



**UNIVERSIDAD MICHUACANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE FILOSOFÍA "SAMUEL
RAMOS"**



***PEDAGOGÍA DEL CONCEPTO CINEMATOGRAFÍCO
DEL TEXTO DE DORIS ZABUNYAN "GILLES
DELEUZE: VOIR, PARLER, PENSER AU RISQUE
DU CINÉMA.***

**TESINA
(TRADUCCIÓN COMENTADA)**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

IVÁN CUMANA NAVIA

TUTOR

M. Fil. VÍCTOR HUGO VALDÉS

Ilustración 1: Acorazado Potemkin, S. Eisenstein, 1929.

Morelia, Mich. Octubre 2010

Agradecimientos

Antes de presentar el desarrollo del trabajo quiero expresar mi agradecimiento a la Facultad de Filosofía y a los profesores que en ella me apoyaron para el desarrollo de mis estudios. De manera especial quiero agradecer al Dr. Víctor Hugo Valdez, que me apoyó con la elección de este trabajo, así como con el desarrollo del mismo. A la Lic. Elena Mejía, por su gran apoyo y de igual modo un reconocimiento al Dr. Eduardo Gonzalez di Pierro. A mis lectores Cristal Alejandra Dávalos Carrasco y Roberto Briceño Figueras. Va un agradecimiento especial para mi madre, la Dra. Cecilia Navia Antezana, quien me ha acompañado a lo largo de mi vida. De igual modo, un agradecimiento especial a Rosalía Reyes González por su apoyo incondicional y por ser el motivo que me impulsa a superarme día a día.

Presentación

Este trabajo se presenta como una opción de titulación en la Licenciatura en Filosofía de la Facultad de Filosofía "Samuel Ramos" de la Universidad Michoacana De San Nicolás de Hidalgo. Lo que presento en este trabajo es la traducción de "La Pedagogía del Concepto Cinematográfico" de Dork Zabunyan. Esta obra corresponde al segundo capítulo de su libro *Gilles Deleuze: Voir, parler, penser au risque du cinéma*, publicado en diciembre del 2006 por la Editorial Nueva Sorbona, en París.

El libro *Gilles Deleuze: Voir, parler, penser au risque du cinéma*, y de manera especial el capítulo "La Pedagogía del Concepto", constituye un nuevo aporte, y tal vez una nueva lectura de la obra de Deleuze, no sólo en torno a su propuesta sobre la comprensión filosófica del cine, si no, como Zabunyan sostiene, permite comprender de manera más profunda los planteamientos filosóficos de Deleuze.

Zabunyan explica en este capítulo que, para Deleuze, el ensayo que realiza en sus libros *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo*, no solo le sirven para desarrollar una filosofía del cine, sino también, para desarrollar de manera más profunda sus planteamientos filosóficos posteriores.

Este trabajo se divide en tres secciones. En la primera sección, se desarrolla un análisis sobre el pensamiento de Deleuze sobre el arte, en particular sobre el cine como arte. Así mismo, se presenta un esbozo del libro *Gilles Deleuze: Voir, parler, penser au risque du cinéma*.

En la segunda sección, se presenta la traducción del capítulo mencionado, con notas del traductor, para aclarar las ideas del autor.

En la tercera parte del trabajo, se desarrollan, a manera de conclusiones, algunos puntos que considero son importantes referir en torno a los aportes de Zabunyan a la propuesta filosófica de Deleuze en relación con el cine.

Índice

Agradecimientos	3
Presentación	4
I. PRÓLOGO	8
1. <i>El pensamiento de Deleuze sobre el cine</i>	8
2. <i>Zabunyan y el pensamiento de Deleuze sobre el cine</i>	13
II. PEDAGOGÍA DEL CONCEPTO CINEMATOGRAFICO	15
1. Reencontrar el “verdadero” movimiento	15
1.1. <i>Bergson y Peirce</i>	15
1.2. <i>Más allá de la ilusión cinematográfica</i>	26
2. Deducir la imagen-movimiento	36
2.1. <i>El cine y las películas</i>	36
2.2. <i>La independencia de dos investigaciones (cine y filosofía)</i>	50
3. Olvidar a Bergson	60
3.1. <i>Lo que la imagen animada hace pensar más fácilmente</i>	60

3.2. Un ejemplo de concepto cinematográfico: el cuadro	74
4. Taxonomía abierta, incompleta y modificable	86
4.1. Clasificación de las imágenes e invención de conceptos	86
4.2. El doble sistema de la imagen-movimiento	93
III. CONCLUSIONES	102
1. Comentarios a la Pedagogía del Concepto Cinematográfico	102
2. Pedagogía de la filosofía	108
IV. BIBLIOGRAFÍA	110
1. Bibliografía empleada en el texto	110
2. Bibliografía complementaria	111
3. Bibliografía de Dork Zabunyan	111
Anexo. Abreviaciones utilizadas por Zabunyan	113

I. PRÓLOGO

1. El pensamiento de Deleuze sobre el cine

El pensamiento de Deleuze en torno al arte y el cine es extenso, y encontramos que sus posiciones más relevantes en torno al cine en sus obras *Diferencia y repetición*, publicada en 1988, y *¿Qué es la filosofía?*, publicada en 1993, el análisis específico sobre el séptimo arte está en las obras *Imagen-movimiento*, publicada en 1984, e *Imagen-tiempo*, publicada en 1986. El análisis que el autor realiza sobre cinematografía en estas últimas obras, implica una concepción de Deleuze sobre el arte, que comienza, a mi parecer, como complemento de sus pensamientos preliminares, plasmados en *Diferencia y repetición*. Esto puede ubicarse, por ejemplo, en el impacto que tuvo en Deleuze la elaboración de *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo*, donde se marca claramente la continuación de lo que el autor traza en *¿Qué es la filosofía?*:

Ya no cabe preguntarse „¿Qué es el cine?“, sino „¿Qué es la filosofía?“. El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como práctica conceptual¹.

Según Deleuze, no solo es posible realizar un análisis del cine desde la perspectiva filosófica, sino va más allá, al señalar que la filosofía es la única disciplina que puede establecer los conceptos propios del cine.

Tras el análisis del cine, Deleuze crea los conceptos de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. El aporte de estos conceptos puede ser visto como una evolución de su pensamiento pues, a través del cine, el autor encuentra un camino en el cual su pensamiento se entrelaza. Esto podemos apreciarlo por ejemplo, en sus investigaciones sobre Bergson y en *Diferencia y repetición*, con la investigación del cine, donde el autor se formula la necesidad de plantearse la pregunta misma de la filosofía.

El pensamiento de Deleuze sobre el arte en *¿Qué es la filosofía?* se puede resumir en la formulación de que esté arte es un cúmulo de perceptos² y afectos. Deleuze considera que la obra de arte es “un ser de sensación, y nada más:

¹ Gilles, DELEUZE, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1986, pág. 371.

² Nota del Traductor [NT]. Para Deleuze los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan del mismo modo que los afectos ya no son sentimientos o afecciones, sino desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos.

existe en sí”³. De este modo, la obra de arte, en Deleuze, se libera del artista “La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí”⁴. Así, la obra de arte tiene la capacidad de conservar sensaciones, es decir, tiene la capacidad de conservar un compuesto entre perceptos y afectos que erigen a la obra. Así pues, para Deleuze la única regla que tiene la creación es que debe mantenerse en pie por sí misma. “El artista crea bloques de perceptos y de afectos, pero la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo”⁵.

Para Deleuze el arte, la ciencia y la filosofía, coexisten en planos distintos, sin embargo se encuentran enlazados. Para él los tres son formas de pensamiento, de pensar, las tres se unen en su único objetivo que es el de crear. De este modo, para el autor la filosofía crea conceptos y se mueve en el plano de la inmanencia, la ciencia se mueve en “un plano de coordenadas únicamente indefinidas”, mientras que el arte se mueve, siguiendo a Deleuze, en un “plano de composición” y en el cual se crea algo finito para que devenga infinito.

Cuando Deleuze habla de un plano de composición se refiere a que el arte debe buscar más una perspectiva o

³ Deleuze, G. y Felix Guattari, *¿Qué es la Filosofía?*, 1993, p. 165.

⁴ *Ibíd.*, p. 164.

⁵ *Ibíd.*, p. 165.

profundidad, una composición estética. Según Deleuze es en el plano de la composición estética que “las figuras del arte se liberan de una trascendencia aparente o de un modelo paradigmático, y confiesen su ateísmo inocente, su paganismo”⁶. Es decir, en este momento, la obra de arte se contrae en una serie de perceptos y afectos que se expanden con el contacto del hombre.

Para Deleuze el arte y la filosofía se unen en un objetivo concreto que es la construcción de una tierra y un pueblo, a partir de un devenir doble, un devenir que se desdobra para ser “pueblo venidero y tierra nueva”⁷. Esta dimensión creadora e histórica, pensando en el devenir, supone, según Deleuze que “La filosofía tiene que devenir no filosofía, para que la no filosofía devenga la tierra y el pueblo de la filosofía”⁸. En *Diferencia y Repetición*, al abordar el objeto del arte, Deleuze señala que el objeto más alto del arte es el de hacer simultáneas todas esas repeticiones, con sus diferencias de naturaleza y ritmo, sus desplazamientos y sus disfraces respectivos, sus divergencias y sus descentramientos, engastarlos los unos en los otros, y del uno al otro, envolverlos en ilusiones cuyo “efecto” varía

⁶ Deleuze, G. y Felix Guattari, *¿Qué es la Filosofía?*, 1993, p. 196.

⁷ *Ibid.*, P. 111.

⁸ *Ibidem*.

en cada caso⁹. Para el autor, el arte no imita, sino ante todo repite, y se refiere con ello a que repite todas las repeticiones, valiéndose de una potencia interior. De este modo, el autor distingue a la imitación como una copia, y al arte como simulacro, convirtiendo las copias en simulacros. De tal forma que para Deleuze aún la repetición más estereotipada

encuentra su lugar en la obra de arte, estando siempre desplazada en relación con otras repeticiones, y a condición de que sepa extraer de ella una diferencia para esas otras repeticiones. Pues no hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana. Cuanto más estandarizada, estereotipada y sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo parece nuestra vida, más debe aferrarse el arte a ella y el arte debe reproducir estéticamente las ilusiones y arrancarle esa pequeña diferencia que actúa por otra parte¹⁰.

En *Arte y diferencia*, Deleuze señala que el arte debe reproducir estéticamente las ilusiones y mistificaciones que constituyen la esencia real de esta civilización, para que finalmente la Diferencia se exprese, con una fuerza en sí misma repetitiva, llena de cólera, capaz de introducir la más

⁹ Gilles, DELEUZE, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p.431.

¹⁰ *Ibídem*.

extraña selección, aunque no sea sino una contradicción aquí o allá, es decir, una libertad para el fin de un mundo¹¹.

2. Zabunyan y el pensamiento de Deleuze sobre el cine

Una obra fundamental para profundizar en el análisis del pensamiento de Deleuze sobre el cine, es *Gilles Deleuze: Voir, parler, penser au risque du cinéma* del autor francés Dork Zabunyan. El autor de este texto es hoy en día uno de los principales pensadores sobre el cine y la filosofía, así como también un gran analista de la obra de Deleuze.

Dork Zabunyan es filósofo y maestro de conferencias en estudios cinematográficos de la Universidad de Lille-3 y es también profesor de la Escuela de Arte de Annecy. La mayor parte de sus trabajos se han publicado en revistas como; *Cahiers du cinéma, Critique, Vacarme, Murmure, Trafic, Art Press, L'Art du cinéma, ect.* Zabunyan tiene como interés de investigación un intento por redefinir el cine como un "arte impuro" siguiendo dos ejes principales. Por una parte le interesa estudiar las relaciones contrarias -relaciones de composición no de oposición- que han existido en la historia y hoy en el arte, en el cine y en diferentes formas de la

¹¹ Gilles, DELEUZE, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 432.

cultura popular (como los comics, las series de televisión, los comerciales, los videojuegos, etc.). Por otra parte se ha dedicado a analizar las nuevas formas de presentar las imágenes movimiento fuera de la “sala oscura” de los CINES, es decir apuesta por las nuevas formas de producción lejos de las multimillonaria películas que se presentan en las salas de los cines contemporáneos. Del mismo modo el autor apuesta a nuevas formas tanto técnicas como tecnológicas, destacando entre ellas la producción en video y los efectos de éstas, que él llama “migraciones” de la imagen, que pueden dar lugar a un retorno a gestos fundamentales de la cinematografía (incluidos los de encuadre, montaje y en consecuencia de narración).

En *Gilles Deleuze: Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Zabunyan nos muestra cómo las dos obras que Deleuze dedica al cine, *Cine 1* y *Cine 2*, que se presentan con el objetivo de clasificar las imágenes y los signos, son “libros de filosofía”. La obra de Zabunyan en general devela una pregunta ¿cómo un ensayo de casi setecientas páginas sobre el cine puede constituir un libro de filosofía?

II. PEDAGOGÍA DEL CONCEPTO CINEMATográfico

1. Reencontrar el “verdadero” movimiento

1.1. Bergson y Peirce

La primera frase de *La Imagen-movimiento* es una proposición negativa; ella señala lo que esta obra no es: “Este estudio no es una historia del cine”¹². Dentro de una entrevista en la que evoca los dos volúmenes sobre el cine, Deleuze remarca que “estos son libros de filosofía”¹³, que se presentan como dos maneras de *clasificar* las imágenes y los signos. La filosofía adopta en este sentido la forma de taxonomía, y nos corresponderá mostrar en qué sentido las dos clasificaciones que dan vida a *La Imagen-movimiento* y *La Imagen-tiempos* difieren en su naturaleza. Por ahora, se trata de poner a la luz una doble “confrontación” que compromete, en los estudios sobre *Cine*, la combinación singular del trabajo de un lógico y la de un filósofo, es decir las obras

¹² IM, p. 7.

¹³ P, p. 187.

ampliamente distintas de Peirce y Bergson. Deleuze estima que una confrontación de esta naturaleza es “necesaria” para efectuar su proyecto taxonómico¹⁴. Si la noción de “clasificación” encuentra su origen en Peirce, hay que hacer notar que ella interviene más bien tardíamente en el desarrollo de la argumentación. Es hasta el fin del capítulo 4 del primer volumen, titulado “la imagen-movimiento y sus tres variedades”, que el nombre de Peirce aparece por primera vez. Esta mención aparece después que Deleuze ha establecido una deducción de tres tipos de imágenes (imagen-percepción, imagen-acción, imagen-afección) desde “la imagen en sí” (o imagen-movimiento) tal cual la expone en el primer capítulo de *Materia y memoria* de Bergson. Es dentro de ese mismo pasaje que la “posibilidad” de imágenes “muy diferentes de las imágenes-movimiento” – las imágenes-tiempo – es abordada y que ahí tendría, de hecho, “un gran número de variedades de imágenes de las cuales se tendría que hacer el inventario”. Es entonces que Deleuze cita a Peirce, “quien fue el que ha ido más lejos en una clasificación sistemática de las imágenes”¹⁵. Dicho de otra manera, la referencia a la taxonomía peirciana sucede a “el inventario” de los tipos de imágenes que Deleuze llama de sus deseos, y que el “segundo

¹⁴ Ver IM, p. 7.

¹⁵ Sobre todos esos puntos, ver IM, p. 101.

comentario de Bergson" (subtitulo de ese capítulo 4) empezó apenas a esbozar en relación a la imagen-movimiento.

Este encadenamiento de Bergson con Peirce ocupa una gran importancia en el análisis, en al menos dos rubros. Por una parte, pone en evidencia el hecho de que las imágenes de la clasificación propuesta, en la terminología empleada, provienen de comentarios que el autor consagra en *Materia y Memoria*. El proceso de especificación de las imágenes - movimiento sirve de hecho para definir las tres variedades de imágenes ya enunciadas, y designa, por la división que esta especificación opera, un embrión de taxonomía, que Deleuze nombra un "inventario". El estudio del pensamiento bergsoniano determina de este modo la clasificación de las imágenes, *tanto en el Cine 1 como en el Cine 2*; los dos comentarios suplementarios del texto de Bergson, al seno de *La imagen-tiempos* (capítulos 3 y 5), permitirán igualmente disponer las imágenes que constituyen esa otra faceta del ensayo deleuziano. Peirce por su parte, está ausente de este segundo volumen. Veremos las razones por la cuales Deleuze no se refiere a sus escritos; más bien, se tratará de mostrar en qué sentido él *no puede* referirse más a ellos según las exigencias de la "nueva imagen" en proceso de nacimiento, la que le conducirá a una nueva manera de clasificar tan rigurosamente como encontramos en *La imagen-movimiento*. Una

de estas razones reside en el cambio de relación de la imagen y del signo, dado que Deleuze describe a sus libros sobre el cine como si se tratara de una “clasificación de las imágenes y de los signos” (y no solamente de las imágenes).

