geométrico o físico. Y determina un fuera de campo, bien sea en la forma de un conjunto más vasto que prolonga o en el sentido de un todo que lo integra.

2.2.Segundo nivel: *Guion Técnico*

El segundo nivel de la duración es correspondiente a los movimientos de cámara o movimientos determinados del plano: “El guion técnico es la determinación del plano, y el plano, la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado.”²⁹⁶ Por un lado se trata de la modificación en las relaciones entre las partes y por el otro, supone el corte-móvil de un todo cuyo cambio expresa. El plano de esta forma contaría con una doble cara, como <<relación de partes y afección del todo>>. Al igual que el encuadre, el plano se halla bajo una doble referencia: un aspecto absoluto y uno relativo; en uno los personajes se mueven y modifican las posiciones respectivas del conjunto, en el otro, la cámara pasa de un conjunto a otro modificando la posición respectiva de los conjuntos. En ambos casos se expresa un cambio en el todo, en la duración: “Éste todo no se contenta nunca con ser elíptico, o narrativo, aunque pueda serlo; el plano, sea el que fuere, tiene siempre estos dos aspectos: produce modificaciones de posición relativa en un conjunto o conjuntos, y expresa cambios absolutos en un todo o en el todo.”²⁹⁷

El plano no es nada menos que el movimiento en su doble aspecto, intermediario entre el encuadre y el montaje; se encarga de continuar con la conversión, o la circulación, de un aspecto al otro; divide y subdivide la duración según los objetos que componen el conjunto, reúne los conjuntos en una sola y misma duración: “No cesa de dividir la duración en sub-duración que a

²⁹⁵ *Ibid.* pg 35

²⁹⁶ *Ibid.* pg 36

²⁹⁷ *Ibid.* pg 38

su vez son heteróclitas, y de reunir a estas en una duración inmanente al todo del universo.”²⁹⁸ Actuando a manera de una conciencia que “no somos nosotros, los espectadores, no el protagonista: es la cámara...”²⁹⁹ El plano, o la <<conciencia cinematográfica>>, traza 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.

Al igual que en la operación de encuadre, ciertos tipos de movimiento son la marca personal de un autor, lo que caracteriza un film o toda una trayectoria; por ejemplo, la obra de P.T. Anderson es tan inseparable del <<paneo>> como el <<plano-secuencia>> de Truffaut o Cuarón. Estos movimientos se relacionan en algunos autores con la manera de concebir el todo de un film; el ejemplo para Deleuze está en Hitchcock, en los créditos de *North by Northwest* (1959) que muestran como una forma principal, geométrica, se involucra en toda la cinta, pre-cursando el accidentado discurrir del falso George Kaplan. Pero también puede ser que un gran movimiento, se descompone en movimientos relativos, en formas locales vueltas hacia las posiciones respectivas de las partes de un conjunto, el ejemplo estaría en Godard y las formas circulares de *Alphaville* (1965) que van progresivamente volviéndose a la elipse, según avanza el film.

Ya sea que se trate del movimiento que se establece entre las partes de un conjunto en un cuadro o del movimiento que expresa el todo de un film o una obra entera; estamos tratando con el mismo movimiento y este movimiento no es más que el plano. “La percepción natural introduce detenciones, anclajes, puntos fijos o puntos de vista separados, móviles o incluso vehículos distintos, mientras que la percepción cinematográfica opera de una manera continua, por un solo movimiento cuyas detenciones forman parte de él y no son más que vibración sobre sí.”³⁰⁰ En otras palabras: “lo propio de la imagen-movimiento cinematográfica es extraer de los vehículos o de los móviles el movimientos que constituyen su sustancia común o extraer de los movimientos la movilidad que constituye su esencia.”³⁰¹ Se trata de aquello de lo que Bergson creía incapaz al cinematógrafo; alcanzar el movimiento extraído de los cuerpos o los móviles.

²⁹⁸ *Idem.*

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ *Ibid.* pg 41

³⁰¹ *Ibid.* pg 42

Ahora bien, el plano no se contenta con hacer que varíen los cuerpos, las partes, los aspectos, las dimensiones, las distancias, las posiciones respectivas de los cuerpos que componen un conjunto en la imagen.³⁰² El expresar la duración de un todo que cambia, es decir abre consigo una dimensión temporal, que sirve para diferenciar completamente la imagen cinematográfica de la fotográfica que supondría más bien una especie de <<moldeado>>, un corte-inmóvil en el que el supuesto molde organiza las fuerzas internas de la cosa de tal manera que en un instante determinado alcanzan un estado de equilibrio. El modelo propio de la fotografía sería el modelo <<hilemórfico>>, el modelo de la imagen cinematográfica es un modelo <<diferencial>>, que no supone un estado de equilibrio resultante, de principio a fin en una cinta, no solo las voces sino también las luces y decorados se encuentran en constante modulación; según Bazin: el “cine realiza la paradoja de moldearse sobre el tiempo del objeto y de adoptar por añadidura, la impresión de su duración.”³⁰³

Fue Gilbert Simondon –profesor de Deleuze, quien dirigiera una crítica directa al hilemorfismo, aludiendo a que éste presupone un principio de individuación abstracto, anterior y exterior al individuo que pretende informar, y que por consiguiente hablaría en todos los casos de un individuo unitario, indivisible, idéntico –como en el caso de la imagen fotográfica; imposibilitando de principio el pensar su devenir. Al <<ser estable>> Simondon contrapone el concepto de <<meta-estabilidad>> aduciendo que la individuación implicaría una relación constituyente y un remplazo del molde por la modulación que presenta la forma como interacción continua de fuerzas y materiales. Deleuze retomaría esta discusión en diversas ocasiones para plantear la individuación a través de un campo pre-individual de constitución, como una ligazón allí donde una diferencia de problemática se resuelve actualizándose.³⁰⁴

En sus orígenes el plano estaba definido por un punto de vista espacial, único, que tomaba una perspectiva total sobre un conjunto invariable, en este caso el movimiento no se encontraba liberado de los elementos en cuadro, los personajes o las cosas, por lo que era imposible que Bergson pudiera otorgar más crédito al cine, en esas primeras producciones, el todo se confundía con el móvil, lo recorría pasando de un plano espacial a otro, pero “no hay,

³⁰² *Idem.*

³⁰³ *Ibid.* pg 43

³⁰⁴ <<Cfr.>> Deleuze. *Diferencia y Repetición*. Capítulo 2: *La repetición para sí misma*

pues, estrictamente hablando, cambio ni duración.”³⁰⁵ La movilidad de la cámara ayudaría a superar este estado y a liberar el movimiento de los móviles -personas o cosas-. Con el adelanto de los medios técnicos se hizo posible obtener una pura movilidad, extraída de los movimientos de los personajes. Pero ya en la imagen fija tendencia hacia algo más: “Como dice Bergson, aunque esto no lo haya observado en el cine, las cosas nunca se definen por su estado primitivo, sino por la tendencia que se esconde en ese estado.”³⁰⁶