Un segundo punto demuestra la importancia del pasaje ya evocado, donde los nombres de Bergson y Peirce están asociados, sin que el lazo entre los dos autores sea explícitamente formulado, si no es, precisamente, a través de la idea de un inventario de las imágenes; se trata entonces de un pasaje que se refiere a la noción del signo. Es con Peirce que Deleuze la aprehende en primer lugar, resaltando en esta ocasión, la clasificación de las imágenes, el lógico¹⁶ “juntaba *necesariamente* una clasificación de los signos, que es la más rica y la más numerosa que jamás se haya establecido”.¹⁷. Existe en otros términos una relación, un punto de unión entre la imagen y el signo en Peirce. Deleuze indica al seno del mismo capítulo 4 de *La imagen-movimiento* que “nosotros no sabemos aun la relación que Peirce propone entre el signo y la imagen. Es cierto que la imagen da lugar a los signos” agregando que

¹⁶ NT. En francés la palabra lógico se emplea de manera común para referirse a un “especialista de la lógica; persona que razona con método, rigor, siguiendo las reglas de la lógica” (Nouveau Petit Le Robert, 1994, Dictionnaires Le Robert, Paris).

¹⁷ IM, p. 101.

por nuestra parte, un signo nos parece ser una imagen particular que representa un tipo de imagen, sea desde el punto de vista de su *composición*, sea desde el punto de vista de su *génesis* o de su formación¹⁸.

En ese sentido, Deleuze presenta bien una manera de articular el signo con la imagen, *en tanto que ella se distinga de la de Peirce*. “Nosotros tendremos que confrontar la clasificación de las imágenes y de los signos que nosotros proponemos, con la gran clasificación de Peirce”, añade Deleuze, esta confrontación muestra por qué ellas “no coinciden” entre sí¹⁹. Tendríamos igualmente que analizar la articulación deleuziana del signo y de la imagen, y ella respecto a la diferencia de naturaleza que dirige a las clasificaciones respectivas en el *Cine 1* y *2*. En lo que concierne a los signos, una simple certeza sobre el vocabulario presentado en *La Imagen-movimiento* nos podría hacer creer que Deleuze retoma por su cuenta los términos elaborados por Peirce en su semiología. No es verdad sino en parte, dado que Deleuze se apropia algunas veces de las palabras de Peirce y transformando radicalmente el sentido:

él tratará constantemente de emplear los términos que Peirce ha creado para designar tal o tal signo, unas veces

¹⁸ IM, p. 101-102. Ver igualmente IT, p. 48 y P, p. 92.

¹⁹ IM, p. 102.

conservando el sentido, otras veces modificándolo o incluso cambiándolo completamente²⁰.

Si el sentido que Peirce da a los signos es susceptible, en el texto deleuziano, de experimentar en ciertos casos una transformación completa, es porque el signo como tal depende más fundamentalmente de un mecanismo que consiste en relacionarlo con las variedades de la imagen-movimiento, y lo cual no le concierne en absoluto a Peirce. Ese mecanismo, que instaure una relación de correspondencia entre las imágenes-movimiento y sus signos, será formalmente enunciado al inicio de *La imagen-tiempo*, al momento de la "recapitulación de las imágenes y de los signos". Ahora bien, parece que la relación gracias a la cual un signo, como "imagen particular" representa un tipo de imagen-movimiento, permanece estrechamente solidaria con la especificación de la obra en el capítulo 4 de ese primer volumen, es decir, en definitiva, del segundo comentario de Bergson. En otros términos, "la exposición de tres tipos de imágenes-movimiento, y la búsqueda de los signos correspondientes" es dependiente de una imagen en tanto que ésta es deducida del "mundo" que nos describe el primer capítulo de *Materia y memoria*²¹. Los signos

²⁰ Ibid.

²¹ Sobre las imágenes-movimiento y los signos que se "corresponden" ver IM, p. 102 y sobre todo IT, p. 48-49. Sobre el "mundo" de Bergson al comienzo de *Materia y memoria*, ver IM, p. 86 y sq.

de composición y los de génesis, que sirven para diseñar tal o cual tipo de imagen-movimiento, derivan directamente de la imagen-percepción, la que constituye el “grado cero en la deducción que se opera en función de la imagen-movimiento”²². Es necesario volver sobre ese punto delicado de la demostración, del cual el estudio se revelará tanto más necesario que nos permitirá comprender las razones del surgimiento de un “más allá de la imagen-movimiento”, y de comprender por lo mismo los fundamentos del pasaje de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. Pues la deducción en cuestión descansa enteramente sobre el esquema sensorio-motriz, que organiza el conjunto de la clasificación de las imágenes y de los signos dentro de la *Imagen-movimiento*. Es en este esquema que será “socavado” y después “quebrado” dentro del cine de posguerra, ese aflojamiento y esta ruptura tiene lugar dentro del paso donde el aspecto más técnico del pensamiento del cine (a través de la problemática de lo sensorio-motriz) encuentra lo que relevó la historia (con la segunda guerra mundial). Es importante, en primer lugar, subrayar a este nivel del análisis que la taxonomía de la imagen-movimiento, *tanto al nivel de sus variedades como de los signos que las caracterizan*, pretende conquistar las

²² IT, p. 47.

modalidades de su funcionamiento desde una lectura de Bergson, es decir, desde una lectura filosófica.

Ciertamente, la idea de tal clasificación encuentra su origen en los escritos de Peirce, pero lo que Deleuze le reprocha fundamentalmente, es que las imágenes contenidas en ella (primereidad, segundidad y tercereidad) [primeité, secondeité y terceité] son únicamente “datos”, cuando habría tenido que establecer la génesis: “[Peirce] se dedica a los tres tipos de imágenes como un hecho, *en lugar de deducirlos*”²³. Es en ese sentido que el capítulo 4 de *Cine 1* es esencial: ahí se confirma una deducción de la imagen según el proceso de especificación, que engendra los diferentes tipos de la imagen-movimiento. Esta pretensión de deducir demuestra una recurrencia en el seno del método general de Deleuze. Aunque ella se apoye en este caso sobre un texto de Bergson, responde en realidad a una exigencia filosófica que atraviesa el conjunto de la obra deleuziana, y encuentra su origen en los “postkantianos”. Ya hemos expuesto como ésta exigencia se pone de manifiesto en la doctrina de las facultades de *Diferencia y repetición*, en qué sentido igualmente ella autoriza una exploración de las “condiciones de la experiencia real” (y no simplemente “posible”), condiciones que aseguran precisamente una génesis de las

²³ Ibíd.

facultades (de sentir, de imaginar, de pensar, etc.), y de las cuales le corresponde al filósofo realizar “el aprendizaje”. Desde *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze sostenía la necesidad de satisfacer las “exigencias postkantianas”, que consisten en atender el punto de vista de la génesis de los objetos de la experiencia, y no, como en Kant, a su solo condicionamiento por las categorías del entendimiento²⁴. En *El Bergsonismo*, igualmente, siguiendo otra perspectiva, Deleuze invocaba un método que nos conducía

a dejar atrás el estado de la experiencia hacia las condiciones de la experiencia. Pero esas condiciones, él indica, no son generales ni abstractas (...) son las condiciones de la experiencia real²⁵.

Esto es, se trata en cierta manera, de un reproche filosófico que Deleuze dirige a Peirce, y toda la “especificación” anteriormente señalada designa una génesis de los tipos de imágenes que el lógico, por su parte, da solamente de hecho como si ellas existieran ipso facto²⁶.

La determinación de las condiciones de la experiencia real responde a otra exigencia que anima el *corpus*

²⁴ Ver NP, p. 58-59, también en DR, p. 221.

²⁵ B, p. 17 y 19.

²⁶ Nosotros veremos más lejos que Deleuze agregando un reproche exactamente del mismo orden a Christian Metz en eso que concierne al hecho de la narración en el cine.

deleuziano, y que se encuentra justamente en los libros sobre el cine. La exigencia genética se acompaña en efecto de una investigación minuciosa que se adhiere tanto como sea posible a su objeto: es la exigencia de la “precisión” en filosofía²⁷. No se trata de una simple cuestión de estilo, sino más bien de un método que se esfuerza en “esculpir”, para que el objeto que estudia tenga el concepto que le sea más apropiado, como si el elemento conceptual... debiera casarse con las “articulaciones de lo real”. Es esto “lo ideal de la filosofía”, como lo escribe Deleuze en uno de los primeros textos sobre Bergson, este ideal corresponde al “empirismo superior” que él elabora en *Diferencia y repetición*, y que evoca por primera vez en este mismo estudio bergsoniano²⁸. Ahí se ubica igualmente la cuestión de una recolección de las condiciones de la experiencia real; y sí es necesario “elevarse” hasta ellas, es justamente “porque el concepto que ellas forman es idéntico a su objeto”²⁹. Esta identidad del concepto y del objeto, es a lo que Bergson nombra también como la “determinación inmediata” que el filósofo sin embargo

²⁷ Esta es una exigencia propiamente bergsoniana, que Deleuze hace suya y que evoca desde la primera página de su monografía consagrada al autor de *Materia y memoria*, ver B, p. 1 y 38-39 sobre el “concepto preciso”.

²⁸ ID, p. 44. Ver también P. Marrati, Gilles Deleuze – Cine y filosofía, Paris, PUF, 2003, p. 14: “Los conceptos precisos delimitantes de los objetos singulares y solamente ellos. No debe tener ninguna distancia ahí entre la experiencia y su explicación, aun cuando se inquieta por rendir cuentas dentro de sus condiciones de remontarse a sus fuentes”.

²⁹ ID, p.49.

solo puede "reencontrar" o al menos "asir de nuevo"³⁰. Ahí reside quizás la paradoja de la práctica filosófica (en cuanto ella no otorga un valor cognitivo a la mediación como movimiento dialéctico): las condiciones de lo determinado no son para ella jamás inmediatamente determinadas (si se puede decir), y si el filósofo desea aprehenderlas *como tales*, él debe saber "regresarse", como lo señala Deleuze en una bella formula. "Nosotros retomamos lo inmediato porque es necesario regresarnos para encontrarlo. En filosofía la primera vez, ésta es ya la segunda, tal es la noción de fundamento"³¹. Es que estamos condenados a percibir solamente las mezclas o mixturas de cosas: "las cosas, los productos, los resultados son siempre mixturas"³². Y esto es por lo que la tarea de la filosofía, como lo declara Deleuze en el primer curso sobre el cine en la Universidad de Paris 8, consiste "en analizar

³⁰ ID, p. 33. La identidad del concepto y del objeto sobre el plano filosófico deviene la identidad de la imagen y del objeto sobre el plano cinematográfico. O esto es precisamente así que Deleuze define la imagen-movimiento entendida como "operación de lo real", al sentido donde "ella constituye y no cesa de reconstruir la identidad de la imagen y del objeto" (IT, p. 41-42). Esta es otra manera de decir que la imagen-movimiento constituye la determinación inmediata del cine.

³¹ ID, p. 31. Puede adelante, dentro del mismo artículo, Deleuze remarcar también: "nosotros estamos separados de las cosas, la determinación inmediata no es entonces inmediatamente determinada" (p. 30). Es propio del bergsonismo presentar un método ("la intuición") que hace en salida que "la metodología este reconciliada con lo inmediato (B, p. 24). Como lo remarca Frédéric Worms, tal método genera una nueva definición de la metafísica, la cual "adelanta sus propios medios para hacerlos servir a otros fines (...) [y] vuelven los obstáculos que ella está creando para volver a lo inmediato". Cf. "¿Un empirismo metafísico? Bergson dentro del siglo", *moda Anales bergsonianos I – Bergson dentro del siglo*, Paris, PUF, 2002, p. 7.

³² ID, p. 47. (subrayado por Deleuze).

el mundo de mezclas dentro de las que uno vive", y "buscar lo puro", es decir "descubrir la articulación de las cosas"³³.

1.2. Más allá de la ilusión cinematográfica

Así se puede definir la precisión sobre el plano filosófico. Es remarcable que Deleuze tome en *La Imagen-movimiento* un método que comprometa una exigencia de esta naturaleza. Puesto que los primeros capítulos de *Cine 1* consisten en retomar la determinación inmediata del cine, que reside en el movimiento. Sin embargo, la "base", es que el cine ofrece el movimiento para ser "percibido". Se trata en consecuencia, de tomar o más bien "reaprehender" el movimiento en su misma simplicidad, en su "pureza". Es en ese sentido que Deleuze, después de Bergson, critica la idea de una reconstitución del movimiento en función del espacio recorrido, en la medida en que el movimiento se confunde con "el acto de recorrer", que es fundamentalmente indivisible, y por lo tanto irreducible a una sucesión de posiciones en el espacio³⁴. Si se procede siguiendo esta forma de la sucesión, uno se da solamente una mezcla de espacio y de tiempo, donde el tiempo del movimiento queda subordinado a una serie

³³ Ver el curso del 10 de noviembre de 1981, disponible en la inscripción en la BNF.

³⁴ IM, p. 9.

cuantitativa de parejas inmóviles. Si al contrario uno se esfuerza en “reencontrar” el movimiento, estaríamos llevados a pensar la duración real en la cual este se realiza. Es por esta razón que se trata de acompañar las “*tendencias*” más que de concebir los “estados de la cosa”, de ahí el concepto debería estar elaborado a fin de corresponder a la tendencia, que designa la “*diferencia interna*” de la cosa hablando con propiedad. Vemos de que manera la metodología que sirve a la apropiación de la determinación inmediata cruza el plano ontológico donde ésta se despliega, porque el camino por el cual llegamos a las determinaciones inmediatas nos revela igualmente lo que las cosas son en ellas mismas: ellas se *diferencian* en el tiempo, más ellas no se *determinan* en el espacio. Como lo sostiene Deleuze en su lectura de Bergson: “lo simple no se divide, se *diferencia*. Diferenciarse, es la esencia misma de lo simple o el movimiento de la diferencia”, en tanto que “una determinación puede ser accidental”, implica “una exterioridad subsistente” a la cosa³⁵. Ahora bien, la diferenciación designa muy precisamente el otro proceso de *La Imagen-movimiento*, además del de especificación. Si este último opera una deducción de la imagen, aquel se compromete a establecer un concepto de movimiento tan preciso como sea posible, habiendo dicho que

³⁵ ID, p. 54-55 (subrayado por Deleuze).

el movimiento constituye la primera dimensión de la imagen-cine, el elemento más simple o la determinación inmediata que ahí manifiesta la "esencia". Deleuze evoca ese doble proceso en la recapitulación de las imágenes y de los signos que él propone en *La Imagen-tiempo*: "proceso de diferenciación" y "proceso de especificación"³⁶.

El capítulo 1 de *La Imagen-movimiento* presenta las tres tesis de Bergson sobre el movimiento, y marca el "primer comentario" que Deleuze le consagra. Él estudia principalmente el texto de *La Evolución creadora*, y la manera en que el movimiento se diferencia de tal forma que "el análisis nos reenvía a una síntesis del movimiento", debiendo necesariamente ser, siguiendo el método bergsoniano que Deleuze hace suyo, una síntesis del "movimiento puro". Es dentro de esta perspectiva que el cine deviene un objeto de estudio paradigmático para la filosofía, ya que "lo que es presentado por el cine, es una imagen-movimiento", una "síntesis perceptiva inmediata que capta la imagen como movimiento"³⁷. Ahora bien, esto es lo que precisamente Bergson no admite en *La Evolución creadora*, donde él denuncia firmemente una "ilusión cinematográfica" consagrada a entregarse al "falso movimiento" compuesto de "cortes

³⁶ IT, p. 43 (subrayado por Deleuze). Sobre el movimiento como "determinación inmediata" de la imagen-cine, ver también IM, p. 11.

³⁷ Curso del 10 de noviembre 1981.

instantáneos que uno llama imágenes” y de “un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible o imperceptible, que está “dentro” del aparato y “con” el cual hacemos desfilar las imágenes”³⁸. Sabemos que Deleuze se asombra de la denuncia bergsoniana del cine que surge en *La Evolución creadora* (que data de 1907), más aun que, siempre, según Deleuze, Bergson había descubierto la imagen movimiento en el primer capítulo de *Materia y memoria* (publicada en 1896), esta misma imagen-movimiento que “el cine retomará *exactamente*” por su parte, luego de que la cámara deviniera móvil y que el punto de vista se distinga de la proyección³⁹. Prácticamente contemporáneo de la invención del cine, Bergson no dijo por tanto palabra dentro de la obra que hace el objeto del “segundo comentario”. Es probablemente la fuerza y la singularidad de la lectura que propone Deleuze de *Materia y memoria* que hace que él pueda ver, en su apertura, “la evidencia de una *imagen-movimiento*” que coincide completamente con la imagen cinematográfica. “Al igual que a través de su crítica del cine, escribe, Bergson estaría al mismo nivel con él, y mucho más aún de lo que uno crea”⁴⁰.

³⁸ IM, p. 10.

³⁹ Sobre este punto, ver IM, p. 12.

⁴⁰ IM, p. 85. Georges Didi-Huberman a razón de escribir que “dentro de sus capítulos improductivos de *La Imagen-movimiento*, Gilles Deleuze a, por así decirlo, “salvado” las críticas bergsonianas de la “ilusión cinematográfica” mostrando que ellas permiten, dentro del cuadro más general de una filosofía del movimiento y del tiempo, de reflejar al cine

Bergson, en otros términos, no supo distinguir dentro del cine la promesa de una práctica que habría ayudado a la filosofía a pensar el movimiento en sí-mismo, luego de que la ciencia moderna había ya tomado por su cuenta presentar un conocimiento de un movimiento de ese género. Siguiendo una concepción cuidadosa de considerar la naturaleza de las relaciones entre filosofía y ciencia, y siguiendo la hipótesis de que una puede eventualmente *anticiparse* sobre la otra, Bergson la “[llamaba] *otra filosofía*”, con el fin de que justamente ella sea capaz de aprehender también “el verdadero movimiento”⁴¹, y que ella ofrezca por esto mismo una garantía de una “metafísica” a la ciencia, es decir de “una comprensión total” de un movimiento de esta naturaleza ⁴² y que ella ofrezca por lo mismo una “metafísica” a la ciencia.

Para Deleuze, por lo tanto, el cine podría inspirar a la filosofía en el desarrollo de la metafísica que le faltaba, debido a que su invención le había permitido, más allá de las condiciones naturales de una percepción, la percepción de un “movimiento real” así como una experiencia de la duración

a algo más pensable”, ver “La Imagen-estela”, en *Lo Inactual*, 2003, n° 10, p. 114.

⁴¹ Sobre esta expresión, ver 2RF, p. 263.

⁴² Sobre la necesidad de una “*otra filosofía*” que resuenan con el conocimiento de que el movimiento para que la ciencia, de su símbolo sea alcanzado, ver IM, p. 17.

concreta que le era correlativa⁴³. Es por esto que las artes tienen un papel que desempeñar en lo que Deleuze llama una “conversión” potencial de la filosofía, por lo tanto este se *compromete* a ponerse al día en términos de descubrimientos o de nuevos problemas que ella percibe en el seno de otras disciplinas (las ciencias no tenían sobre este tema algún privilegio de convertir a la filosofía). De hecho, en lo que concierne a la síntesis perceptiva no menos que la elaboración de un pensamiento del movimiento, Deleuze se pregunta si todavía es posible “negar (...) que el cine no sea un factor esencial a este respecto”, y que ella no autorice “el nacimiento y la formación de este nuevo pensamiento, de esta nueva manera de pensar”⁴⁴. El carácter ilusorio, según Bergson, de la manera en que el movimiento se presenta dentro de la imagen-cine, le impidió tomar este “nuevo pensamiento” por tanto inscrito en él, y ello a pesar de los desarrollos del primer capítulo de *Materia y memoria*, y a pesar también, se podría decir con Deleuze, de las tesis del movimiento de *La Evolución creadora*. Lo que es importante de revelar en la lectura del primer comentario deleuziano de Bergson, es que un pensamiento del cine, no hay que olvidar que estaba

⁴³ A este respecto, véase IM, p. 10 et 22. Por una discusión con la fenomenología sobre el problema de la percepción natural, y del informe de esta última “percepción cinematográfica”, ver IM, p.84.

⁴⁴ IM, p. 17. Ver también el curso del 1º diciembre 1981: “el cine no es la mayor contribución a la metafísica habla Bergson, y que él llama sus deseos”.

presente en la obra de 1907, y es precisamente sobre *La Evolución creadora* que Deleuze se apoya para describir el proceso de diferenciación de la imagen-movimiento. Tal es en todo caso el objeto del capítulo que abre *Cine 1*, y que enuncia los tres niveles por los que el movimiento es recuperado en tanto que se diferencia:

1) los conjuntos o los sistemas cerrados que se definen por los objetos discernibles o de partes distintas; 2) el movimiento de traslación, que se establece entre estos objetos y modificando la posición respectiva; 3) la duración o el todo, realidad espiritual que no cesa de cambiar de acuerdo a sus propias relaciones

De ello se desprende que el movimiento tiene como “dos caras”:

de una parte él es lo que pasa entre los objetos o partes, de otra parte lo que expresa la duración o el todo (...) El movimiento relaciona los objetos entre los cuales se establece a todo cambiante que expresa, y a la inversa.⁴⁵

Esto es lo esencial de la tercera tesis bergsoniana sobre el movimiento, que vincula la noción de “corte móvil” a una concepción de “todo como Abierto”. De ahí que esta caracterización conceptual del movimiento, es rigurosamente

⁴⁵ IM, p, 22. Ver también IT, p. 15.

la que nos da inmediatamente la imagen animada del cinematógrafo, a saber el movimiento en la simplicidad de su "tendencia" para desplegarse en el seno de una duración cualitativa y concreta, independientemente de una forma de la sucesión que marcaría las posiciones en el espacio o los instantes divisibles en el tiempo. Si uno se atiene a este último caso, que subordina el movimiento a una determinación de orden espacial, tendríamos en resumidas cuentas sólo una definición abstracta. Y el hecho de que las condiciones del cine sean técnicas o artificiales engendrando el desencadenamiento de "cortes inmóviles" a intervalos regulares) no constituye un argumento contra lo que estas condiciones permiten: una percepción del "verdadero" movimiento⁴⁶. Es en este sentido que Deleuze puede declarar, en referencia a *La Evolución creadora*, que

de lo que Bergson creía incapaz al cine, porque consideraba solamente lo que pasaba en el aparato (el movimiento homogéneo abstracto del desfile de las imágenes), es aquel de lo que el aparato es más capaz, eminentemente capaz: la imagen-movimiento, es decir el movimiento puro extraído de los cuerpos o los móviles⁴⁷.

⁴⁶ A propósito de eso, en un pasaje donde analiza la ilusión cinematográfica según Bergson, Deleuze pide particularmente: "¿la reproducción de ilusión no es también su corrección, de cierta manera? ¿Podemos concluir de la artificialidad de los medios al artificialidad del resultado?" (IM, p.10).

⁴⁷ IM, p. 37-38.

El capítulo 1 de *La Imagen-movimiento* consiste entonces en una diferenciación del movimiento en tanto que ha sido filosóficamente efectuado en el texto de Bergson, y los tres niveles de análisis sobre los cuales se concluye definen las dos “caras” de un movimiento al fin *reencontrado* (y no ilusoriamente “reconstituido”). Ese “primer comentario de Bergson” funciona como una lectura retrospectiva de *La Evolución creadora* a la vista de *Materia y memoria* (que ya ponía, una decena de años antes, la existencia de imágenes-movimiento), como si Deleuze, subrayando la distinción neta que existe entre esos dos libros, buscaba al mismo tiempo poner en evidencia en qué, a pesar de las apariencias, no se oponen. Ni siquiera se trata de asombrarse que Bergson, en 1907, hubiera llevado una crítica de la ilusión cinematográfica al mismo tiempo que había “[descubierto] la imagen-movimiento (...) en *Materia y memoria* en 1896”⁴⁸. En realidad se trata de mostrar que esta ilusión no había sido una en el seno mismo de *La evolución creadora*, ya que la lectura que Deleuze propone de esta obra, en particular en lo que concierne a la tercera tesis sobre el movimiento, le autoriza a *volverse* para llegar a pensar la determinación inmediata del cine, es decir el movimiento (entendido como corte móvil) por el cual

⁴⁸ IM, p. 11.

el todo se divide en los objetos [como cortes inmóviles], y los objetos se reúnen en el todo: y, entre los dos justamente, “todo” cambia [en la medida en que es en lo sucesivo abierto]⁴⁹.

Que estemos confrontados con lo que reemplaza en el fondo al movimiento cinematográfico, los capítulos 2 y 3 de *La Imagen-movimiento* intentarán confirmarlo *al mismo nivel de las imágenes cinematográficas* ya que a la constelación de los conceptos de “objetos”, de “movimiento” y de “todo” tal como aparecen en el capítulo 1, Deleuze hará corresponder las nociones cinematográficas de “encuadre”, de “plano” y de “montaje”. Es necesario tomar nota del hecho que el primer comentario de Bergson le sirve para establecer un lazo de naturaleza conceptual entre *Materia y memoria* y *La Evolución creadora*, este último texto clarificando del mismo modo, según Deleuze, los descubrimientos que el primero había hecho a propósito de la imagen-movimiento:

Nos hallamos entonces en situación de comprender la tesis tan profunda del primer capítulo de Materia y memoria (...) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir cortes inmóviles del movimiento (...) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración.

⁴⁹ IM, p. 22.

2. Deducir la imagen-movimiento

2.1. El cine y las películas

La articulación de los dos primeros comentarios de Bergson, uno dedicado a *La Evolución creadora* (capítulo 1), el otro a *Materia y Memoria* (capítulo 4), no constituye un simple avatar de la lectura deleuziana de este filósofo. Se compromete, más profundamente, el método de Deleuze en el *Cine*, tanto en relación a la determinación de la imagen-movimiento como en relación a la diferencia de naturaleza que orienta la clasificación de las imágenes y de los signos en el seno de ambos volúmenes. Respecto al primer punto, expusimos la existencia de dos perspectivas de investigación, las cuales coinciden con los dos procesos que dan pie a *Cine 1*: la diferenciación y la especificación de la imagen-movimiento. En el primer caso, se trata de recuperar el movimiento en su “esencia”, y revelar al mismo tiempo las tentativas de reconstitución de éste con las posiciones espaciales que lo inscriben de hecho en un tiempo abstracto. Es en este sentido que Bergson hace una crítica del cinematógrafo, pero lo que Deleuze procura *extraer* de su pensamiento, a pesar de esta crítica que parece consagrar la imagen-cine a no ser más que un “falso movimiento”, es una

filosofía que presenta una concepción del “movimiento puro” correspondiendo exactamente a la determinación inmediata del cine. Así sostiene que una concepción parecida se ha desarrollado tanto en el capítulo primero de *Materia y memoria* como en la tercera tesis sobre el movimiento de *La Evolución creadora*. Solamente este último texto sirve para el establecimiento de un proceso de diferenciación que responde a la preocupación bergsoniana de *precisión* en filosofía, mientras que el texto de 1896 le confiere a Deleuze los medios de operar una *deducción* de la imagen-movimiento y de sus variedades, y cuyo proceso de especificación constituye esta vez el motor verdadero.

Estos son los dos aspectos esenciales del método deleuziano, que se encuentran ejemplarmente en *La Imagen-movimiento*. Respectivamente demuestran el bergsonismo y el neokantismo de Deleuze, y satisfacen en definitiva a una doble exigencia: una exigencia de precisión, y posteriormente una exigencia de génesis en cuanto al objeto de la exploración filosófica (ya evocada por primera vez más arriba). La primera exigencia permite particularmente comprender uno de los ángulos de la crítica deleuziana de la fenomenología y de la lingüística, ya que abordan la imagen-cine. Así, la conferencia que dio Merleau-Ponty en el IDHEC en 1945, consagrada al “cine y la nueva psicología”,

representa según Deleuze sólo una confrontación accesoria con el cinematógrafo, en la medida en que si “Merleau-Ponty se interesaba en el cine”, era más “para confrontarlo con las condiciones generales de la percepción y del comportamiento”, sin procurar interrogar la determinación inmediata del cine: el movimiento⁵⁰. Es sobre la base de esta misma exigencia que Deleuze revela por otro lado la semiología de inspiración lingüística que define el paso de Christian Metz, la que “suspende” o “elimina el movimiento” en beneficio “del hecho de la narración”. En consecuencia, “se hablará de enunciado, y no de imagen”, porque se habrá “cortocircuité” (producido un cortocircuito) el movimiento como carácter *distintivo* del cine⁵¹. Al momento de afrontar el problema de las relaciones cine-lenguaje, Deleuze declara respecto a este tema, que la narración “no es un dato aparente de las imágenes cinematográficas en general, aun cuando sea históricamente adquirido”⁵². Y veremos de qué manera la narración en el cine emana directamente del sistema de la imagen-movimiento, y que ella necesariamente emana con todo *derecho*.

⁵⁰ Ver P, p. 69, así como IM, p. 84.

⁵¹ Ver los cursos del 26 de febrero, del 5 de marzo, del 12 de marzo y del 19 de marzo de 1985. Ver también P, p.84: si “la imagen cinematográfica es reducida a un enunciado”, El caso es que “se pone entre paréntesis su carácter constitutivo, el movimiento”.

⁵² IT, p. 39.

Este último argumento nos permite aprehender el alcance de la otra exigencia mencionada, la exigencia genética. Porque es precisamente la deducción de la imagen-movimiento que va a elevar la crítica de la lingüística llevada por Deleuze al nivel del derecho, allí donde la objeción adquiere una consistencia propiamente filosófica, y no debe nada en consecuencia a lo que se reconstruye de un juicio de valor. En todos los casos, se trata de no dar nada por hecho, bajo pena de no respetar la pretensión de la práctica filosófica según Deleuze: atender a las condiciones de la experiencia real, es decir, procurar que el tipo de lo que es engendrado en el pensamiento coincida con lo que, en lo real, designa el objeto que la fuerza a ejercerse, y del cual la recuperación filosófica determina la génesis del mismo objeto. Tal es el doble movimiento, la génesis recíproca del pensamiento y del ser que define “el empirismo superior” deleuziano. Es en este sentido, por otra parte, que Alain Badiou puede evocar la vocación, en Deleuze, de conquistar “una identidad *no primordial* del pensamiento y del Ser”, “no primordial” precisamente porque “solo pensamos cuando estamos *forzados* a pensar”, es decir según un encuentro con lo real que no responde más a ninguna identidad *dada* del pensamiento y del ser⁵³. La identidad en cuestión permanece para construir, y

⁵³ Ver A. Badiou, *Deleuze...*, *óp. Cit.*, respectivamente p. 118 y 128

este “constructivismo” se efectúa según una exigencia genética de inspiración neokantiana (lo que Badiou no ve), y que insiste, hasta en los libros sobre el cine, al nivel de las condiciones que permitieron a Deleuze *comenzar* ese trabajo. Así cuando Deleuze evoca su interés naciente, al día siguiente de la guerra, por el cine, se expresa en estos términos:

No era un tonto hasta el punto de querer hacer una filosofía del cine, sino *un encuentro me impresionaba*: me gustaban los autores [en filosofía] que reclamaban que se introdujera el movimiento en el pensamiento, el “verdadero” movimiento (ellos denunciaban la dialéctica hegeliana como un movimiento abstracto). ¿Cómo no encontrar el cine que introducía el “verdadero” movimiento en la imagen?⁵⁴

Lejos de describir un episodio simple y teórico, esta declaración empuña fundamentalmente el método del autor en *Cine 1 y 2*. Porque si el movimiento cinematográfico designa aquí lo que “fuerza” al filósofo a pensar, este último debe emprender la génesis, sobre el plano filosófico, de lo que constituye así el objeto del encuentro; debiendo esta génesis, al mismo tiempo, dar cuenta lo más precisamente posible de este objeto en tanto que él procede de la “la experiencia real”. Es dentro de esta perspectiva que llega la

(subrayado por Badiou).