El doble aspecto del plano se puede traducir en una tendencia hacia la unidad y la modulación. La unidad o <<conjunto meta-estable>> varía según la multiplicidad que contenga, pero no por ello será menos la unidad de esa multiplicidad correlativa. En este sentido el plano corresponde con la unidad. Y le es propia esa dimensión temporal que engloba los elementos que le conforman. Se pueden generar cuatro casos; el primero donde la unidad está definida por el movimiento continuo de la cámara; el segundo, donde la unidad se compone por esa continuidad de *raccord*, aunque esa unidad implique varios planos sucesivos. En el tercer caso encontramos ante un plano de larga duración fija o móvil, <<plano-secuencia>> con profundidad de campo y el cuarto caso es la secuencia de planos, el cual remite a un primer plano que paso por diversos encuadres: “En todos estos sentidos, el plano presenta realmente una unidad. Es una unidad de movimiento, y con este carácter comprende una multiplicidad correlativa que no lo contradice.”³⁰⁷

Finalmente, como consideraba Pasolini:

“Por una parte, el todo cinematográfico será un solo y mismo plano-secuencia analítico, en derecho ilimitado, teóricamente continuo; por la otra, las partes del film serán en realidad plano discontinuos, dispersos, diseminados, sin un enlace asignable. Es preciso, pues, que el todo renuncie a su idealidad y pase a ser el todo sintético del film, realizando en el montaje de las partes; e inversamente que las partes se seleccionen se coordinen, entren en *raccords* y enlaces que reconstruyan por montaje el plano-secuencia virtual o el todo analítico del cine.”³⁰⁸

Continuidades relativas intervienen para que el plano mantenga su unidad, pero el elemento que le liga al todo proviene como en el caso del encuadre de una dimensión distinta; el

³⁰⁵ Deleuze. *La Imagen-Mmovimiento: Estudios sobre Cine I*. Op. Cit pg. 43

³⁰⁶ *Ibid.* pg 46

³⁰⁷ *Ibid.* pg 48

³⁰⁸ *Idem.*

<<falso *raccord*>> funciona como paso de un conjunto a otro, se trata de un punto medio entre la continuidad y la ruptura: “El falso *raccord* es por sí solo una dimensión de lo abierto, que escapa a los conjuntos y a sus partes. El realiza la otra potencia del fuera de campo, esa otra parte o esa zona vacía.”³⁰⁹ Al igual que el fuera de campo, el falso *raccord*, es un elemento que fácilmente puede pasar imperceptible, pero que termina redefiniendo, en este caso, la manera de concebir el procedimiento del guión técnico en su totalidad.

2.3.Tercer nivel: *Montaje*

El montaje es la determinación del todo, el tercer nivel de la duración, según la consigna de Eisenstein, este compone el todo del film, es la <<idea>>.³¹⁰ Existe algo que cambia de principio a fin en la cinta; pero “ese todo que cambia, ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes-movimiento que la expresan.”³¹¹ El montaje es pues, la operación mediante la cual se desprende de las imágenes-movimiento, una cierta imagen del tiempo o la duración. En la historia del cine clásico, la imagen-movimiento rara vez se debe al movimiento de la cámara y casi siempre nace de la sucesión de planos fijos que suponen un montaje, no será sino a través del desarrollo de los medios técnicos que se pueda llevar la operación del montaje con planos fijos, a un mínimo de participación.

Ahora bien, considerando los tres niveles, la determinación de los sistemas cerrados, el movimiento que se establece entre las partes y el del todo cambiante que se expresa en el movimiento, se puede deducir que existe circulación entre ellos que puede contener o prefigurar a los demás. Ciertos autores contemplan el montaje ya en el guión técnico –así se enseña en las escuelas de cine- o incluso desde la operación del encuadre; pero por más que esto suceda el papel de cada operación subsiste independientemente; “Lo que incumbe al montaje, en sí mismo o en otra cosa, es la imagen indirecta del tiempo, de la duración.”³¹² Se dirá entonces que una duración, un tiempo, emana de la articulación de las imágenes-movimiento.

³⁰⁹ *Ibid.* pg 49

³¹⁰ La idea, es plantada como una tendencia a la unidad por parte de una serie de multiplicidades, el movimiento primordial; en oposición a la idea del pensamiento antiguo, definida por aquello que se conserva del movimiento, lo primordialmente inmóvil.

³¹¹ *Ibid.* pg 51

³¹² *Ibid.* pg 52

Al igual que en el encuadre o en el plano, el procedimiento de montaje es concebido de distintas formas, de tal manera que, así como la filosofía más antigua cuenta con diferentes maneras de concebir el tiempo; existirán en la concepción del montaje, distintas <<escuelas>>. Tal como son desarrolladas por Deleuze en *La Imagen-Movimiento (1981)*: “Cabria distinguir cuatro grandes tendencias: la tendencia orgánica de la escuela americana, la dialéctica de la escuela soviética, la cuantitativa de la escuela francesa de preguerra, y la intensiva de la escuela expresionista alemana.”³¹³

2.3.1. Las Partes

En primer lugar, es destacable la labor de Griffith en la concepción del montaje, ya que de cierta forma las demás se definen en relación a su concepción <<orgánica>> de las imagen-movimiento: “El Organismo es ante todo una unidad de lo diverso, es decir, un conjunto de partes diferenciadas: están los hombre y las mujeres, los ricos y los pobres, la ciudad y el campo, el Norte y el Sur, los interiores y los exteriores, etc.”³¹⁴ Esta forma constituye un montaje <<alternado paralelo>> donde la imagen de una parte sucede a la de otra de acuerdo con un ritmo. En este modelo de montaje es necesario que las partes diferenciadas actúen y reaccionen unas sobre otras, para mostrar de qué modo entran en conflicto y amenazan la unidad del conjunto orgánico, y a la vez de qué modo superan el conflicto y restauran la unidad. Dirá entonces Deleuze que al <<conjunto orgánico>> le corresponde verse siempre <<amenazado>>. A partir de esta definición inicial se distinguen variantes o alternancias rítmicas, según uno u otro aspecto, según un autor u otro. Pero lo importante es que el cine americano extrae de esta concepción su forma más característica: El pasó de la situación inicial de un conjunto a la situación restablecida o trasformada por intermedios de un duelo, de una convergencia de acciones; “Es falso reprocharle haberse subordinado a la narración; por el contrario, es la narratividad la que emana de esta concepción del montaje.”³¹⁵

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ *Ibid.* pg 53

³¹⁵ *Ibid.* pg 54

Por otro lado, nos dice Deleuze que:

“Cada vez que se consideró el tiempo en relación con el movimiento, cada vez que se lo definió como la medida del movimiento, se descubrieron dos aspectos del tiempo que son cronosignos: por una parte, el tiempo como todo, como gran círculo o espiral recogiendo el conjunto del movimiento en el universo; por la otra, el tiempo como intervalo, marcando la más pequeña unidad de movimiento o de acción.”³¹⁶

El tiempo como intervalo se asemejaría a la presente variable acelerado y el tiempo como todo es la espiral abierta en los dos extremos, la inmensidad del pasado y el futuro. Infinitamente dilatado, el presente se convertirá en el todo, infinitamente contraído, el todo pasaría al intervalo. Estos cronosignos son dependientes la concepción de la imagen-movimiento y su composición en el montaje, la escuela soviética tiene una forma de asignación de estos cronosignos, la francesa otra distinta y lo mismo para la alemana.