⁵⁴ 2RF, p. 262.

deducción de la imagen-movimiento, después de que Deleuze se ocupara de acompañar el proceso por el cual el movimiento se diferencia, constituyendo la descripción de este proceso una solución al problema de partida (¿qué es un “verdadero” movimiento?).

El proceso de especificación, que se confunde por una parte con la deducción en cuestión, tiene pues por tarea presentar, al nivel del derecho, en qué consiste *realmente* la imagen-movimiento, es decir, según el “comentario” del primer capítulo de *Materia y memoria*, un “estado de cosas que no dejaría de cambiar, a una materia que fluye” sin punto de anclaje. En resumen, “un mundo que [devendría] su propia imagen”⁵⁵. Implica por otro lado una preocupación de determinación de las condiciones de derecho del cine, que procuran que tengamos que ver con *definiciones reales* de las variedades de la imagen-movimiento, por lo tanto se arreglan de modo que tengamos que ver que ésta se especifique. En el primer párrafo del capítulo consagrado a la imagen-percepción, Deleuze propone una “definición nominal” de este primer tipo de la imagen-movimiento, siguiendo sus dos polos: percepción “subjetiva” y percepción “objetiva”. En un caso, podemos decir que un conjunto “es visto por alguien que forma parte de este conjunto”, en el otro, que se trata de un

⁵⁵ IM, p. 84-85.

“punto de vista de alguien que quede exterior a este conjunto”; y Deleuze de admitir que una definición de este género permanece de todas formas “negativa y provisoria”⁵⁶. Es por eso que el siguiente párrafo empieza con una “definición real” de la imagen-percepción con sus dos polos, y esta definición reenvía muy precisamente al primer momento de la especificación de la imagen-movimiento tal como se despliega en el comentario de *Materia y memoria*⁵⁷. Esta distinción entre “definición real” y “definición nominal” es importante para comprender la articulación del capítulo 4 de *La Imagen-movimiento* y de los capítulos sucesivos, que nos dan a ver “de que son hechas” las imágenes surgidas del proceso de especificación. Porque si la definición real se confunde con una definición “intrínseca” de la imagen-movimiento, en el sentido de que ellas son verdaderamente deducida de este proceso, los desarrollos sobre la imagen-percepción, la imagen-acción, etc. (de los capítulos 5 y siguientes) testimonian por su parte la *realidad de la definición* tal como “operan” en las películas. Dicho de otra manera, si la especificación engendra la definición real de

⁵⁶ IM, p.104-105.

⁵⁷ “El bergsonismo nos proponía tal definición: será subjetiva una percepción donde las imágenes varían con relación a una imagen central y privilegiada; será objetiva una percepción, tal como ella es en cosa donde todas las imágenes varían las unas con relación a otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes” (IM, p. 111, subrayado por Deleuze).

la imagen-movimiento y de sus variedades como resultantes de un pensamiento del cine (que Deleuze divide en *Materia y memoria*), le incumbe al filósofo mostrar la posibilidad de las imágenes tan definidas al interior de tal o tal película, en tal o tal autor⁵⁸.

El esquema de análisis que funciona en *La Imagen-movimiento* es tanto más complejo ya que estamos en presencia de dos prácticas, la filosofía y el cine. Lo que no quita nada a la naturaleza de ambos libros que Deleuze consagra al "séptimo arte", obras que se quedan en la plena filosofía de cabo a rabo. Ambas exigencias que animan el texto deleuziano demostrando: "la precisión" y "la génesis" pertenecen auténticamente al trabajo filosófico, por lo menos tal como Deleuze le contempla conforme al empirismo superior que caracteriza el conjunto de su obra (lo mismo antes de *Diferencia y repetición*, a partir de los primeros textos sobre Bergson de 1956). Ahora bien, un empirismo de este orden no puede comprenderse según nosotros sin la elaboración de una filosofía cuidadosa de aprehender lo que le es heterogéneo, y para lo que, sin embargo, siguiendo una "animación forzada", como dice Badiou, ella comienza a

⁵⁸ Sobre el carácter "intrínseco" de una definición real de la imagen-cine (contrariamente a una definición nominal solamente "extrínseca") ver el curso del 12 de enero de 1982. Sobre la necesidad de saber después de ver la imagen-movimiento, "en qué consiste, de qué está hecha, como opera", ver el curso del 1º de diciembre de 1981.

pensar. El hecho de dar una "definición real" de la imagen-movimiento constituye en este sentido una etapa primordial del "empirismo" deleuziano, ya que es el signo, sobre el plano filosófico, que una *recuperación transcendental* del movimiento puro de la imagen-cine ha sido efectuada, el mismo movimiento que "*impresionaba*" a Deleuze. Desde entonces, por esta recuperación que eleva al movimiento cinematográfico al nivel del concepto (que Deleuze nombra "imagen-movimiento"), el filósofo dispone de "condiciones de derecho" del cine. No obstante, su argumentación quedaría vacía si no llega a encontrar, a través del intermediario imagen-movimiento y de sus "transformaciones", las imágenes que los "grandes autores" inventaron por otro lado en sus películas. En otros términos, una simple deducción de la imagen-movimiento y de las variedades que emanan de ésta, sin relación de correspondencia con las imágenes de la historia del cine, correría peligro de transformar los diferentes "comentarios" de Bergson en un procedimiento de aplicación de su pensamiento al arte de las imágenes animadas. En este sentido, la cuestión "*¿en qué condiciones...?*", que caracteriza la exigencia genética, designaría sólo a una mejor tentativa normativa de la filosofía respecto al cinematógrafo.

Esta interpretación carecería no obstante de uno de los principios metodológicos mayores del autor, consistiendo en

poner a prueba las definiciones reales de las diversas imágenes-movimiento, es decir a explorar la realidad misma de estas definiciones a través del análisis de las películas. "El ideal, declara Deleuze en una de sus clases, es que nuestros conceptos respondan a los conceptos prácticos que encontramos en las películas"⁵⁹. Los "conceptos prácticos", son los "conceptos del cine" en tanto que son "[extractos]" de las mismas imágenes. Este movimiento de extracción corresponde a la otra vertiente de la recuperación transcendental: no concierne más a la recuperación del *movimiento de la imagen-cine en general*, se remite esta vez al *contenido específico de las imágenes cinematográficas*. Badiou tiene razón a este respecto al subrayar que "toda la empresa [de Deleuze] sostiene una *recuperación creadora* de los conceptos" proviniendo del "caso-cine", pero no tiene fundada una razón a reprocharle que

lo que es finalmente producido va al estanque de captura de los conceptos que tiene desde siempre, instituidos y ligados: el movimiento y el tiempo, en su acepción bergsoniana⁶⁰.

Se confundiría ahí la doble operación de recuperación conceptual que subsiste según nosotros en el desarrollo, la

⁵⁹ Curso del 12 de enero de 1982.

⁶⁰ Cf. *Deleuze...*, óp. Cit., p. 28 y 27.

primera que estando comprometida en un proceso de génesis de la imagen-movimiento, ofreciendo por ahí mismo una definición real, mientras que la otra coincide con una creación de conceptos que convienen de manera específica a las películas, experimentando por así decirlo, la realidad de la definición. Queremos señalar aquí una distinción que no aparece explícitamente en *La Imagen-movimiento*, menos aún en *La Imagen-tiempo*: la distinción entra "cine" y "películas". Esta distinción permanece en efecto implícita en ambos volúmenes y no es analizada, como es el caso, por ejemplo, con Christian Metz⁶¹. No obstante, el plano de *Cine 1* deja entrever dos fragmentos donde sin duda es más cuestionado el cine como tal, es decir del cine independientemente de las imágenes creadas por los cineastas. Se trata, de ser adivino de los dos primeros "comentarios" de Bergson, analizados en función de los dos procesos que los caracterizan: por una parte, el movimiento como determinación inmediata del cine y las dos caras que la "diferencian", por otra, la imagen-movimiento como materia de las imágenes de la que opera a la vez la especificación y la deducción. En ningún momento del capítulo 1 de *La Imagen-movimiento* (consagrado al proceso de diferenciación), ni en alguno de los dos primeros párrafos

⁶¹ Señalemos de este autor a este sujeto: "del Código al sistema, del mensaje al texto", en *Lenguaje y cine*, París, Albatros, 1977, p. 13, así como "Una etapa en la reflexión sobre el cine", en *Ensayo sobre el significado en el cine*, II, París, Klincksieck, 1981, p. 13 y 209.

del capítulo 4 (consagrado al proceso de especificación), Deleuze no pretende evocar una película ni describir una escena de alguna de ellas: como si “pensara” más allá del cine por lo que no “contaba” las películas⁶². En cambio, los capítulos 2 y 3, que incluye el movimiento filosóficamente diferenciado, y los capítulos 5 al 12 (de la imagen-percepción a la “crisis de la imagen-acción”), que siguen la deducción de la imagen-movimiento y la lectura de *Materia y memoria*, abundan en referencias cinematográficas y descripciones de imágenes particulares.

¿Cómo concebir la articulación de esos dos momentos en apariencia distintos del análisis? En lo que concierne a la especificación de la imagen-movimiento, subrayamos que las variedades de imágenes que resultan de ella organizaban la clasificación de este primer volumen. De ahí que los capítulos consagrados al estudio de la imagen-percepción, hasta los que examinan la imagen-acción, hacen intervenir al otro elemento sustancial de la taxonomía deleuziana, a saber la noción de signo. ¿Cuál es, en esas condiciones, la función del signo? Los signos “caracterizan” las imágenes:

⁶² Sobre este punto, y dentro de otra perspectiva que la que presentamos aquí, ver R. Bellour, “Pensar, contar. El cine de Gilles Deleuze”, en *Entre-imágenes 2 - Palabras, Imágenes*, Paris, POL, 1999, que pone en evidencia bien “tensión siempre en la obra [en ambos Cine] analizar, describir, pensar y contar” (142).

Hay imágenes-percepción, imágenes-acción, y muchas otras todavía. Y cada vez hay ahí unos signos internos que caracterizan esas imágenes⁶³.

También indicamos de qué modo se efectúa esta caracterización, siguiendo el doble punto de vista de una génesis y de una composición de las imágenes, y remarcamos lo que esta disposición de signos debe al “segundo comentario de Bergson” (más que a los escritos lógicos de Peirce). Podemos añadir que los signos *dan a ver*, sobre el plano cinematográfico, las imágenes que el proceso de especificación engendró en cuanto a él en el capítulo 4 de *La Imagen-movimiento*. Es por eso que los signos están considerados como “trazos de expresión”, en tanto ellos justamente “componen estas imágenes”⁶⁴. Como lo afirma Deleuze en una fórmula extremadamente elíptica: “*en el cine*, las imágenes son signos”⁶⁵, esas mismas imágenes, se debería decir, que quedan *generales* sobre el plano filosófico. El adjetivo “general” sirve aquí para distinguir la imagen que él califica de “la imagen *particular*” que define el signo deleuziano: “es una imagen particular que *reenvía* a un tipo de imagen”⁶⁶. Es en este sentido que la taxonomía que presenta

⁶³ P, p. 68.

⁶⁴ IT, p. 49.

⁶⁵ P, p. 92.

⁶⁶ IT, p.48, ver también IM, p. 103.

Deleuze es contemplada como “una clasificación de las imágenes y de los signos”. Nos parece que es a la luz de una clasificación de este género que la distinción entre “cine” y “película” debe operarse en el espíritu del texto. Los signos solo son efectivamente clasificados en referencia a los contenidos de las imágenes cinematográficas, mientras que las imágenes-percepción, las imágenes-afección, etc., constituidas como el esqueleto de esta clasificación, han esencialmente caracterizado al cine de la imagen-movimiento⁶⁷. Qué Deleuze, después de haber *retomado* filosóficamente el movimiento puro del cine, también *reencuentra*, igualmente por las “imágenes particulares” que son los signos, las películas que componen su historia, el criterio de pertinencia que el autor atribuye a su clasificación nos podría hacer presentirlo. Porque “es una clasificación, declara Deleuze, que vale sólo por lo que ella muestra”⁶⁸.

⁶⁷ Insistimos más sobre él “sistema de la imagen-movimiento”, porque la clasificación estudiada en estas páginas principalmente concierne a Cine 1. La distinción del signo y de la imagen queda desde luego en La Imagen y tiempo, pero su combinación se efectúa de otro modo que en La Imagen-movimiento. Volveremos allá.

⁶⁸ 2RF, p. 202.

2.2. La independencia de dos investigaciones (cine y filosofía)

La distinción – no aparente en el texto – entre “cine” y “película” se encuentra – explícitamente formulada esta vez – entre “imagen” y “signo”. El plano de conjunto de *La Imagen-movimiento* ha proporcionado los medios de establecer una intersección de esta naturaleza, cuyo estudio mismo reposaba de manera significativa en las exigencias del proyecto deleuziano (determinar la determinación inmediata del cine, operar una deducción de la imagen-movimiento). No obstante, parece que numerosos problemas subsisten. ¿Cómo aprehender en efecto estatus de los capítulos 1 y 4, probablemente los más técnicos desde el punto de vista de la historia de la filosofía, y que, como sus subtítulos lo indican, son consagrados al “comentario” de un filósofo? Por lo tanto tenemos el derecho de preguntarnos, exactamente como el mismo Deleuze llega a veces a preguntarse: “¿la cuestión, es: en qué *esencialmente* concierne todo esto al cine?”⁶⁹ “Esencialmente”, es decir no tanto el cine a partir de cómo ha sido designado ordinariamente como “géneros”, ni el cine entendido como conjunto de “nociones técnicas (*travelling*, ajustes falsos, profundidad de campo, planos, etc.)”, sino el

⁶⁹ Ver IT, p. 219, también IM, p. 268.

cine en su misma práctica, en tanto que es pensado y realizado por los cineastas, en tanto que se define como “una nueva práctica de las imágenes y de los signos”⁷⁰. La cuestión planteada por Deleuze se revela tanto más necesaria que debe servir para conjurar un escollo del que el autor es consciente y al que intenta escapar, consistiendo este escollo en una aplicación de la filosofía al cine. Hemos señalado la posibilidad de tal aplicación en el momento del examen de la especificación de la imagen-movimiento, pero la definición real de los diferentes tipos de imágenes que resultan de ello, así como la investigación sucesiva en el texto, a través del análisis de películas, de los signos correspondientes a esas imágenes permitían entonces disipar una eventualidad parecida. El mismo funcionamiento de la taxonomía deleuziana explica por qué estamos en presencia de una clasificación de imágenes *tanto como* de signos; este funcionamiento también separa según nosotros la posibilidad de una aplicación de conceptos filosóficos al cine. Sin embargo, para estar completa, nuestra demostración debe remontarse de este lado aun la distinción que opera al seno de la taxonomía entre imágenes y signos, e interrogar *La Imagen-movimiento* y *La Imagen-tiempo* como “libros de filosofía”.

⁷⁰ Ver respectivamente P, p. 67, 83 et IT, p. 366.

La singularidad de estas obras reside particularmente en el hecho de que proponen, además de los conceptos tradicionales que atraviesan la historia de la filosofía (el movimiento, el espacio, el tiempo, etc.), lo que Deleuze llama los "*conceptos del cine*". Y la "repetición creadora" ya evocada consiste precisamente en una invención de conceptos de este género. Es en esta perspectiva, conforme a la naturaleza taxonómica de los dos tomos del *Cine*, que Deleuze afirma que "los conceptos cinematográficos, son pues los tipos de imágenes y los signos que corresponden a cada tipo"⁷¹. Se trata por tanto de saber cómo se produce el paso del proceso de especificación al análisis de las imágenes cinematográficas las ("*imágenes particulares*"). Al igual que conviene desarrollar un examen casi literal de aquello que *deviene* la diferenciación del movimiento de un campo al otro - *de la filosofía al cine*. En los dos casos, que determinan el "*sistema de la imagen-movimiento*", Deleuze no intenta *reflexionar sobre el cine*.

El cine, declara, no era para mí un pretexto, o un campo de aplicación. La filosofía no es un estado de reflexión exterior sobre los otros campos (...) No pretendí hacer una filosofía sobre el cine⁷².

⁷¹ 2RF, p. 251.