2.3.2. La Unidad

En conocimiento pleno de Griffith, Eisenstein le formula dos objeciones al montaje <<orgánico>>; por un lado le acusa de tomar las partes diferenciadas del conjunto como externas en sí mismas, como fenómenos independientes; la segunda sería que en torno a la manera en que entran en conflicto estas partes, si se les hace independientes una de la otra, cada una entraba en oposición de manera relativamente innecesaria: “Como si fueran líneas paralelas que se persiguen y que, sin duda, se concilian en el infinito, pero que aquí abajo solo chocan entre sí cuando una secante hace que un punto particular de una de ellas se enfrente con un punto particular de la otra.”³¹⁷ La manera en que Griffith establece las partes diferenciadas afecta completamente en la manera en que la <<historia>> se cuenta, la manera en que se piensa el tiempo.

En el fondo considera Deleuze, que aquello que Eisenstein reprocha a Griffith es haberse formulado una concepción puramente empírica del organismo, sin ley de génesis ni de crecimiento. Es decir, “haber concebido su unidad de una manera puramente extrínseca, como

³¹⁶ *Ibid.* pg 55

³¹⁷ *Idem.*

unidad de reagrupamiento, de ensamblado de partes, yuxtapuestas, y no como unidad de producción, célula que produce sus propias partes por división, por diferenciación.”³¹⁸ “Eisentein dirá que la imagen-movimiento es célula de montaje, y no simple elemento de montaje. En resumen, el montaje de oposición sustituye al montaje paralelo, bajo la ley dialéctica del uno que se divide para formar la unidad nueva más elaborada.”³¹⁹ *El Acorazado Potemkin (1925)* supone el caso más ejemplar del montaje de oposición dialéctica en la obra de Eisentein.

En Eisentein; “El intervalo, el presente variable ha pasado a ser el salto cualitativo que alcanza la potencia elevada del instante.”³²⁰ “En cuanto al todo como inmensidad, ya no es una totalidad de reunión que subsume partes independientes con la única condición de que existan las unas para las otras (...) es una totalidad concreta o existente, en la que las partes se producen una por la otra en su conjunto.”³²¹ La espiral abierta ya no es una forma de juntar externamente una realidad empírica, sino la manera en que la realidad dialéctica no cesa de producirse y de crecer.

Ahora bien, se habla de una escuela soviética del montaje, se nombran distintos autores los cuales no necesariamente se encuentran en coincidencia con su concepción dialéctica, cada uno encontraría bajo una preferencia en su concepción dialéctica, la variante correspondiente a la forma de montaje. Se diría entonces que en la concepción dialéctica de Pudovkin la <<progresión de la conciencia>> establece la variante; en Dovjenko es la <<relación trídica>> entre partes, el conjunto y el todo. Y si Eisentein se considera la cabeza de la escuela, es porque la idea que signa su concepción dialéctica, implica las otras dos: “El uno que se vuelve dos y produce una nueva unidad, reuniendo el todo orgánico y el intervalo patético.”³²² Pero es posible una variante más, es posible que la dialéctica no se corresponda con un materialismo histórico, en el que los tres autores anteriores comulgan, sino en una dialéctica material en sí misma: “Como si fuera una cuarta ley que rompiese con las otras tres.”³²³ El mérito de Vertov está en desarrollar una forma de montaje en el que: “Máquinas, paisajes, edificios u hombres, poco

³¹⁸ *Ibid.* pg 56

³¹⁹ *Ibid.* pg 57

³²⁰ *Ibid.* pg 61

³²¹ *Idem.*

³²² *Ibid.* pg 64

³²³ *Idem.*

importaba: cada uno hasta la campesina más encantadora o el niño más conmovedor, se presentaba como un sistema material en perpetua interacción.”³²⁴

Para Vertov las máquinas temblaban, se sobresaltaban, como lo hace el hombre. El intervalo de movimiento es la percepción, el vistazo, el <<ojo>>, pero el ojo no es el hombre, sino la cámara: “La correlación de una materia no humana y un ojo sobrehumano es la dialéctica misma, porque ella es así mismo la identidad de una comunidad de la materia y de un comunismo del hombre.”³²⁵ El montaje de Vertov se basa en las transformaciones, en el ritmo de estas, se puede decir que en Vertov el montaje estaba presente antes del rodaje, en la elección del material, -documentales, noticieros- como una selección de la materia que entraría en interacción.

Para Deleuze la forma de montaje de Vertov no se conformaba con transformar la composición orgánica de Griffith, intenta romper con ella: “En su opinión, la dialéctica tenía que romper con una naturaleza aún demasiado orgánica, y con un hombre demasiado fácilmente patético.”³²⁶ “Trabajaba de manera que el todo se confundiese con el conjunto infinito de la materia, y el intervalo con un ojo dentro de la materia, la cámara.”³²⁷ Einsentein reconoce la forma de montaje de Vertov, sin embargo, no le parece adecuado para los propósitos del cine soviético de ese entonces. Otro gran aporte de Vertov, de cierta manera, consiste en tender hacia la inorganicidad, hacia la vida inorgánica de <<los millones de ojos de la materia>>.

2.3.3. La Extensión

La escuela francesa de preguerra, también desarrollará un modelo de montaje en pleno conocimiento de Griffith, sin embargo, sus intenciones van más allá de la composición orgánica; “Los franceses se apartan de la concepción orgánica, si bien no entran en una composición dialéctica, sino que elaboran una vasta composición mecánica de las imágenes-movimiento.”³²⁸ Deleuze lo asemeja al impresionismo, pero esto es solo para oponerlo de mejor manera al

³²⁴ *Idem.*

³²⁵ *Idem.*

³²⁶ *Ibid.* pg 65

³²⁷ *Idem.*

³²⁸ *Ibid.* pg 66

Expresionismo Alemán. La escuela francesa reúne: “autores interesados sobre todo en la cantidad de movimiento y en las relaciones métricas que permiten definirla.”³²⁹

Su forma de montaje intenta desprender de los móviles en cuadro el máximo de cantidad de movimiento, y se sirve de distintos medios para lograrlo; la <<maquina>>, por ejemplo, juega un papel fundamental en la composición mecánica de las imágenes-movimiento. La primer forma en que la escuela francesa utiliza las máquinas es a través del <<autómata>>; “máquina simple o mecanismo de relojería, configuración geométrica de partes que se combinan, superponen o trasforman movimientos en el espacio homogéneo, según las relaciones por las cuales pasen.”³³⁰ El autómata representa “un claro movimiento mecánico como ley de máximo para un conjunto de imágenes que reúne.”³³¹ “Los títeres, los paseantes, los reflejos de los títeres, las sombras de los paseantes, van a entrar en relaciones sutilísimas de reduplicación, alternancia, retorno periódico y reacción en cadena que constituyen el conjunto al que debe ser atribuido el movimiento mecánico.”³³² Los objetos concretos, ejercen como motor o resorte que desencadene un movimiento mecánico al que se suman un número creciente de personajes o partes, como un conjunto creciente mecanizado en operación. Una máquina de crear relaciones entre las partes o “un ballet automático cuyo motor circula a su vez a través del movimiento.”³³³

El segundo avatar de la composición francesa es la <<máquina de vapor>>: “la potente máquina enérgica que produce el movimiento a partir de otra cosa y no cesa de afirmar una heterogeneidad cuyos términos ella enlaza, lo mecánico y lo viviente, lo interior y lo exterior, el mecánico y la fuerza, en un proceso de resonancia interna o de comunicación amplificante.”³³⁴ Si bien, para los soviéticos “el hombre y la máquina formaban una unidad dialéctica activa que superaba la oposición del trabajo mecánico y el trabajador humano (...) los franceses cambian la unidad cinética de la cantidad de movimiento en una máquina, y de la de la dirección de movimiento en un alma, planteando esa unidad como una pasión que debía llegar hasta la