⁷² Ver 2RF, p. 202 et 292, así como P, p. 166-167.

Es por esta misma razón que los “comentarios” de Bergson no sabrían constituir el preludio de una aplicación del bergsonismo al arte del cine⁷³. Tal movimiento de aplicación supondría la existencia de una dicotomía entre lo que destacaría supuestamente de lo abstracto y lo que pertenecería a lo concreto, entre el concepto y la imagen, entre la filosofía y el cine. De ahí que se trata del pasaje del capítulo 1 (“primer comentario de Bergson”) a los capítulos 2 y 3 de *La Imagen-movimiento*, o que se trate de la sucesión de los capítulos, del capítulo 4 (“segundo comentario”) al fin de la obra consagrada a la imagen-acción (y la crisis que sufre), el progreso del pensamiento deleuziano no responde apenas a la distinción de lo abstracto y de lo concreto, o a la oposición de lo teórico y de lo práctico. El último párrafo de conclusión de *La Imagen-tiempo* le recuerda a la necesidad.

La teoría también, es algo que se hace, no menos que su objeto (...) la teoría filosófica es ella misma una práctica, lo mismo que su objeto. No es más abstracta que su objeto. Es una práctica de conceptos, y hay que juzgarla en función de otras prácticas con las cuales *interfiere*⁷⁴.

⁷³ Alain Ménil dio a luz bien que “la misma idea de un emplazamiento de una arte a una filosofía cuadraba mal con la concepción deleuzienne el arte y la filosofía (...) tal proyecto (...) pediría ser convertido más bien en una filosofía del arte, que no se encuentra de ninguna manera en su casa”, ver “Deleuze y “bergsonismo del cine” en *Filosofía*, n 47, p. 30.

⁷⁴ IT, p. 365.

Es por eso que no sabría allí tener dependencia, sería sólo al nivel del *pensamiento* que oculta, de la práctica del cine a la de los conceptos. Es por eso que, como lo indica Deleuze en otra declaración que tiene valor de principio,

no se trataba [para él] de aplicar la filosofía al cine, sino [de ir] *todo derecho* de la filosofía al cine. Y también a la inversa, [ir] *todo derecho* del cine a la filosofía⁷⁵.

“Ir del todo derecho al objeto” de una práctica a otra, es sostener implícitamente que ningún sistema teórico constituido previamente no sabría efectuar el paso de una a la otra. Apenas existe, en este sentido, relación jerárquica entre la filosofía y el cine, y nada preexiste conceptualmente que permitiría pensar las imágenes por ellas mismas. Pensamos que la idea de una clasificación de las imágenes nace de esta negativa de asignar el cine a un marco teórico preconcebido, el cual sólo podría consagrar el privilegio de una reflexión conceptual sobre otra práctica. El caso es que la operación de clasificación supone en Deleuze un trabajo de enumeración, o por lo menos de inventario (por ejemplo, por “especificación” de la imagen-movimiento) que se inscribe más allá de toda tentativa que consistiría en englobar la producción cinematográfica al seno

⁷⁵ 2RF, p. 263-264.

de un proceso filosófico preeminente. No es porque la clasificación en cuestión no sufra mutaciones que la filosofía esté autorizada a aprehender en función de categorías que le pertenecen, y que construye en vista de la misma la historia del cine. Solamente, el hecho de clasificar imágenes y signos, como lo anotan dos comentaristas de Deleuze en una observación que vale para el conjunto de su obra, ese hecho “no exige postular una unidad más propia sobre, y más allá de los elementos sucesivamente enumerados”⁷⁶. Clasificar, es también distinguir bien, y distinguir es fundamentalmente *discernir* lo que es el objeto de la clasificación - en este caso, dar a ver las imágenes que la componen - no obstante, sin que la instancia que clasifica conduzca a una determinación extrínseca de su objeto. Por encima de la actividad taxonómica, es importante que la filosofía no subordine las imágenes-cine a las exigencias de su propio despliegue conceptual, a la cadena reglada de sus razones, independientemente de toda consideración en cuanto a la génesis y al contenido de esas imágenes, independientemente, en definitiva, de lo que, en ellas, fuerza al filósofo a pensar⁷⁷.

⁷⁶ Ver M Ptte-Bonneville y P. Zaoui, “Deleuze: se refería de filósofo a amigo” en *Critique*, diciembre 2003, n° 679, p. 887.

⁷⁷ Es por eso que también intervienen en la clasificación deleuzienne sólo imágenes “que dan a pensar”, es decir que “fuerzan” a pensar en ellos. Verlo en particular en 2RF, p. 194.

Para prevenir una subordinación de ese género, parecería que Deleuze sigue un método que tiende a hacer las dos investigaciones (sobre el plano filosófico, luego sobre el plano cinematográfico) tan independientes una de la otra, una separación radical entre las prácticas que organizan el análisis, por lo menos en su comienzo. Todo pasa en efecto como si el autor hiciera un *inventario* de los campos en presencia, aún antes de que el proyecto mismo de una clasificación de las imágenes no sea en sí misma descubierta. Es sintomático a este respecto que en el momento de su primer curso sobre el cine, en el momento de la presentación del programa de las lecciones que se iban a dar, Deleuze informe a su auditorio que él procederá por “divisiones cuantitativas”: una lectura de Bergson de una parte, una exploración de las relaciones cine-pensamiento de la otra, y – precisión que tiene toda su importancia – que no se tratará “en ningún caso de un curso sobre el cine”⁷⁸. Encontramos el mismo encadenamiento, o más bien la ausencia de encadenamiento, la falta de toda continuidad en el análisis, entre el capítulo 1 y los capítulos 2 y 3 de *La Imagen-movimiento*. Uno se propone aclarar la “tesis sobre el movimiento” tales como son presentadas por Bergson en *La Evolución creadora* mientras que las otras dos, sin ninguna

⁷⁸ Curso del 10 de noviembre de 1981.

transición, definen con una manera “muy simple” ciertos conceptos propios al cine (marco, plano, montaje). Los dos grupos de capítulos, parecen en este sentido no tener otro lazo entre ellos que aquel de la sucesión, la “división cuantitativa” no autorizando aparentemente ningún otro tipo de relación entre las disciplinas: el análisis filosófico precede el estudio relativo al campo cinematográfico, pero uno queda *al lado* del otro. Un proceso similar parece precisamente proscribir todo procedimiento de aplicación de una doctrina filosófica dada a la práctica de los cineastas. ¿Cómo contemplar, de otro lado, la aplicabilidad de una teoría (las tesis bergsonianas sobre el movimiento), si ésta desaparece enseguida especialmente en el estudio de lo que convino llamar su “objeto” (el movimiento puro del cine)? Las referencias a *La Evolución creadora*, que acompañan el conjunto del primer capítulo consagrado al proceso de diferenciación, faltan así (con cerca de una excepción) en las notas de los capítulos 2 y 3. A la inversa, este primer capítulo no propone ninguna descripción de escenas o de imágenes cinematográficas; encontramos allí algunos reenvíos a textos teóricos sobre el cine, pero poco de monografías de autores que abundan en cambio en lo que sigue del texto.

Estos procedimientos de escritura y de citaciones confirman en un cierto sentido el corte nítido,

deliberadamente establecido por Deleuze, entre los dos planos del análisis. Sin embargo, aparece claramente que la filosofía y el cine, en la lectura de los primeros capítulos de *La Imagen-movimiento*, y del otro lado, su irreductibilidad manifiesta, que estas dos prácticas se relacionen sin embargo, una con la otra. Toda la dificultad, de orden metodológico, reside en el hecho de llegar a pensar una relación entre dos campos sin que uno –el campo filosófico – domine, por sus conceptos, los actos de creación inmanentes del otro, y que, por lo mismo, las operaciones propias del cinematógrafo guarden su autonomía respecto a la filosofía misma. El concepto, en estas condiciones, no debe ser considerado ni como un agente de “abstracción” que vendría a aplicarse desde fuera al cine, ni como el elemento de un “juicio” que permitiría, justamente, “reflexionar sobre” el cine, de “hacer un uso” que quedaría arbitrario si se lo pone en relación con el contenido de sus imágenes⁷⁹. ¿Cómo aprehender por lo tanto la existencia de una relación entre el campo filosófico y el campo cinematográfico, siendo que uno no puede *depende*r del otro, sabiendo por añadidura que los volúmenes sobre el cine constituyen “libros de filosofía”? En una entrevista donde él evoca brevemente su

⁷⁹ Sobre el concepto como agente de “abstracción” o de “juicio”, ver QqP, p.16.

trayectoria, Deleuze declara que “hay una *independencia de las dos investigaciones, antes de que hubiera encuentro posible*”⁸⁰. El problema consiste precisamente en saber de qué manera se unen, dentro de la argumentación misma, cine y filosofía. Es por eso que en lo sucesivo conviene evidenciar el modo en el que el texto “funciona”⁸¹, y esclarecer las modalidades de ejecución [*effectuation*]⁸² de lo que teníamos más alto por un hecho: qué las dos prácticas se remitan la una a la otra; que ellas se “reencuentren”, como dice Deleuze. ¿Pero cuál es pues este encuentro entre dos campos que no tolera ningún movimiento de aplicación? ¿Y si hay un encuentro, qué queda por otro lado de la “división cuantitativa”, anteriormente señalada, de la *discontinuidad* que caracteriza la organización de los pasajes decisivos del principio de *Cine 1* (no sólo las razones que determinan una tal discontinuidad sino su *devenir* en el curso del desarrollo)?

⁸⁰ P, p. 82.

⁸¹ El funcionalismo en cuestión constituye un método de lectura que pertenece a Deleuze. Así es como el autor declara, a propósito de su libro sobre Kant (*La Filosofía crítica de Kant*): “trato de mostrar cómo funciona, cuáles son sus ruedas” (P, p. 14-15).

⁸² NT. La palabra *effectuation* puede ser traducida como ejecución, sin embargo no se reconoce su presencia en la lengua francesa, en la revisión de dos diccionarios centrales de la lengua: Robert y Larousse.

3. Olvidar a Bergson

3.1. Lo que la imagen animada hace pensar más fácilmente

A través del examen de los tres primeros capítulos de *La Imagen-movimiento*, resultó que Deleuze llevaba dos búsquedas distintas: una donde opera una diferenciación del movimiento, la otra donde aborda ciertas nociones que pertenecen específicamente al cine. Igualmente se ha comprobado que las referencias que respectivamente atravesaban estas dos búsquedas se mantenían separadas reforzando así lo que el autor nombra como su "independencia". Ahora bien, si la obra de que es objeto "el primer comentario de Bergson" – *La Evolución creadora* – no es citada *explícitamente* en los capítulos 2 y 3 de *La Imagen-movimiento*, es sin embargo innegable que las tres tesis sobre el movimiento que contiene están presentes, de forma implícita, en los desarrollos consagrados al "plano", al "cuadro" y al "montaje". Habría, en otros términos, como una *recuperación* del proceso de diferenciación al nivel del estudio de las tres nociones cinematográficas. Esta recuperación particularmente se manifiesta en el seno de los pasajes donde Deleuze propone una definición. Así, en cuanto a la primera de estas nociones, Deleuze escribe al principio del capítulo 2 que "se

llama *enfoque a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios*⁸³. Ahora bien, esta definición corresponde precisamente al primer nivel de análisis que emanaba del estudio de la tercera tesis sobre el movimiento de Bergson: “los conjuntos o sistemas cerrados, que se definen por objetos discernibles o partes distintas”⁸⁴. También, a propósito del “plano”, Deleuze sostiene en el párrafo siguiente que “el montaje es la determinación del plano, y el plano es la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado, entre elementos o partes del conjunto”. Y, en un segundo momento de la definición, añade que

el movimiento concierne también un todo, que difiere en naturaleza del conjunto (...) El movimiento expresa pues un cambio de todo, o una etapa, un aspecto de este cambio, una duración o una articulación de duración (...) Así el movimiento tiene dos caras (...) *es conexión entre partes, y es afección de todo*⁸⁵.

Estas “dos caras” del movimiento, ya las vimos, Deleuze también las distinguía en el momento del examen del segundo nivel del proceso de diferenciación, ya que este nivel

⁸³ IM, p. 23 (subrayado por Deleuze).

⁸⁴ IM, p. 22.

⁸⁵ IM, p. 32 (subrayado por Deleuze).

calificaba a un “movimiento de traslación que se establece entre estos objetos y modifica ahíla posición respectiva”: “de una parte es lo que pasa entre objetos o partes, de otra parte, lo que expresa la duración o el todo”⁸⁶. La segunda cara del movimiento nos conduce sin rodeos a la noción de “montaje”, que Deleuze profundiza más en el capítulo 3 de *La Imagen-movimiento*, y que se presenta por una referencia explícita a Bergson:

el montaje es la determinación de Todo (el tercer nivel bergsoniano) (...) Desde el principio hasta el fin de una película, algo cambia, algo cambió (...) el montaje es esta operación que coloca en las imágenes-movimiento [los planos] para aclarar el todo, la idea, es decir la imagen *del* tiempo⁸⁷.

Ese todo que no puede ser dado ni donado (porque se confundiría entonces con un “conjunto cerrado” de partes en el espacio) es “lo abierto o la duración” es decir, según el “comentario” deleuziano de *La Evolución creadora*, el tercer nivel de un movimiento que se diferencia y que se abre *indirectamente* al tiempo. Subrayamos el adverbio “indirectamente”, como Deleuze mismo subraya “la imagen *del* tiempo”, en la medida en que la definición del montaje que el

⁸⁶ IM, p, 22.

⁸⁷ IM, p, 46 (subrayado por Deleuze).

autor presenta aquí coincide con la determinación de la imagen-movimiento tal como pasa en *Cine 1*, "la disposición de las imágenes-movimiento", en qué consiste precisamente el montaje, "constituyendo una imagen indirecta del tiempo"⁸⁸. Veremos cómo se libra en el *Cine 2* otra concepción del montaje, que Deleuze nombra también "montrage"⁸⁹, y de qué manera el cine ofrece entonces no simplemente una "imagen del tiempo", sino también una imagen-tiempo directa.

Se trata ahora de poner en evidencia la correspondencia, prácticamente término a término, que existe en el texto entre, por una parte, los tres niveles de la diferenciación del movimiento y, por otra parte, las definiciones de las tres nociones cinematográficas ya mencionadas. ¿Esta correspondencia no demuestra una aplicación del bergsonismo en el cine? ¿No podemos decir en efecto que Deleuze toma en este caso un camino de pensamiento que lo lleva justamente, donde no deseaba ir, hacia el lugar de una *reflexión* de la filosofía *sobre* el cinematógrafo? ¿Por otro lado, en qué sentido pueden ser consideradas las nociones de cuadro, de plano o de montaje anteriormente definidas, según el deseo del autor, como siendo específicas del cine? Deleuze mismo encuentra estas cuestiones, y las plantea como tales en una

⁸⁸ IM, p. 47.

⁸⁹ NT. Montrage es un juego de palabras entre "montage" (montaje) y "montrage", que sintetiza la idea de mostrar, exhibir, derivado de montaje, y de tiempo, derivado de "montre", reloj en francés.

de sus primeras clases sobre el cine, cuestiones que surgen en un momento que el autor, califica "de autocrítico". "Tengo el sentimiento muy penoso, declara, que yo les hablo de Bergson y que aplico lo que digo en relación a Bergson en el cine"⁹⁰. Sin embargo, lo que desea Deleuze -y reencontramos la preocupación de disociar en lo posible los diferentes campos del análisis-, es primeramente "dar un cierto conocimiento de Bergson", luego "formar conceptos cinematográficos olvidando que ha sido Bergson quien nos ayudó a plantearlos"⁹¹. ¿Cuál es pues la naturaleza de este "olvido"? ¿Cómo aprehenderlo desde un punto de vista metodológico? La concepción deleuziana de la historia de la filosofía puede ayudar a aportar una respuesta a estas cuestiones.

Esta concepción ha sido desarrollada principalmente en *¿Qué es la filosofía?* pero ya ha sido planteada en *La Imagen-movimiento* y en *La Imagen-tiempo*. Deleuze se propone titular los "comentarios" que él consagra a Bergson "*lecciones bergsonianas sobre el cine*", antes de interrogarse sobre estos términos: "¿pero qué significa „ser bergsoniano’ " hoy en día?"⁹². Es evidente que los conceptos de *La Evolución creadora* han sido forjados por alguna otra causa que la de un pensamiento del cine como el sentido que Deleuze intenta

⁹⁰ Curso del 24 de noviembre de 1981.