³²⁹ *Idem.*

³³⁰ *Ibid.* pg 67

³³¹ *Idem.*

³³² *Idem.*

³³³ *Ibid.* pg 68

³³⁴ *Idem.*

muerte.”³³⁵ Lo cómico-dramático es sustituido por un elemento épico-trágico; los estados en los que el movimiento se amplifica alcanzan la escala del cosmos, así como los estados por los que pasa el individuo, realizan una nueva unión del hombre con la máquina; la máquina de crear relaciones intenta alcanzar el máximo de movimiento a través del agotamiento de un alma llevada a su límite; esta concepción nueva del individuo y la máquina define lo que Deleuze llama <<una bestia humana>>.³³⁶

Por otro lado, la escuela francesa -puede afirmarse- poseía el anhelo de un cinetismo como arte propiamente visual, lo que le llevo a considerar otras formas de expresar el movimiento; “Un impulso aún más profundo impregnaba a éste cine francés –lo veremos en su momento- una afición general por el agua, el mar, olas, ríos (L’Herbier, Epstein, Renoir, Vigo, Grimillón).”³³⁷ No por ello renuncia a la mecánica, esta liberación del agua responde a encontrar en ella una “forma de lo que no tiene consistencia orgánica.”³³⁸

El intervalo “en este sentido, se efectúa como una unidad numérica que produce en la imagen un máximo de cantidad de movimiento con respecto a otros factores determinables, y que varían de una imagen a otra según la variación de esos mismos factores. Dichos factores son de muy diferentes clases: la repartición de móviles y fijos, el ángulo de encuadre, el objetivo, la duración cronométrica del plano, la luz y sus grados, sus tonalidades, pero también tonalidades figurales y efectivas (aun sin considerar el color, el ruido, las voces y la música).”³³⁹ El intervalo como presente variable envuelve un conjunto de relaciones métricas que constituirán su ritmo. Y cada autor establece las normas en las que se calculan estas relaciones, como si se tratase una cierta científicidad del montaje mecánico: lo que parece característico de la escuela francesa, cartesiana en este sentido, es el hecho de evaluar el cálculo más allá de sus condiciones empíricas, convirtiéndolo en una suerte de <<álgebra>>, como dice Gance...”³⁴⁰

³³⁵ *Idem.*

³³⁶ *Ibid.* pg 69

³³⁷ *Idem.*

³³⁸ *Ibid.* pg 70

³³⁹ *Idem.*

³⁴⁰ *Ibid.* pg 71

Relaciones de movimiento, de proporción, extensión, duración. Al contrario que en el expresionismo alemán, todo se encuentra en función del movimiento, incluso la <<luz>>. La luz para la escuela francesa no es únicamente un factor cuyo valor depende del movimiento al que acompaña, que ella padece o que inclusive condiciona. Existe un luminismo francés en el que la luz vale por sí misma. “Pero, justamente, por sí misma, la luz no es otra cosa que movimiento, puro movimiento de extensión que se realiza en el gris, en <<una imagen, en camafeo que se sirve de todos los matices del gris>>.”³⁴¹ Es luminosidad que no cesa de circular por un espacio homogéneo y de crear formas luminosas más aun por su movilidad propia que por su encuentro con objetos.

Ahora bien, el referente absoluto para este máximo de movimiento, la <<espiral>> como tal, remitirá a una cantidad de movimiento en el todo del universo: “Por una parte, el plano se vuelve hacia conjuntos encuadrados e introduce entre sus elementos un máximo de movimiento relativo [intervalo]: por otra, se vuelve hacia un todo cambiante, cuyo cambio se expresa en un máximo absoluto de movimiento [espiral].”³⁴² El montaje expresará un movimiento absoluto cuya naturaleza podría encontrar un referente en “lo que Kant llama sublime matemático: la imaginación se consagra a la aprehensión de movimientos relativos en lo que agota rápidamente sus fuerzas”³⁴³, el pensamiento parece alcanzar aquello que rebasa toda capacidad de imaginación; “movimiento absoluto que en sí mismo se confunde con lo inconmensurable o lo desmesurado, lo gigantesco, lo inmenso, bóveda celeste o mar sin límite.”³⁴⁴ Éste es el segundo aspecto del tiempo, ya no un intervalo como presente variable, sino “el todo fundamentalmente abierto, como inmensidad del futuro y del pasado.”³⁴⁵

En la escuela francesa se establece un dualismo entre los dos aspectos del tiempo: “El movimiento relativo es de la materia, y describe los conjuntos que es posible distinguir en ella o conectar con la <<imaginación>>; mientras que el movimiento absoluto es del espíritu y expresa el carácter psíquico del todo que cambia.”³⁴⁶ Tanto es así que no se pasa de uno al otro utilizando

³⁴¹ *Idem.*

³⁴² *Ibid.* pg 72

³⁴³ *Ibid.* pg 73

³⁴⁴ *Idem.*

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ *Ibid.* pg 74

unidades de medida, por grandes o pequeñas que sean, sino solamente alcanzando algo <<desmesurado>>; un demasiado o exceso con respecto a toda medida y que no puede ser sino concebido por un alma pensante. Así el dualismo francés mantiene la diferencia entre lo espiritual y lo material, al tiempo que muestra la complementariedad entre ambos: “por una parte, multiplica el máximo relativo de cantidad de movimiento posible (...) pero por la otra, constituye bajo estas condiciones el máximo absoluto de la cantidad de movimiento en relación con un Alma independiente que <<envuelve>> y <<precede>> a los cuerpos.”³⁴⁷ Para Deleuze, fue Abel Gance quien proporcionó éste “espiritualismo y este dualismo al cine francés.”³⁴⁸ “En suma lo que la escuela francesa intenta con Gance es un cine de lo sublime.”³⁴⁹ Un montaje matemático-espiritual.

2.3.4. La Intensidad

A la escuela impresionista francesa, se le puede oponer la escuela expresionista alemana, que por así decirlo, responde ese anhelo por el <<máximo de movimiento>> francés, con un <<¡más luz!>>. En el expresionismo alemán se hace presente la identidad de la imagen-movimiento y la imagen-luz.³⁵⁰ El movimiento se libera al servicio de la luz, para hacerla centellar, explotar: “si la luz era hasta ahora un inmenso movimiento de extensión, en el expresionismo se presenta como un poderoso movimiento de intensidad como el movimiento intensivo por excelencia.”³⁵¹ La luz y la sombra entran en un intenso combate.³⁵² La “luz se opone a las tinieblas como una fuerza igualmente infinita sin la cual no podría manifestarse.”³⁵³ Ya no se trata de un dualismo, ni una dialéctica, menos aun de una totalidad orgánica.

La imagen visual se divide y tal como dice Valery, la luz <<Supone de sombra una lúgubre mitad>>.³⁵⁴ No solo se trata de una forma de composición del encuadre, es una matriz de montaje. El intervalo se presenta como aquello que aprehende la magnitud o el grado luminoso

³⁴⁷ *Ibid.* pg 75

³⁴⁸ *Idem.*

³⁴⁹ *Ibid.* pg 76

³⁵⁰ *Ibid.* pg 77

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² *Idem.*

³⁵³ *Idem.*

³⁵⁴ *Ibid.* pg 78

en relación con la oscuridad: “el enfrentamiento de las dos fuerzas es envolver una relación con la oscuridad como negación = 0, en función de la cual ella se define como intensidad, cantidad intensiva.”³⁵⁵ El intervalo, es como movimiento intensivo es inseparable de una caída, aun virtual, que expresa solamente esa distancia a cero del grado de luz; “La luz no tiene más que una caída ideal, pero el día, por su parte, tiene una caída real, esta es la aventura del alma individual, bruscamente atrapada por un agujero negro...”³⁵⁶ “Y entonces la luz como grado (lo blanco) y el cero (lo negro) entran en relaciones concretas de contraste o mezcla.”³⁵⁷ Finalmente, el intervalo no será más que un fluido contraste.