⁹¹ *Ibíd.*

⁹² Curso del 1º de diciembre de 1981.

establecerlo. Qué Bergson, en estas mismas páginas, denuncie “la ilusión cinematográfica” no constituye, como ya lo hemos visto, una objeción al encuentro con el proyecto deleuziano. Porque Deleuze no *aplica* la filosofía de Bergson al cine; sino más bien *extrae* del bergsonismo los conceptos que le van a permitir pensar el cine y su “práctica”. Notemos que también *extrae* conceptos que pertenecen a la historia de la filosofía. Ahora bien, no se puede captar el alcance de tal procedimiento conceptual sin vincularlo a la teoría de los *problemas* que le es correlativo. Subyacente en los dos libros de *Cine*, es precisamente esta correlación entre el concepto y el problema que la obra *¿Qué es la filosofía?* expondrá con claridad. Esta obra nos enseña que el hecho de extraer un concepto que atañe a otra filosofía no consiste forzosamente en repetir lo que su autor ha dicho en ella. Un concepto, cualquiera que sea, al mismo tiempo que es creado, responde en efecto a un problema que le da razón de ser, que lo sostiene en cierto modo, y al cual debe su criterio de consistencia⁹³. En cambio, la extracción del concepto se

⁹³ Es así, por ejemplo, “los conceptos cartesianos pueden ser estimados sólo con arreglo a los problemas a los cuales responden” (QqP, p. 31). Ver también F. Zourabichvili, *El vocabulario de Deleuze*, op. cit., p. 67: “toda la pedagogía de Deleuze residía en esta insistencia metodológica y deontológica sobre el papel de los problemas (...): *un enunciado, un concepto tienen sentido sólo con arreglo al problema al cual se remiten*” (subrayado por Zourabichvili). ¿Sobre este punto, también ver el texto esencial de Élie During, “Deleuze, y después?”, en *Critique*, n 623, abril de 1999, sobre todo las páginas 300 y 308.

confunde con una simple repetición conceptual, si el filósofo no llega a construir, por otro lado, un problema que le corresponde específicamente. La historia de la filosofía, según Deleuze, es una historia de los “problemas”, y ningún problema, en la singularidad de esta historia, se parece a otro. Y si en nuestros días puede producirse una recuperación conceptual desde la obra de un filósofo del pasado, es “en relación a problemas que son nuestros, con nuestra historia y sobre todo nuestros devenires”⁹⁴. Es por eso que,

Si se puede permanecer platónico, cartesiano o kantiano hoy en día, es porque estamos en el derecho de pensar que sus conceptos pueden ser *reactivados en nuestros problemas* e inspirar a esos conceptos a que hay que crear⁹⁵.

Lo que supone además – precisión esencial – que todo movimiento de extracción considerado de este modo, además de la construcción de un problema que le implica, coincide con un proceso de creación conceptual.

Los “Comentarios” de Bergson que recorren tanto *La Imagen-movimiento* como *La Imagen-tiempo* participan plenamente de este método de “reactivación” conceptual. *Olvidar* a Bergson, en este sentido, constituye una tarea positiva, ya que más allá de la recuperación de sus conceptos, se trata de

⁹⁴ QqP, p. 32.

⁹⁵ *Ibíd.*

plantear otros problemas que aquellos que el filósofo había encontrado por su cuenta en *La Evolución creadora* o en *Materia y memoria*. Por cierto, los procesos de diferenciación y de especificación de *Cine 1* engendran conceptos completamente “inspirados” en Bergson, pero éstos se quedan indisociables de problemas “que *cambian necesariamente*”, y que no conciernen, por ejemplo, más que de lejos, a las cuestiones relacionadas con el “espiritualismo” o el “materialismo” que insisten en el bergsonismo⁹⁶. El problema que interesa a Deleuze en primer lugar, es la percepción del movimiento en el cine y cómo esta percepción da a pensar en un “movimiento puro”. Ya examinamos el rompimiento que Deleuze planteó a este punto, respecto al texto de Bergson. También expusimos los tres niveles de análisis que resultaban de una problematización *filosófica* de ese movimiento, poniendo en evidencia los dos “caras” que son las suyas desde que él se diferencia. Pensamos que Deleuze contempla el mismo problema en los capítulos 2 y 3 de *La Imagen-movimiento*, pero esta vez desde un punto de vista *cinematográfico*. Con ocasión de la publicación de este primer volumen, en el desarrollo de una entrevista, que explícitamente evoca tal punto de vista.

⁹⁶ Ver *ibíd.*, y el curso del 24 de noviembre de 1981.

Hay más o menos tres niveles cinematográficos coexistentes: el enfoque, es la determinación de un conjunto provisional artificialmente cerrado; el recorte, es la determinación de o de los movimientos que se distribuyen en los elementos del conjunto; pero el movimiento expresa también un cambio o una variación del todo, que, él, es asunto de montaje⁹⁷.

Los “tres niveles cinematográficos” definidos de este modo corresponden a las “tres tesis sobre el movimiento” que cierran el capítulo 1 de *La Imagen-movimiento*. ¿Pero se trata de hablar propiamente de una simple “correspondencia” entre dos momentos del análisis, por otro lado irreductibles uno del otro? Si tal fuera el caso, si una relación de correspondencia existiera efectivamente entre ellos “el primer comentario de Bergson” y los dos capítulos “cinematográficos” que le suceden, sería difícil de no hacer depender esta relación de un movimiento de aplicación de la filosofía al cine. Los pasajes consagrados al cuadro, al plano y al montaje designan los momentos en los que el autor busca para pensar el “verdadero” movimiento a la luz de las mismas imágenes, en función de las invenciones de los autores de cine, los cuales apenas son evocados en el capítulo que abre *Cine 1*. ¿Cómo conciliar entonces este cambio de orientación en el curso del desarrollo (el paso de un plano de análisis filosófico a un plano cinematográfico)

⁹⁷ P, p. 80.

manteniendo el tratamiento de un *mismo problema* (la búsqueda de una definición real del movimiento)? Plantear la cuestión en estos términos permite según nosotros responder a las exigencias deleuzianas, las que consisten particularmente en evitar la idea de una preeminencia de la filosofía de pensar en el cine. Ella autoriza, por otro lado, a plantear previamente la interrogación al nivel de una nueva problematización de su objeto, que no es privilegio de ninguna disciplina (la filosofía no es la única que plantea el problema del movimiento).

Hay que volver a la entrevista anteriormente citada, donde Deleuze aborda la noción de todo como “abierto” en una acepción propiamente bergsoniana:

Bergson no cesará de decir: el Tiempo, es lo Abierto, es eso que cambia y no cesa de cambiar de naturaleza a cada instante. Es el todo, que no es un conjunto, sino el paso perpetuo de un conjunto a otro, la transformación de un conjunto en otro. Es muy difícil pensar esta relación tiempo-todo-abierto. Pero es precisamente el cine el que nos lo hace más fácil⁹⁸.

Esta última observación, en apariencia insignificante a pesar de su carácter relativamente enigmático, permanece esencial. Parece dar una explicación, o por lo menos atribuir

⁹⁸ *Ibíd.*

una razón al pasaje del capítulo 1 a los capítulos 2 y 3 de *La Imagen-movimiento* (y más exactamente, en la cita presente, al capítulo 3 consagrado al montaje). El cine haría en efecto más fácil el hecho de pensar el movimiento en tanto que “se diferencia”, es decir el movimiento en su ser, que caracteriza también su “tendencia” a ser. Sabemos que Deleuze empieza su estudio sobre el cine con la exposición del proceso de diferenciación de la obra *La Evolución creadora* de Bergson. Esta exposición es particularmente técnica y su dificultad, retomando la palabra de Deleuze, puede medirse a esta misma que reside en la aprehensión del “verdadero movimiento”, la que compromete una concepción singular del todo como abierto. Si el cine “hace más fácil” considerar una concepción de este orden, es precisamente porque el movimiento constituye la determinación inmediata de la imagen-cine. Pero por otro lado sabemos que esta immediatez del movimiento, como lo enseña el método de “la intuición” en el pensamiento de Bergson, debe ser “recuperada” o “reencontrada” con el fin de que podamos aprehenderla como tal, lo que reclama, por lo mismo, un cierto esfuerzo de parte de quien la piensa. Este esfuerzo únicamente no se produce únicamente en el marco de una investigación filosófica; es también necesario cuando la filosofía encuentra otro campo distinto al suyo, y decide pensar

siguiendo una exigencia de "precisión". Es por eso que cuando Deleuze declara que el cine facilita la captura de un movimiento que se diferencia, en tanto que provoca particularmente la variación del todo de una película (que es "asunto del montaje"), debemos comprender que esta facilidad es relativa, y que no se trata de seguir simplemente el desfile de las imágenes sobre una pantalla para que tal concepción del todo sea dada. Importa, más fundamentalmente, que se efectúe una recuperación del movimiento sobre el plano mismo de las imágenes, Deleuze da justamente un nombre a esta operación - la "extracción" - y a su resultado - los "conceptos del cine" -.

Extraer un concepto de esta naturaleza supone una práctica que queda como filosófica, igual si la filosofía está confrontada a un campo que permanece incomparable con el suyo. En este sentido, lo que ha resultado "más fácil" para el cine se deduce de un método filosófico que, como lo subraya Deleuze, implica la experiencia de una "búsqueda, la *más interior*, al cine"⁹⁹. Los pasajes dedicados al cuadro, al plano y al montaje derivan de una búsqueda semejante, y la extracción conceptual que la sostiene califica un verdadero trabajo filosófico, en la medida en que los conceptos en cuestión no sean "evidentemente "dados" en la película". Por

⁹⁹ 2RF, p. 196.

cierto, esto “conceptos propios del cine, pero que solo pueden ser formados filosóficamente”¹⁰⁰. Parece importante profundizar el examen de la distinción que propone Deleuze entre la extracción de conceptos cinematográficos y lo que se podría nombrar como su “imitación” [décalque]¹⁰¹. Porque la operación que consiste en llevar tal extracción reenvía en última instancia a la definición deleuziana de la filosofía, entendida como actividad que inventa o fabrica conceptos. Es por eso que “extraer” significa también “crear”, y si *La Imagen-movimiento* y *La Imagen-tiempo* son libros de filosofía, es precisamente porque son el lugar donde sobreviene una importante creación de conceptos, aquellos “que el cine suscita”¹⁰². El cine constituye por mucho un “caso-de-pensamiento” para el filósofo, cuya tarea reside en la extracción de lo que esta “potencia suscitante”¹⁰³ habrá provocado en el seno de su práctica, y que puede conducir en consecuencia a una formación o una invención de conceptos.

Una cuestión se impone a este nivel del análisis: ¿de qué tipo son los soportes que sirven de base a la filosofía con el fin de que pueda llevar su trabajo de extracción al

¹⁰⁰ Ver P, p. 83, así también IT, p. 366: “Los conceptos del cine no son dados dentro del cine”.

¹⁰¹ NT. Décalque significa en francés calca, la copia idéntica de una imagen, también imitación.

¹⁰² IT, p. 365.

¹⁰³ Nosotros empuñamos esta expresión de Alain Badiou, cf. *Deleuze...*, *óp. Cit.*, respectivamente p. 27 et 29.

cine, la que le favorece, es decir la que le “hace más fácil” la apropiación de nociones que la filosofía encuentra por otro lado por su propia cuenta? Podemos tratar de responder a esta cuestión relacionándonos con un fenómeno ya evocado anteriormente: se trata de unas referencias hechas en un gran número de escritos sobre el cine, y que acompañan la argumentación deleuziana a lo largo de su despliegue. ¿Cómo apreciar tal fenómeno? Deleuze aporta sobre este tema un elemento de respuesta de gran importancia: “no hay espectador original”, declara, en la medida en que toda reflexión sobre el cine es “inseparable de lo que se ha escrito sobre el cine”¹⁰⁴. ¿Por qué pues “inseparable”? Adivinamos que la presencia de abundante bibliografía en la materia no se limita al solo deseo de la investigación, sino se inscribe más profundamente en el proyecto deleuziano de pensar el cine y los conceptos que este suscita. Así, los escritos o los estudios cinematográficos definen una verdadera apertura heurística en vista de una elaboración conceptual que se adhiere en lo posible a su objeto. Demuestran para el filósofo la necesidad de situarse de golpe allí donde el cine se piensa y se realiza, es decir –siguiendo una exigencia bergsoniana que una vez más constituye el fondo del andar

¹⁰⁴ 2RF, p. 199.

deleuziano -el cine *allí dónde* está¹⁰⁵. Es posible distinguir tres tipos de escritos sobre el cine entre aquellos que cita Deleuze: las intenciones de los cineastas (textos o entrevistas), los estudios conducidos por universitarios especialistas de la imagen, y en fin, los textos de críticos de cine. Todos comparten, según Deleuze, una orientación teórica, aunque esta orientación, en la inmensa mayor parte de los casos, no se expresa bajo la forma de una ambición deliberada de pensar el cine. Cuando un gran autor del cine habla de lo que él hace, o cuando un crítico cinematográfico hace mucho más que describir o contar una película, entonces el uno y el otro, sin quererlo necesariamente, “se hacen filósofos o teóricos”¹⁰⁶. Cada uno, en todo caso, habrá sabido extraer un concepto del cine, es decir habrá conseguido formar uno (o varios).

3.2. Un ejemplo del concepto cinematográfico: el cuadro

Volvamos a los “tres niveles cinematográficos” de los que habíamos partido - el cuadro, el plano, el montaje - y consideremos lo que ocurre con estas nociones al interior de

¹⁰⁵ Sobre la necesidad, según Bergson, de instalarse “de golpe” en el elemento limpio donde están las cosas, ver, B, p. 51: “nosotros mismos (as) no percibe las cosas, sino allí dónde están”. Deleuze repite este tema en uno de sus patios sobre el cine (curso del 18 de junio de 1985).

¹⁰⁶ IT, p. 366. Sobre las críticas que “se encuentran filósofos”, ver también P, p. 82.

los capítulos dedicados a ellos. Hemos recordado las *definiciones* que Deleuze propone de estas diferentes nociones que pertenecen al cine, hemos visto de qué manera ellas conservan una relación de coalescencia con las “tres tesis sobre el movimiento” de Bergson. El inicio del capítulo 2, intitulado “marco y plano, enfoque y montaje”, comienza con el enunciado de una definición. Como lo indica Deleuze: “partamos de definiciones *muy simples...*”¹⁰⁷. Antes de añadir, se plantea una precisión fundamental: “*con riesgo de corregirlos más tarde*”, lo que supone que estas definiciones son tomadas en un *devenir conceptual* que determina su variación. Es sobre este punto de la demostración, que compromete el mismo problema de la fabricación de los conceptos en Deleuze, que es posible poner en evidencia el modo en el que *funcionan* las relaciones de la filosofía y del cine. Por la “corrección” de las definiciones de las que él habla aquí resulta de la extracción de nociones propiamente cinematográficas, e implica el reencuentro de una definición de tipo filosófica (de origen bergsoniano) con las imágenes fílmicas y “lo que se pudo escribir” sobre ellas. Es a la luz de un parecido reencuentro entre dos prácticas que señalamos la existencia de una variación cinematográfica del concepto, desde el que éste se construye los más cerca del “caso” cine,

¹⁰⁷ Esas son las primeras palabras de ese capítulo. Ver IM, p. 23.

es decir también de “eso que ha forzado” el filósofo a pensar el cine. Es en este sentido que Deleuze invoca una “diferenciación”, es decir, una “reorganización” permanente de los conceptos al seno de *La Imagen-movimiento* y de *La Imagen- tiempo*:

hace falta a la vez de monografías de autores, pero incorporadas cada vez sobre las diferenciaciones de conceptos, especificaciones, re-organizaciones que ponen en juego al cine entero¹⁰⁸.

Los escritos de cine, dentro de esta perspectiva, participan plenamente de la preocupación metodológica que presenta el empirismo superior deleuziano, que procura buscar “condiciones de una experiencia real” de su objeto. François Zourabichvili ha demostrado que el empirismo en cuestión significaba

que las condiciones no son nunca generales pero se debilitan según los casos: de ahí el enunciado capital según el cual no podrían ser más extensas que eso que ellas condicionan.