El expresionismo rompía con el principio de composición orgánica: “Lo que el expresionismo invoca no es la clara mecánica de la cantidad de movimiento en el sólido o el fluido, sino una oscura vida cenagosa en la que hunde todas las cosas, bien sea desmesuradas por las sombras bien sumergidas en las brumas.”³⁵⁸ Se trataba de afirmar “la vida no orgánica de las cosas, una vida terrible que ignora la sabiduría y los límites del organismo, tal es el primer principio del expresionismo; valido para la naturaleza entera, es decir, para el espíritu inconsciente perdido en las tinieblas, luz opaca, *lumen opactatúm*.”³⁵⁹ Desde este punto de vista, las sustancias naturales y los productos artificiales no se diferencian. La vida se liberaba del organismo: “lo que se opone a lo orgánico no es lo mecánico, sino lo vital como poderosa germinalidad pre-orgánica, común a lo animado y a lo inanimado, a una materia que se alza hasta la vida y a una vida no orgánica que se expande por toda la materia.”³⁶⁰ Por una parte lo animal ha perdido lo orgánico, y por la otra, la materia ha ganado vida. Para Deleuze es Worringer el primero en crear el término expresionismo y lo definió por la oposición del impulso vital a la representación orgánica, invocando la línea decorativa <<gótica o septentrional>>: línea quebrada que no forma ningún contorno en el que se distingan la forma y el fondo.

Las máquinas de la composición mecánica; autómatas, robots y títeres son sustituidos por el monstruo, el sonámbulo, el zombi; como expresión de esa vida no orgánica. Lo mismo sucede

³⁵⁵ *Idem.*

³⁵⁶ *Idem.*

³⁵⁷ *Idem.*

³⁵⁸ *Ibid.* pg 79

³⁵⁹ *Idem.*

³⁶⁰ *Ibid.* pg 80

con el espacio, la geometría no pierde sus derechos, pero se trata de una geometría <<gótica>> que construye el espacio en vez de describirlo: “Es una violenta geometría perspectivita que opera por proyecciones y playas de sombras con perspectivas oblicuas.”³⁶¹ Ángulos agudos, triángulos afilados, reemplazan las líneas curvas o rectangulares; diagonales y contra-diagonales reemplazan al círculo y a la esfera. Hasta el color se libera en favor de esa vida <<inorgánica>>, los procedimientos de tornasol, reverberación, centello, destello, halo, fluorescencia, fosforescencia cobran una función de intensificación: “Es como si la intensidad finita reencontrase ahora, en la cumbre de su propia intensificación, un destello del infinito del que se había partido.”³⁶² “El espíritu no había dejado a la Naturaleza, animaba toda la vida no orgánica, pero solo puede describirse y reencontrarse en ella como el espíritu del mal abrasando a la Naturaleza entera.”³⁶³ Para los grandes coloristas, Mernau, Lang, Stroheim, el color es lo único que queda cuando la sensación se ha vuelto profundamente intensa.

Ahora bien, el expresionismo alemán comprendería como segundo aspecto del tiempo un exceso cercano al sublime matemático de la escuela francesa: “Kant distinguía dos especies de Sublime, matemático y dinámico, lo inmenso y lo poderoso, lo desmesurado y lo informe. Ambos tenían la propiedad de deshacer la composición orgánica, una desbordándola, la otra quebrándola.”³⁶⁴ El expresionismo alemán entiende la totalidad del tiempo según un poder intensivo que <<revienta>> por así decirlo, la forma orgánica:

“En lo sublime dinámico, es la intensidad la que se eleva a una potencia tal que ciega o aniquila a nuestro ser orgánico, lo deja aterrorizado, pero suscita una facultad pensante por la cual nos sentimos superiores a aquello que no aniquila, para descubrir en nosotros un espíritu supra orgánico que domina toda la vida orgánica de las cosas: Entonces ya no tenemos más miedo, pues sabemos que nuestra <<destinación>> espiritual es lisa y llanamente invencible.”³⁶⁵

³⁶¹ *Ibid.* pg 81

³⁶² *Ibid.* pg 82

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ *Ibid.* pg 83

³⁶⁵ *Idem.*

La relación que se le puede atribuir al expresionismo respecto del romanticismo existe tan solo de manera ambigua, pues lo que el expresionismo está intentando no se trata de una reconciliación de la Naturaleza y el Espíritu:

“En la historia que nos cuenta el expresionismo desde el punto de vista de lo sublime dinámico: la vida no orgánica de las cosas culmina en el fuego que nos abraza y abraza a toda la Naturaleza, actuando como el espíritu del mal o de las tinieblas; pero este, por el último sacrificio que suscita en nosotros, libera en nuestra alma una vida no psicológica del espíritu que no pertenece ni a la naturaleza ni a nuestra individualidad orgánica...”³⁶⁶

En el fondo, “el expresionismo no concibe en principio más que el todo de un universo espiritual engendrando sus propias formas abstractas, sus seres de luz...”³⁶⁷ “El expresionismo deja fuera el caos del hombre y de la naturaleza. O más bien nos dice que no hay y no habrá sino caos si no alcanzamos ese universo espiritual del que con frecuencia duda: a menudo el fuego del caos vence, o se nos anuncia que vencerá aun por un largo tiempo.”³⁶⁸ No se deja de remitir a un mundo desbordado de los límites y formas reconocibles en el que los seres ahí creados no dejan de actualizar la potencia de una vida no orgánica: “El todo se ha vuelto la intensificación propiamente infinita que se ha desprendido de todos los grados, que ha pasado por el fuego, pero solo para romper sus ataduras sensibles con lo material, lo orgánico y lo humano, soltarse de todos los estados del pasado y descubrir así la forma abstracta del porvenir.”³⁶⁹

...

Como se mencionaría estas cuatro escuelas de montaje, si bien se quiere, estas cuatro tradiciones cinematográficas; el fondo solo reflejan las “grandes visiones de cineastas con sus prácticas concretas.”³⁷⁰ La variedad práctica y teórica de las concepciones de la imagen-movimiento es algo que de ellas puede deducirse: “Sería estúpido decir que una de estas prácticas-teóricas es mejor que la otra, o que representa un progreso (progresos técnicos ha habido en cada una las

³⁶⁶ *Ibid.* pg 84

³⁶⁷ *Idem.*

³⁶⁸ *Ibid.* pg 85

³⁶⁹ *Idem.*

³⁷⁰ *Idem.*

direcciones y ellos las suponen en lugar de determinarlas).”³⁷¹ Bien se trate del montaje orgánico-activo del cine americano, el dialectico del cine soviético; el montaje cuantitativo-psíquico de la escuela francesa o el montaje intensivo-espiritual del expresionismo alemán: El carácter general del montaje es el poner la imagen cinematográfica en relación con el todo, con el tiempo concebido como lo abierto.

El advenimiento del cine moderno se acompañó de nuevas formas de utilizar el montaje como herramienta de pensamiento, en la mayoría de los casos relegando su función <<causal>> hacia formas cada vez más asociativas; uno de los casos sobresalientes es Chris Marker, considerado uno de los creadores que más experimento a través de su obra con distintas formas de montaje. Se considera que sus películas de fotografías son la evidencia de esa afirmación: *La Jetée* (1962); *Si J'avais Quatre Dromadaires* (1966) y *Souvenir D'un Avenir* (2003). Lo cierto es que su trabajo es heredero de las técnicas del montaje soviético, específicamente de la obra de Vertov; ambos comparten en términos estrictamente formales el mismo principio de partir de elementos dispersos en su origen. Las películas más vertovianas de Marker como *Le Fond De L'air Est Rouge* (1977) se caracterizan por trabajar con material ajeno, tal como hacia Vertov en los años 20's. El procedimiento no es -como parece evidente, el ordenar las imágenes y establecer una continuidad temporal –como es normal en el cine de ficción, sino el de saltar en el tiempo y el espacio para establecer una continuidad entre proposiciones –como es común en el documental expositivo. El montaje de Marker amplifica las funciones de comparar, contrastar, establecer analogías o generalizar; pero sus experimentaciones hacia el final de su obra como el CD-ROM *Inmemory* (1998) , la instalación *Zapping Zone* (1993) o *Silent Movie* (1994-95) son las que redefinen las posibilidades prácticas del montaje: por ejemplo en *Silent Movie*, Marker instala cinco monitores de 25 pulgadas apilados y controlados por ordenador que hacen desfilar las imágenes aleatoriamente, acompañadas de fotografías y sonido independiente; se puede decir que se intenta escapar de toda regla o norma establecida, la introducción de la programación en el montaje posibilita un modelo <<aleatorio>>, indescifrable. Otro ejemplo es *Inmemory* donde se mezclan otro tipo de principios como la <<interactividad>>, en este CD-ROM se presenta un inventario de imágenes y se otorga la capacidad de libre exploración, cada recorrido resulta en una negociación entre la obra y el espectador, una especie de narración interactiva que solo se

³⁷¹ *Ibid.* pg 86

hace posible gracias a la introducción de la imagen digital y la programación. El cine moderno marca el fin las grandes escuelas del montaje sin que por ello signifique el detrimento de este procedimiento, más bien se deja abierta la posibilidad a experimentaciones inextricables como las de Marker.

Conclusiones

Para Deleuze el término <<Estética>> no designa una división de la filosofía, sin embargo, aquello que podríamos encontrar dentro de la obra deleuziana a lo que llamar con ese término se correspondería más con una serie de conceptos tendidos entorno a cierto tipo de <<obras>> y las potencias de pensamiento que se encuentran detrás de ellas; y no al saber específico de una disciplina. El término <<Estética>> ha sido de por sí blanco de malentendidos a través de los más de doscientos cincuenta años que tiene de existencia. Como se recuerda, su comienzo es atribuido a Alexander Baumgarten que hizo uso del término para referirse a la ciencia de lo bello, pero para él la <<Estética>> no era más que subdivisión de una ciencia mayor. Se puede decir que el término nace en el seno de un problema de conocimiento y que antes de ser una ciencia de lo sensible en cuanto bello, es la ciencia de la sensación y lo sensible, permaneciendo más cercana al designio de *Aisthesis*; por lo que no es extraño que Kant defina la ciencia de los principios de la sensibilidad *a priori* con el nombre de <<Estética Trascendental>>, de cierta forma Kant hace que la significación original del término se conserve, no sin realizar la crítica a Baumgarten por intentar fundar una ciencia de lo bello partiendo de fuentes meramente empíricas. Ahora bien, lo anterior resulta de importancia pues pensamos que los acercamientos que realiza Deleuze a la obra de arte en textos como *Lógica de la Sensación* (1981), *Crítica y Clínica* (1993) o los mismos *Estudios de Cine I y II* muestran ciertas intenciones de remontar el sentido original de la estética como <<ciencia de lo sensible o la sensación>> en detrimento de la tradición formada en torno a la <<ciencia del arte bello>> o de cualquier <<Poética>>.

Un modelo específico de la obra de arte es presentado por Deleuze en *¿Qué es Filosofía?*: “La obra de arte es un ser de sensación y no otra cosa: existe en sí (...) El artista crea bloques de preceptos y afectos, pero la única ley de la creación, es que el compuesto debe sostenerse por sí solo.”³⁷² Es decir, que aquello a lo que llamamos obra de arte tiene la característica de persistir en virtud de una ley propia de unidad, de una forma específica de subsumir sus partes según una técnica de ensamblaje; sin embargo, como Deleuze afirmaría sobre la <<figura>> en la *Lógica de la Sensación*, se corre el riesgo de que ésta devenga el elemento de una historia, según una relación externa de semejanza o la relación de esta figura con otras circundantes, es decir que,

³⁷² <<Cfr.>> Deleuze, Gilles. *¿Qué es Filosofía?* Op. Ct. Pg 164, 165.

este modelo de autonomía de la obra corre el riesgo de caer en una función representativa. En términos simples el modelo representativo se establece a partir de estas dos relaciones, primero; la obra como imitación de una acción; segundo, la obra como acción de representar; por un lado, el encadenamiento o sistema de acciones consecutivas y por el otro, el agrupamiento de partes que se ordenan según un modelo definido, en este caso el agrupamiento funcional de las partes del organismo.

Para un franqueamiento real de este modelo representativo, donde la obra se contempla primordialmente bajo la potencia del modelo orgánico, se requiere de la destrucción de esta <<organicidad>> y deshacer esta organicidad latente es para Deleuze la verdadera autonomía de la <<obra>> -o la <<figura>> en los términos planteados en *La Lógica de la Sensación*. Se trataría de llevar el <<caos>> al espacio representativo, donde la obra funcione bajo potencias distintas, no-humanas, no-organizadas, no-orgánicas. Como se presenta en *La pintura Antes de Pintar*³⁷³, la tela, el lienzo, se encuentra siempre sobre-poblado de datos figurativos y clichés que el pintor deberá deshacer; en el caso del cine sucede de la misma forma, solo con la diferencia de que estos <<datos figurativos>> se presentan como los últimos vestigios de la <<percepción natural>> y el esquema sensorio-motor que organiza el mundo sensible según la percepción humana. La tarea del cine, la pintura y el arte en general se encuentra en <<despoblar>> el espacio perceptivo de lo que ya ocupa siempre de entrada la pantalla o el lienzo. La labor del cineasta es una especie de purificación, en su caso la purificación de la imagen, pues en el cine – aun con su relativa breve historia, siempre existe un excedente de elementos que resulta imposible para los realizadores asimilar y controlar, se podría decir que los *Estudios de Cine I y II* nos presentan esos casos en los que los cineastas han triunfado frente a toda esa inmensidad sensible.

Deshacer la organicidad, esa semejanza con el organismo viviente, no es otra cosa que hacer justicia a lo <<sensible>>; un sensible que se resiste al imperio de los datos figurativos; los pintores, músicos, escritores y cineastas que se vuelven de interés para Deleuze se caracterizan por mostrar en su obra una potencia de lo sensible que excede su régimen normalizado. Podríamos afirmar que el problema estético se presentaría de esta forma para el filósofo francés,

³⁷³<<Cfr.>> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la Sensación*, España, Arena libros, 2002, Capítulo XI

como una contienda constante entre las potencias de lo sensible presentes en el arte y su normalización en formas o <<circuitos>> cada vez mas estandarizados.