Y Zourabichvili ha otorgado “el sentido real” de un paso filosófico de este tipo, particularmente en lo que concierne a conceptos que emanan de ahí:

¹⁰⁸ P, p. 83.

no podemos hablar jamás por anticipado de *toda* la experiencia a menos de carecer la esencial variación, la inherente singularidad, y de aplicarle un discurso demasiado general para no dejar el concepto y la cosa en una relación de indiferencia mutua¹⁰⁹.

Las descripciones de autores de las que habla Deleuze, además de que constituyen los soportes principales de la extracción conceptual, determinan sin embargo tantos “casos” que inducen al filósofo a multiplicar las modalidades de aprehensión de lo que releva el cine. Es por eso que Deleuze apenas posee en la materia del discurso dado “ventaja”. Porque el riesgo sería entonces que una relación de contingencia o “de indiferencia” se establezca entre el concepto y la imagen-cine (o deberíamos decir las imágenes-cine), aunque el concepto sea demasiado “largo” para ella, y que la argumentación filosófica zozobre por ahí en la generalidad. A una indiferencia nocional de esta especie, conviene oponer las diferenciaciones de conceptos sostenidos por Deleuze, diferenciaciones por las cuales el pensador es conducido por conceptos filosóficos a aquellos que el cine suscita e *inversamente*.

¹⁰⁹ *Le Vocabulaire de Deleuze, óp. Cit., p. 36* (subrayado por Zourabichvili)

Las "correcciones" de definiciones de las que se trata al principio del capítulo 2 de *La Imagen-movimiento* no deben ser entendidas de otro modo que por ese movimiento de "re-organización" de conceptos, de las que no escapan las nociones bergsonianas que sirven de base a la acepción del marco, del plano y del montaje cinematográficos. Dicho de otro modo, las definiciones de estas diferentes nociones, que son "*muy simples*" al principio, van a sufrir modificaciones diversas en el curso del desarrollo, y esto a través de las imágenes cinematográficas o los escritos de cine que el autor habrá encontrado luego convocado en su argumentación. En ese sentido, cuando Deleuze señala que las definiciones que propone son susceptibles de ser corregidas más tarde, él no desea decir que estas correcciones inducen a un cuestionamiento o a una supresión de lo que se había planteado al principio. Se trataría de hecho de más retoques, añadidos conceptuales, o más exactamente de "componentes" que vienen para incorporarse a la noción antes definida, y que por ello justamente la corrigen, la "diferencian". La palabra "componente" tiene su importancia; Deleuze la utiliza en efecto en el capítulo de apertura de *¿Qué es la filosofía?* intitulado "¿Qué es un concepto?". Este capítulo se inicia con estos términos: "no hay concepto simple. Todo concepto tiene componentes, y se define por ellos". Y más adelante:

“Todo concepto tiene un contorno irregular, definido por el número de sus componentes”¹¹⁰. Parece que tal acepción del concepto, teorizada para ella misma según una “pedagogía del concepto” que Deleuze llama de sus deseos, es ya efectiva en las dos obras sobre el cine. Tomemos por ejemplo el concepto de “cuadro” tal, como se despliega en el capítulo 2 de *La Imagen-movimiento*. Después de haber dado la definición, Deleuze, en el curso del primer párrafo que se dedica a este tema, enumera los diferentes “componentes” del cuadro en el cine. Estos componentes son nombrados como “tendencias” por el autor, lo que por una parte confirma el hecho de que Deleuze persiga en ese párrafo un proceso de diferenciación y, por otra parte que la operación cinematográfica a la cual el cuadro reenvía es indisociable de las otras nociones estudiadas, que ella *tiende* o “reclama” una aprehensión del plano y del montaje. Podemos poner en evidencia tres componentes principales del marco tal, como lo contempla Deleuze en estas páginas.

En primer lugar, se trata de considerar “*elementos*” del cuadro, los cuales son “dados a veces en un gran número como en número restringido “. De donde las “dos tendencias” del cuadro, “a la saturación o a la rarefacción”, Wyler y Altman, siendo dos cineastas citados por Deleuze por cómo han

¹¹⁰ QqP, p. 21.

producido imágenes saturadas, mientras que Hitchcock pudo realizar imágenes que alcanzaban un “máximo de rarefacción”¹¹¹. En un segundo momento, Deleuze considera el cuadro “*en-sí-mismo*”. En este sentido, es “geométrico o físico”, y esto de dos modos: sea que está constituido “en relación a coordenadas elegidas o en relación a variables seleccionadas”, sea que está efectuado “con relación a las partes del sistema que él separa y reúne a la vez”¹¹². En el primer caso, el cuadro es concebido

Como una composición del espacio en paralelo y en diagonales, la constitución de un receptáculo tal que las masas y las líneas de la imagen que vienen a ocuparla encuentren un equilibrio, y sus movimientos, una invariante;

es la concepción geométrica, que encuentra en el cine de Dreyer o Antonioni, siendo éstas las expresiones más manifiestas¹¹³. Siempre en este primer sentido, “el cuadro es concebido [por otro lado] como una construcción dinámica en acto, que depende estrechamente de la escena, de la imagen, de los personajes y de los objetos que lo rellenan”; es la concepción dinámica, demostrando particularmente “el procedimiento del iris” en Griffith, o de “la pantalla

¹¹¹ IM, p. 23-24.

¹¹² IM, respectivamente p. 24 y 25 (subrayado por Deleuze).

¹¹³ IM, p. 24.

variable" en Gance¹¹⁴. En el segundo caso del cuadro considerado "en sí-mismo", que se ata más a la "naturaleza de sus partes", Deleuze afirma en principio que "el cuadro es inseparable de distinciones geométricas cerradas ", así, por ejemplo, en *Wine* o *Lang*, la luz "se organiza con las tinieblas en dos mitades, o en rayas alternantes"¹¹⁵. En lo que toca a la concepción dinámica del cuadro en este segundo caso, Deleuze subraya que éste "induce conjuntos vagos que no se dividen más que en zonas o gamas", el cuadro "no [siendo] más el objeto de divisiones geométricas, sino de graduaciones físicas"; así, con Murnau, el conjunto cerrado designa "una mezcla que pasa por todas las partes, por todos los grados de sombra y de luz, por toda la escala del claro-oscuro"¹¹⁶. Deleuze descubre enseguida el cuadro desde "el ángulo del encuadre". "Esto es que el conjunto cerrado es él mismo un sistema óptico que reenvía a un punto de vista sobre el conjunto de las partes". Y de describir la escena de la persona de una sola pierna en *El Hombre al que maté* de Lubitsch, o de evocar los procedimientos de "desencuadre" que están dados particularmente en la obra de Ozu, o de modo todavía muy distinto con Bresson, y que reemplazan a veces "a

¹¹⁴ IM, p. 25.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ IM, p. 26.

otra dimensión de la imagen”¹¹⁷. En fin, Deleuze considera el cuadro a través de la noción de “*fuera de campo*”. Todo encuadre, declara él, determina un fuera de campo”. Luego define esto último siguiendo

dos aspectos que difieren en naturaleza: un aspecto relativo por el cual un sistema cerrado reenvía en el espacio a un conjunto que no se ve, y el cual puede a su turno ser visto, irse a suscitar un nuevo conjunto visto, al infinito; un aspecto absoluto por el cual el sistema cerrado se abre a una duración inmanente al todo del universo, el cual no es más que un conjunto y no está en el orden del visible.

A pesar de la diferencia de naturaleza que estableció de esta manera, entre esas dos acepciones, Deleuze sostiene sin embargo “que hay siempre a la vez dos aspectos fuera de campo, la relación actualizable con otros conjuntos, la relación virtual con el todo”¹¹⁸.

Partiendo de una definición simple del cuadro, Deleuze la enriquece así con diversos componentes que constituyen el “número” de su concepto¹¹⁹. Para cada uno de sus componentes, además de los cineastas a los cuales hace referencia

¹¹⁷ IM, p. 26-27.

¹¹⁸ IM, respectivamente, p. 29 y 30.

¹¹⁹ Es en este sentido que el concepto es considerado por Deleuze como una “multiplicidad” (QqP, p. 21).

describiendo una imagen o relatando una secuencia de sus películas, Deleuze se remite también a trabajos de teóricos del cine (o autores de “monografías”) que sirven precisamente de base para “la extracción conceptual”. Es en este sentido que el “desencuadre” reenvía a un texto que Pascal Bonitzer dedica a esta noción en los *Cuadernos del cine*, y que Deleuze puede retomar diciendo a este respecto que “Bonitzer *construyó* [un] concepto muy interesante”¹²⁰. También, cuando aborda el “fuera de campo”, Deleuze cita la *Praxis del cine* de Noel Burch, que problematiza en la óptica de una determinación conceptual de esta noción, si es preciso completándola con la aportación de otro crítico de cine (en este caso Jean Narboni), prosiguiendo en el mismo pasaje, la discusión con Bazin sobre la alternativa que plantea ahí entre “viñeta o encuadre”. En todos los casos, es importante que el componente sea tan “preciso” como sea posible, de tal modo que el concepto de cuadro al cual se incorpora sea “el *más interior*” del cine, siguiendo las exigencias de la investigación deleuziana. Es en esta perspectiva que los conceptos son considerados como siendo “cinematográficos”, en la medida en que son las imágenes singulares del cine, tanto como se pudo escribir sobre ellas, que permanecen al origen

¹²⁰ IM, p. 27

de su fabricación y del establecimiento del carácter concreto de sus componentes.

La creación conceptual en *Cine 1 y 2* se establece según lo que se podría nombrar como una verdadera *pedagogía del concepto cinematográfico*, si entiende por eso las “maneras de hacer” de una filosofía que encuentra y analiza las invenciones que dependen de otra práctica distinta a la suya. El procedimiento de extracción anteriormente estudiado, sirviendo para la elaboración de los componentes de los “conceptos del cine”, participa plenamente, en lo que comprendemos de esta pedagogía. Es solamente una exposición de esta última que permitiría mostrar en qué, como lo observa Alain Ménil en una afortunada fórmula que sin embargo no la ha profundizado, existe en Deleuze “una filosofía inmanente al cine – aquella que él produciría de sí mismo, aquella que se libraría de sí mismo, de su propia manifestación cinematográfica”¹²¹. Hay que poner en evidencia el modo en que Deleuze construye sus conceptos en *La Imagen-movimiento* y *La Imagen- tiempos* que la inmanencia de la que aquí se trata, conquista verdaderamente un valor de consistencia, y que es susceptible, por este hecho, de satisfacer la exigencia que conduce a pensar “el cine allí dónde está”. Es igualmente en

¹²¹ “Deleuze y el “bergsonismo del cine””, art. citado, p. 30 (subrayado por Ménil).

esta perspectiva, que la dificultad de una transposición de la filosofía al cine pueda ser evitada como tal, y que los conceptos creados por Deleuze en estos dos volúmenes están dichos para hablar propiamente “del cine”, en el sentido de un genitivo subjetivo¹²². Por eso, la pedagogía del concepto que obra delante de las imágenes-cine es necesariamente respetuosa – y respetuosa “en derecho” – de las condiciones singulares que preceden a su creación, a su realización¹²³. En este sentido, la preocupación de preservar la singularidad de las obras en el seno del discurso filosófico no se expresa únicamente por la presencia, relativamente densa, de los relatos cinematográficos o de las descripciones de imágenes particulares. Porque estos relatos y descripciones, que entran en “tensión” con el desarrollo filosófico, no constituyen una simple ilustración de éste, sino designan mucho más los momentos de la intención donde se prepara un “surgimiento de conceptos”¹²⁴, o en todo caso una determinación práctica de sus componentes que aseguran el devenir.

¹²² Es eso que remarca con razón Alain Ménil (*ibíd.*).

¹²³ Es por eso que Deleuze sostiene en *¿Qué es la filosofía?* Que la “pedagogía del concepto” debería analizar “las condiciones de creación como factores de momentos que siguen siendo singulares” (p. 17).

¹²⁴ Siguiendo una expresión que Deleuze utiliza dentro de uno de sus cursos (curso del 24 de noviembre de 1981).

4. Taxonomía abierta, incompleta y modificable

4.1. Clasificación de las imágenes e invención de conceptos

El concepto deleuziano es fundamentalmente cambiante, tomado en un movimiento de diferenciación que le asegura el *devenir en función misma de la realidad de su objeto*, tomada ella misma en sus propias variaciones. Es por eso que si existe, conforme a la exigencia bergsoniana de “precisión” en filosofía, una identidad del concepto y de su objeto, se entiende que, con Deleuze, esta identidad jamás es dada de una vez por todas, sino que ésta tampoco deja de variar¹²⁵. Comprendemos entonces mucho mejor el alcance de la observación al inicio del capítulo 2 de *La Imagen-movimiento* que trata sobre las “correcciones” que las definiciones conceptuales son susceptibles de sufrir en el curso de los párrafos. También pensamos que la naturaleza del concepto que esta pedagogía desarrolla favorece enormemente la comprensión del funcionamiento de la taxonomía deleuziana.

¹²⁵ Pierre Zaoui ha puesto perfectamente en evidencia la existencia de una “segunda identidad y construida” con Deleuze, que no alcanza a denunciar “la identidad”, pero critica “la categoría de identidad en la medida en que ésta se encuentra puesta como fundamento primero (...) o como último fin”, y que la diferencia, por ahí, “se encuentra atropellada”. “Al contrario, añade Zaoui, cuando la identidad es segunda, cuando no se subordina la diferencia sino es producida mucho más por ella, entonces adquiere una pertinencia conceptual y con todo lo nuevo, permitiendo designar menos la semejanza o la analogía que el *devenir* de una diferencia pura” (subrayado por Zaoui), Ver “La " gran identidad " Nitzche-Spinoza: ¿cuál identidad?”, en *Philosophie*, n 47, p. 78.

Porque existe innegablemente un lazo entre los conceptos cinematográficos así elaborados y la clasificación que las acoge, dado que estos conceptos “*estos son (...) los tipos de imágenes y los signos que corresponden a cada tipo*”¹²⁶, es decir, en definitiva, a los elementos mismos de la clasificación. ¿Cuál es pues esta unión, filosóficamente establecida, entre lo que construiría del continente [*contenant*]¹²⁷ y lo que pertenecería a su contenido hablando con propiedad? ¿Cómo pensar, en otros términos, la manera en la que los conceptos del cine son creados por Deleuze y la taxonomía en el seno de la cual estos conceptos se inscriben?

Para intentar responder a estas cuestiones, es necesario tener en cuenta el tipo de clasificación que instaure en su ensayo sobre el cine. Deleuze insiste allí repetidas veces en los prefacios o entrevistas que acompañan la publicación de *Cine 1*: la clasificación de las imágenes y de los signos que él presenta parece bastarse a ella misma, y por lo tanto no está cerrada: ella se considera completa y sin embargo no está acabada; parece seguir un desarrollo ordenado de naturaleza cronológica, y sin embargo no responde a ningún

¹²⁶ 2RF, p. 251.

¹²⁷ [NT] Contenant: Deleuze refiere, “que hay dos maneras de leer un libro: puede considerarse como un continente que remite a un contenido, tras de lo cual es preciso buscar sus significados o incluso, si uno es más perverso o está más corrompido, partir en busca del significante. Y el libro siguiente se considerará como si contuviese al anterior o estuviera contenido en él”. De este modo se traduce en la obra publicada en español *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1995.

principio determinado de progresión, El caso es que la "clasificación de los signos es *infinita*, y de entrada porque hay una infinidad de clasificaciones"¹²⁸. Y es en este sentido que "todas las clasificaciones (...) son *móviles*", que "son *retroactivas, adaptables, ilimitadas* "¹²⁹. Dicho de otra manera, las clasificaciones que descubrimos dentro de los dos volúmenes sobre el cine están *en movimiento*, igual que los conceptos que la componen son esencialmente *móviles*. Nuestra hipótesis es la siguiente: Es porque el concepto deleuziano responde a una pedagogía que la hace una instancia variable, en tanto que él adapta las transformaciones que afectan su objeto (las imágenes particulares del cine), que Deleuze tiene la posibilidad (en el sentido en el que está fundado a hacerlo) de poner en ejecución una taxonomía "móvil", es decir *abierta* y esto, no solamente respecto a los conceptos cinematográficos que el autor habría omitido clasificar en ella¹³⁰, sino también en relación a los que corresponderían a " nuevas imágenes ", de imágenes por venir. Es por lo que la laguna o el "compartimiento vacío"¹³¹, forma parte integrante

¹²⁸ P, p. 95.