Ahora bien, solo con miras a la anterior problemática es que cobra sentido lo planteado en esta investigación; aquello que llamamos <<modelo cinematográfico>> es una forma de entre tantas para introducirse en el pensamiento deleuziano relativo a la sensibilidad y arte. Como se mencionó anteriormente, la forma o modelo cinematográfico se encuentra justo en el centro de una oposición fundamental en la cual se ponen en juego dos periodos estéticos distintos. Por un lado tendríamos la serie de principios y reglas encaminadas a la perfecta economía de los elementos en el arte, periodo caracterizado por la imitación de las relaciones compositivas de un organismo viviente. Por el otro lado, tenemos un periodo que exalta la resistencia a una constitución unitaria o estable y que según un principio de funcionalidad solo existe en la <<apertura>> o el <<encuentro>>. En otras palabras, el modelo compositivo propio del cine tal como lo describe Deleuze se termina encajando en el centro de una transformación que se caracteriza por presentar una nueva relación con la temporalidad, propia de un mundo en el que el movimiento se ha apoderado del <<todo>>. Y pensamos que es solo en el desarrollo de los tres niveles elementales del cine en relación con este <<todo>> que el modelo en cuestión queda definido al tiempo que un conjunto de cualidades asegura y describen su funcionalidad.

En primer lugar un principio de <<relacionalidad>> que trasciende los límites del conjunto orgánico se desarrolla conjunto al procedimiento de <<encuadre>>, si recordamos en torno a él —específicamente en lo tocante al fuera de campo, se abría la posibilidad de la división o limitación de un conjunto en otros subconjuntos o en el sentido contrario la posibilidad de que el conjunto limitado sea ya un subconjunto propio de un de conjunto más vasto, como <<un hilo que enlaza el vaso de agua azucarada al sistema solar>>. El todo se muestra en el procedimiento de encuadre como el hilo que atraviesa los conjuntos dando a cada uno la posibilidad, necesariamente de <<relacionarse>> con otros. Existiendo así límites móviles que actúan según una función relativa en la cual un conjunto cerrado suscita otro conjunto o una función absoluta según la cual el conjunto se encuentra abierto siempre a una duración inmanente al todo del universo. Lo que no significa otra cosa que la apertura a una dimensión temporal y la conversión de la obra —en este caso fílmica en otros casos plástica, de un objeto como sensible particular en

una temporalidad presta a ser experimentada. Lo que convierte al cine en un arte de experimentación o participación antes que un arte de contemplación.

Ahora bien, lo interesante reside en cómo esta característica nacida en el cine es reconocible en otro tipo de producción artística; la apertura de una dimensión temporal necesariamente transforma las reglas de creación y recepción del arte, por ejemplo, los artistas actualmente se preocupan cada vez más en incluir activamente al público en su obra y con ello desdibujar la línea entre la creación y la exposición. En 1990, Philippe Parreno y otros dos artistas se mudan a la galería A.I.R en París donde permanecen algún tiempo con solo los artículos necesarios, durante ese tiempo montan un taller a la vista de todos y donde los visitantes tenían la posibilidad de colaborar; como parte de esa misma obra y con la ayuda de la cineasta Marion Vernoux se va creando un guion a partir de la interacción espontánea de los visitantes en lo que se podría denominar una película en tiempo real³⁷⁴. Y junto a esta, otro sin fin de obras del mismo tipo precedidas por nombres como Carstern Höller, Vanessa Belcroff, Felix Gonzales-Torres, Rirkit Tiravanija, Jorge Pardo, Gabriel Orozco o Liam Gillick, muestran no solo que el público puede ser co-autor de la obra, sino que principalmente la apertura temporal posibilita que la creación de la obra y su exposición se lleven a cabo en un mismo momento. Contrariamente a la forma clásica que comportaba un mundo duradero y perdurable, la forma moderna puede solo existir durante un periodo de tiempo determinado.

Como segunda característica tendríamos la <<meta-estabilidad>>, que asegura a la composición una unidad de distinto orden, formando canales perceptivos que nos permiten apreciar como unidad un conjunto de elementos heterogéneos. Describe Deleuze la doble función del <<plano>> de tal manera que pueda traducirse en una tendencia hacia la unidad y la modulación. Es decir, la unidad o <<conjunto meta-estable>> varía según la multiplicidad que contenga, pero no por ello será menor la unidad de esa multiplicidad correlativa. Al conjunto meta-estable le es propia esa dimensión temporal que engloba los elementos que le conforman, una unidad o composición variable que comprende en todo momento una multiplicidad que no le contradice. El ejemplo más próximo dentro de la tradición cinematográfica será el plano-secuencia, cuya característica fundamental es presentar como unidad una serie variante de

³⁷⁴ "Les Ateliers du Paradise", Air de Paris, Niza, 1990.

elementos prehendidos según un eje temporal, es decir una prehensión temporal de fuerzas o una <<contracción>> que rivaliza con la idea de una totalidad de partes diferenciadas.

Al cine le es propio este tránsito de la concepción de la totalidad de componentes armonizantes en función de un principio estructural hacia un modelo compositivo de la totalidad fuera de cualquier principio armonizante, como la coherencia o consecuencia, sin restar por ello unidad al conjunto modulante. Según la descripción deleuziana esta propiedad meta-estable se desprende de la concepción de una <<totalidad abierta>> que se encontraría realizada en todos los casos por el procedimiento de <<montaje>>. Pero lo cierto es que existen otros dos factores que contribuyen, por un lado la asimilación previa de la imagen cinematográfica al conjunto informático, es decir, la traducción de cualquier modificación del encuadre y el plano en un más o menos de información; por el otro, el rompimiento consecuente con el <<modelo hilemórfico>> -según el cual una <<morphe>> se impone desde fuera como un molde a una <<hyle>> pasiva, -el cual correspondería más a la fotografía que al cine, en favor de un modelado continuo. Esta cualidad meta-estable dota al cine de la posibilidad infinita de asimilar o discriminar elementos; de encadenar, recortar o re-encadenar imágenes, y más aun de crear relaciones inexistentes entre ellas dentro de una totalidad inmanente, como lo muestran ejemplarmente Einseinstein o Kuleshov, desde el Marker más vertoviano hasta el Marker de Inmemory; sin adentrarse en las posibilidades que la programación y la implementación de algoritmos trae consigo a este procedimiento fílmico una vez que los medios tecnológicos involucran la imagen digital.

De igual forma que la relacionalidad, el conjunto meta-estable es apreciable en obras de naturaleza distinta al audiovisual, por ejemplo, en 1991 Damien Hirst presento *In and Out of Love*³⁷⁵: su famosa instalación de mariposas, pintura, ceniceros y cigarrillos. La obra consistía en instalar lienzos de un color solido alrededor de mesas con ceniceros y cajones que servían de contenedor para numerosos capullos de mariposa; a lo largo de la habitación además se disponía de agua azucarada y flores. Lo que Hirst podía prever es que los visitantes interactuarían con las mariposas, alterando así la atmosfera en la que estas se desarrollarían, pero lo que no podía prever era la manera en la que las alteraciones sucederían. La mejor manera de describir la obra

³⁷⁵ *"In and Out of Love"*, Soho, Londres, 1991.

de Hirst es una serie de relaciones y encuentros aleatorios: por un lado, la relación de los visitantes con el espacio y las mariposas; por otro, las mariposas con el espacio y los visitantes. Al final los lienzos con mariposas se convertirían en una de las obras más emblemáticas de Hirst, pero lo importante en *In and Out of Love* no serían las pinturas, lo realmente destacable sería como esos materiales e interacciones de tan distinta naturaleza nos resultan perceptibles como una unidad, es decir, como esos elementos heterogéneos son prehendidos a través de un eje temporal de tal forma que aun implicando el factor aleatorio resultan en un conjunto apreciable como totalidad. Pensamos de esta manera que existiría una predilección hacia conjunto meta-estable no solo por parte del audiovisual en general sino por parte de todo arte que trabaje con cierto margen temporal, ya sea que se trate de ocuparlo como el caso del performance o de apropiarse del espacio por un cierto tiempo como en el caso de la instalación.

En conclusión, la <<forma>> o modelo cinematográfico no solo presenta los términos en los que Deleuze trata el problema estético y ese debatir constante entre la organicidad y su franqueamiento; este modelo es el aporte del cine al <<pensamiento>> y al <<arte>>. Si bien la teoría cinematográfica deleuziana es aplicable para todo arte que trabaje con imágenes-movimiento (el audiovisual en general) sus posibilidades teóricas van más allá de lo meramente fílmico y hacen posible la exploración y acercamiento a otro tipo de obras que claramente se encontrarían vinculadas con las cualidades funcionales del cine. Es ahí donde pensamos que reside la verdadera importancia y futuro especulativo de la teoría cinematográfica realizada por Deleuze.

Comentarios Finales.

En un comienzo esta investigación planteaba como objetivo base desarrollar la relación particular entre el proyecto filosófico deleuziano y el cine. Para este cometido, resultaba necesario establecer un punto de partida sólido, un problema que sirviera de guía al enfrentarse a la obra de Deleuze, una especie de punto gravitatorio en el cual orbitaran las problemáticas surgidas posteriormente; la resolución final fue partir de la relación <<cine-pensamiento>>, pues tempranamente se advirtió que esta relación tendía al protagonismo. Como mencionábamos al inicio del primer capítulo, la pregunta por el <<pensar>> es determinante para Deleuze desde sus primeras obras y nuestra intención siempre fue remitirnos al problema del pensamiento desde la enunciación de una cierta <<imagen>> o composición, la conocida <<imagen ortodoxa del pensamiento>>. Estimábamos entonces que la argumentación sobre la imagen de pensamiento se desarrollaba de forma alterna en los Estudios *de Cine*, implicando que el cambio de régimen en la imagen se correspondía con el abandono de la <<composición orgánica>> o <<imagen ortodoxa>> del pensamiento.

Durante el desarrollo de la investigación, sobre todo durante la lectura de la segunda mitad de *La Imagen-Tiempo*, la problemática de la imagen de pensamiento y del régimen de la imagen se ven ligadas a la filosofía de Nietzsche, a quien Deleuze considera, el primero filósofo en denunciar este tipo de composición orgánica, llevando hasta sus últimas consecuencias la idea de una <<transmutación>>, que liberaría al pensamiento de toda forma o presupuesto que lo limitase o condicionase. Pero en todo momento e indudablemente es Bergson quien está detrás del estudio deleuziano, pues es él quien reconociera por primera vez la radical importancia del cinematógrafo más allá del entretenimiento -afirma Deleuze, antes de la *Evolución Creadora*, aún antes del nacimiento oficial del cine; en el primer capítulo de *Materia y Memoria* en 1896. Su gran logro fue el descubrimiento de una imagen-movimiento, que se separa de las condiciones de la percepción natural, lo que para el autor de *Diferencia y Repetición* supone el momento en que el <<movimiento>> es introducido tanto a la imagen como al pensamiento. Una y otra vez encontramos al paso a Bergson, de tal forma que no sería equivocado afirmar que los conceptos <<propios del cine>> nacen más del dialogo con la obra bergsoniana que de los cientos de filmes citados en los *Estudios de Cine I y II*.

La propuesta de una forma o modelo cinematográfico y sus propiedades funcionales fueron planteadas de manera tardía para la investigación después de un par de replanteamientos generales; surgiendo como un intento de aislar elementos de la teoría completa a fin de emular la experimentación conceptual que Deleuze promulga en su obra, pareciéndonos ésta la mejor forma de contribuir al estudio. En el proceso descubrimos como otro tipo de obras participaban de cualidades que podrían llamarse cinematográficas y no con poca sorpresa nos parece ser posible reconocer en las descripciones deleuzianas una serie de aportaciones para un próximo estudio de la imagen-digital, un medio que al igual que el cine en sus inicios carece de una esencia o función estética determinada, es decir, se trata de un tipo de imagen muy reciente y se le intenta abordar desde distintos problemas, sin embargo, nos parece necesario establecer -en el mismo sentido que Deleuze hace con el cine, un campo conceptual propio que posibilite dejar al descubierto las características noéticas detrás de este tipo de imagen.

Bibliografía

_____Althusser, Louis. *Para un Materialismo Aleatorio. "La Corriente Subterránea del Materialismo del Encuentro"*. Trans. Luis Alegre Zahonero; Guadalupe Gonzales. Madrid: Arena Libros, 2002, impreso.

_____Bergson, Henri. *Obras Escogidas. "Materia y Memoria"* 1986. Trans. Jose A. Miguez. Madrid: Aguilar, 1963, impreso.

_____Bergson, Henri. *Obras Escogidas. "La Evolución Creadora"* 1907. Trans. Jose A. Miguez. Madrid: Aguilar, 1963, impreso.

_____Badiou, Alain. *Deleuze: El clamor del Ser*. Buenos Aires: Manatíal; 1997, impreso.

_____Descombes, Vincent. *Lo Mismo y lo Otro: Cuarenta y Cinco años de Filosofía Francesa (1933-1978)*. Madrid: Catedra, 1979, impreso.

Colman, Felicity. *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*. New York: Berg, 2011, impreso.

_____Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, impreso.

Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama; 1995. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Idiomas Vivientes; 1975, Impreso.

Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Barcelona: Tusquest; 1984, impreso.

_____Deleuze, Gilles. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos; 2008., impreso.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós; 2005, impreso.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama; 2002, impreso.

Deleuze, Gilles. *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós; 1998, impreso.

Deleuze, Gilles. *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Gedisa; 1996, impreso.

Deleuze, Gilles. *El Bergsonismo*. Madrid: Cátedra; 1996, impreso.

_____Deleuze, Gilles. *¿Qué es Filosofía?* Barcelona: Anagrama; 1993,

Deleuze, Gilles. *El Pliegue*. Barcelona: Paidós; 1989, impreso.

_____Deleuze, Gilles. *La Imagen-Tiempo: Estudios sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós; 1987, impreso.

_____Deleuze, Gilles. *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Barcelona: Paidós; 1984, impreso.

_____Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la Sensación*, España, Arena libros, impreso.

_____Deleuze, Gilles; Parnet, Claire. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos, 1990, impreso.

Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta, 2009, impreso.

Mengue, Philippe. *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008, impreso.

Sauvagnargues, Anne. *Deleuze: del Animal al Arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, impreso.

Žižek, Slavoj. *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia: Pre-Textos; 2006, impreso.