¹²⁹ 2RF, p. 266. Ver igualmente 2RF, p. 202: "Es una clasificación *movible, y que puede cambiar*".

¹³⁰ Es un punto sobre el cual Deleuze a menudo vuelve en sus cursos. Ver particularmente curso del 9 de marzo de 1982, donde después de haber comenzado la clasificación de las imágenes-movimientos, el autor declara: "tengo el sentimiento que paso al lado de toda suerte de cosas que permitiría reajustes; *hay siempre una posibilidad de añadir otras cosas*".

¹³¹ La expresión es utilizada por Deleuze, ver 2RF, p. 266.

de una taxonomía de este género, y es, por otra parte, por esta razón que *La Imagen-movimiento* y *La Imagen-tiempo* no constituyen “una historia del cine”, en la medida en que, como lo indica Deleuze “muchos autores faltan [en estos libros], entre los más grandes”¹³². No se comprendería de otro modo el hecho de que la clasificación es dicha “modificable”, más allá de su rigor, ya que, en lo que concierne al primer volumen, existe un verdadero “sistema de la imagen-movimiento”¹³³. Ahora bien, si esta modificación es un hecho, es necesario notar que reposa sobre condiciones de derecho, que tuvieron relación con la creación de conceptos de libros sobre el cine. Deleuze afirma por otra parte que “es la formación de conceptos” que determina la clasificación de las imágenes y de los signos, estando entendido que esta formación, sigue una “pedagogía” conceptual que la define, efectivamente se despliega en el texto sólo a partir de las imágenes singulares contenidas en las películas.

Si la taxonomía permanece abierta, incompleta o susceptible de modificaciones, no hay que dejar de indicar que ésta se presenta, claramente en dos capítulos distintos que respectivamente dan los títulos a los volúmenes sobre el cine. “Distinto”, porque apenas existe una oposición entre la

¹³² IT, p. 369.

¹³³ IT, p. 43.

imagen-movimiento y la imagen-tiempo, pero sí existe una distinción: esto es, ambos capítulos del ensayo deleuziano son “irreductibles” el uno al otro, pero “no sin relación determinable”¹³⁴. No permanece al menos una diferencia de naturaleza entre ambas imágenes –de ahí su irreductibilidad. Existen dos maneras de clasificarlas que no responden a la misma lógica, aunque un *pasaje* entre ambas clasificaciones subsista en el texto– de ahí la efectividad de una relación entre las imágenes que ellas contienen cada una a su manera. Es la cuestión del punto de unión, que es también un punto de ruptura, entre *La Imagen-movimiento* y *La Imagen-tiempo* que se coloca desde entonces; la pedagogía del concepto cinematográfico puede permitirnos tratar esta difícil cuestión. Porque una pedagogía semejante no vale solamente para una “definición” de la imagen-movimiento, sino también sirve para “el análisis” de sus diferentes especies¹³⁵, hasta la imagen-acción, que, entrando en crisis, ayuda a aprehender las modalidades del paso de Cine 1 a Cine 2.

Así, cuando al término del capítulo 4 de *La Imagen-movimiento*, dedicado al proceso de especificación y a la presentación deductiva (realizado a partir de un comentario

¹³⁴ IT, p. 50.

¹³⁵ Sobre la distinción de la “definición” de la imagen-movimiento y de su “análisis”, que fragmenta esos dos “procesos” que dan vida a Cine 1 (diferenciación y especificación), ver el curso del 1º de diciembre de 1981.

de *Materia y Memoria*) de sus diversas "transformaciones", Deleuze declara que "[en los capítulos siguientes] iniciaría la exposición de los tres tipos de imágenes-movimiento, y la búsqueda de los signos correspondientes"; hay que observar que esta búsqueda se efectúa siguiendo la pedagogía deleuziana en vista de que dirige la formación de los conceptos del cine. Los "Signos corresponden" a los tres tipos de imágenes-movimiento (la imagen-percepción, la imagen-afección, la imagen-acción) designan los elementos formales de esas imágenes, si se las considera desde el punto de vista de su composición. Por otra parte se ubica allí el objeto de la "investigación" así como la descripción de las películas o de las secuencias de películas, y las referencias a los escritos sobre el cine, los que se inscriben de manera sustancial en ella. En este sentido, los "tres tipos de imágenes-movimiento" que Deleuze extrae del segundo comentario de Bergson no vienen a aplicarse al arte del cine, sino *conquistan* su estatuto de concepto cinematográfico al filo del desarrollo, a medida que la filosofía encuentra al cine "*allí dónde está*". El proceso de formación de conceptos, si bien es el resultado de una *misma* "pedagogía" actuando subterráneamente en uno y otro volumen, obedece en el seno de cada uno de ellos a una lógica diferente, que depende en realidad de las definiciones respectivas de los dos tipos de

imágenes estudiadas. Son precisamente las definiciones de esas imágenes analizadas “por ellas mismas” que van a determinar las maneras clasificar al interior de los dos *Cines*, y nos permiten comprender la diferencia de naturaleza que reside entre ellas, tanto como el paso de una a la otra. Definir las imágenes “por ellas mismas” significa esencialmente establecer la relación que ellas mantienen con los signos, es decir con lo que las hace nacer y lo que las compone. Como lo escribe Deleuze, los signos son “los trazos de expresión que componen las imágenes y no dejan de recrearlas”¹³⁶. De hecho existen dos géneros distintos de signos, lo que confirma el autor en un pasaje donde se desmarca de la acepción peirciana, en la medida en que aprehende el signo “sea desde el punto de vista de su composición bipolar, sea desde el punto de vista de su génesis”¹³⁷. Lo importante, para alcanzar en el intersticio donde son acodillados ambos volúmenes deleuzianos, allí dónde se efectúa el paso de una clasificación a la otra, es llegar primero a tomar las razones de tal disposición de signos que sirve para caracterizar la imagen-movimiento y sus “transformaciones”.

¹³⁶ IM, p. 49.

¹³⁷ IM, p. 48. Jacques Rancière, por su parte, no persigue ese doble sentido del “signo” deleuziano, que tiene la tendencia a confundir: “Los signos (...) son los compuestos de las imágenes, sus elementos genéticos”. Cf. *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 147.

4.2. *El doble sistema de la imagen-movimiento*

Es en el sentido que reencontramos a Bergson y el capítulo de inicio de *Materia y Memoria*, cuya recuperación por Deleuze se revela decisiva en vista de la elaboración de la taxonomía de la primera parte de su ensayo; en todo caso, superando más a Peirce, cuya obra semiótica interviene sólo accesoriamente en el funcionamiento interno de esta taxonomía¹³⁸. ¿Cómo se manifiesta esta presencia bergsoniana en el seno de la articulación de la imagen y del signo? Es una cuestión que Deleuze aborda en el capítulo de “recapitulación” al principio de *La Imagen-tiempo* (capítulo 2). Notemos, sin embargo, que esta articulación es ya plenamente evidente en los capítulos de Cine 1, donde Deleuze, analizando las diferentes especies de la imagen-movimiento, elabora al mismo tiempo la clasificación de los signos que la constituyen de manera intrínseca (capítulos 5 al 12). El “segundo comentario de Bergson” (capítulo 4), que caracteriza estas especies y anuncia su análisis sobre el

¹³⁸ Sabemos que Deleuze toma “el término “signo” en otro sentido que Pierce” (IT, p. 48). Además, vamos a verlo, el modo de disposición de los signos para cada variedad de imagen-movimiento sobreviene después de una lectura de Bergson. a propósito de eso, Ronald Bogue señala con razón que “la aproximación semiótica en Cine 1 y Cine 2 es mucho más bergsoniana que pierciana”, cf. Deleuze a Cinéma, Nueva York y Londres, Routledge, 2003, p. 66. Pero Bogue limita su intención de los tipos diversos de imágenes (la imagen-percepción, la imagen-acción, etc.) de la clasificación deleuziana, sin estudiar el informe de estas imágenes con los signos que las definen.

plan de las "imágenes particulares" (inventadas por los "grandes autores"), no trata, luego por sí mismo del problema de la determinación de los signos en tanto que éstos "engendran" y "componen" estas imágenes. Justamente Deleuze se propone, al fin de este capítulo, evocar la noción de signo, y citar el nombre de Peirce. Es sin embargo en el mismo capítulo 4 que él opera una distinción que se advierta fundamental, si se quiere comprender la manera en que los signos son repartidos en el seno de las diferentes especies de la imagen-movimiento. Esta distinción proviene de un punto esencial de la interpretación deleuziana del primer capítulo de *Materia y Memoria*; que se refiere a la relación que existe entre el "mundo acentrado" que nos es dado a ver en este capítulo, y la percepción que podemos tener de él. Tal mundo "es un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo: no hay ejes, ni centro, ni derecha ni izquierda, ni alto ni bajo..."¹³⁹. "Es un mundo, subraya aún Deleuze, donde la IMÁGEN = MOVIMIENTO", y donde "cada imagen actúa sobre las otras y reacciona para las otras, sobre "todas sus caras " y "por todas sus partes elementales""- es el mundo de las imágenes-movimiento¹⁴⁰. Deleuze se pregunta

¹³⁹ IM, p. 86.

¹⁴⁰ *Ibid.* Por toda la cita (subrayada por Deleuze). En eso que concierne a la expresión "imagen-movimiento", Deleuze señala dentro de uno de sus cursos que "ella no está dentro de [*Materia y Memoria*], pero que se menciona por todas partes" (curso del 5 de enero de 1982).

entonces lo qué puede ocurrir dentro de tal universo, lo que es susceptible nos pueda pasar allí a *nosotros*, sabiendo que todo fluye, tanto la materia como nuestros cuerpos (que también son imágenes). Es en este momento preciso de su “lección bergsoniana” que Deleuze hace intervenir la noción “de intervalo”, tan esencial como lo es el comentario de *Materia y memoria* como con relación a la problemática hacia la cual se orienta el presente análisis, el paso a un “más-allá de la imagen-movimiento”.

Pero veamos lo que llega o se produce en el mundo descrito por Bergson, que Deleuze reporta en estos términos: “lo que puede pasar, es esto: cualquiera de los puntos del plano aparece en un intervalo, una desviación entre la acción y la reacción”¹⁴¹. Ahora bien, es precisamente una desviación de esta naturaleza que va a hacer posible nuestra percepción de las cosas, estas mismas cosas que, sin ésta quedarían en el estado de universal variación donde cada “imagen” entra en interacción con todas las otras, actuando y reaccionando inmediatamente entre ellas sobre “todas [sus] caras”. El intervalo o la desviación entre una reacción y una acción engendra lo que Deleuze, después de Bergson, menciona como una “imagen especial”. Se dice que la imagen es “especial” en la medida en que, por el juego devenido mediato de la

¹⁴¹ IM, p. 90 (subrayado por Deleuze).

recepción y de la respuesta en el seno de un mundo que permanece acentrado, no moviliza en sí más que *una única* de sus caras, como lo escribe Deleuze en un pasaje que constituye el corazón del “segundo comentario”:

Para Bergson, la desviación, el intervalo, va a ser suficiente para definir un tipo de imágenes entre otros, pero muy particular (...) he aquí las imágenes que *no* reciben acciones más *que* sobre una cara o en ciertas partes, y no ejecutan reacciones más que por y en otras partes (...) Y *en principio* su cara especializada (...) es como si ella aislara algunas entre todas aquellas que compiten y coactúan en el universo¹⁴².

Lo que permite el intervalo, es por consecuencia el aislamiento, la captura de una de las caras de *una* imagen entre todas aquellas que componen el mundo de las imágenes-movimiento; es esta captura que engendra lo que nosotros llamamos una “percepción”¹⁴³.

Si retomamos los dos momentos del análisis - uno consagrado a un universo de materias o de imágenes que perpetuamente fluyen, se encuentran y se mezclan; el otro que examina lo que sobreviene en este universo desde que una desviación se crea al nivel de una de sus imágenes-, podemos observar que se separan en realidad dos tipos de imágenes, o

¹⁴² IM, p. 91.

¹⁴³ Cf. IM, p. 92.

más exactamente, como lo afirma Deleuze en una fórmula que se ocupa de subrayar, “un doble sistema, un doble régimen de referencia de las imágenes”¹⁴⁴. Es la distinción evocada anteriormente y que aclara de esta manera:

Al principio hay primero un sistema donde cada imagen varía por ella misma, y todas las imágenes actúan y reaccionan en función las unas de las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. Pero ahí se añade otro sistema donde todas ellas varían principalmente para una sola, que recibe la acción de otras imágenes sobre una de sus caras y reacciona sobre otra cara¹⁴⁵.

Por un lado, se trata de un régimen de imágenes-movimiento, régimen “de referencia” por decirlo así, ya que esta referencia, que atañe a *todas* las imágenes, no aísla a ninguna en particular. Por otro lado, tenemos un sistema en el cual una de las imágenes del régimen precedente es capturada, y por ello mismo percibida como “centro de indeterminación”¹⁴⁶. Esta distinción es fundamental, para al menos dos títulos. Lo es, en primer lugar, en la medida en que aclara profundamente el alcance de ese “segundo comentario de Bergson”, ya que es por ella que la expresión “bergsonismo del cine” conquista el rigor de su acepción, y

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁶ IM, p. 91-92.

da a la hipótesis deleuziana su propia consistencia –que Bergson desarrollaba, más allá de las críticas que él formulaba a su encuentro con un verdadero pensamiento del cine. Es en este sentido que Deleuze puede escribir, a la luz del primer capítulo de *Materia y Memoria*:

El universo material (...) es la disposición maquínica [machinique]¹⁴⁷ de las imágenes-movimientos. Hay allí un avance extraordinario de Bergson: es el universo como cine en sí, un metacine, y que implica sobre el cine mismo una otra mirada que la que Bergson proponía en su crítica explícita¹⁴⁸.

“La avanzada” de Bergson consistiría justamente en la aptitud para haber sabido elaborar una filosofía que, aunque explícitamente no había tomado en cuenta, “rendir cuenta del cine que, se preparaba también por aquel momento, y que iba a aportar su propia evidencia de una *imagen-movimiento*”¹⁴⁹; dicho de otra manera, de haber *elevado*, incluso a pesar suyo, esta evidencia a un nivel filosófico, nivel desde el cual Deleuze a su turno va a operar la *deducción* de las imágenes-movimientos y de sus diferentes especies.

Tocamos aquí un segundo punto que deseábamos aclarar, porque el segundo régimen de la imagen emana lo que, por

¹⁴⁷ La palabra maquínica es un término que Deleuze construye para distinguir la especificidad del universo de las imágenes-movimiento. Se distingue de la palabra mecánica o mecanicista.

¹⁴⁸ IM, p. 88.

¹⁴⁹ IM, p. 84.

primera vez en su texto, Deleuze nombra “la imagen-percepción”. Después de haber diferenciado una “percepción completa, inmediata, difusa”, que corresponde a la que pasa y no deja de pasar en el mundo acentrado del primer sistema de referencia – percepción hablando con propiedad no humana –, de una “percepción subjetiva unicentrada *que se llama percepción propiamente dicha*”, declara que estamos en presencia de “la primera transformación” de la imagen-movimiento: en efecto, “cuando uno la trae de nuevo a un centro de indeterminación, [la imagen-movimiento] deviene *imagen-percepción*”¹⁵⁰. Es importante comprender que este “devenir” de la imagen resulta de una deducción que encuentra en la imagen-movimiento su materia prima, y cuyo proceso de especificación constituye el análisis. La imagen-percepción es el primer tipo de este proceso¹⁵¹. En el capítulo de “recapitulación” de *La imagen-tiempo*, Deleuze apunta por otro lado que esta imagen-percepción posee “dos polos”. Ahora bien, éstos encuentran en la distinción antes expuesta la razón suficiente de su existencia.

¹⁵⁰ IM, p. 94 (“imagen-percepción” es subrayado por Deleuze).

¹⁵¹ Ver IT, p. 47: “La imagen-percepción estará pues como un grado ninguno en la deducción que se produce con arreglo a la imagen-movimiento”. Precisamente es sobre el punto que se produce la rotura con la clasificación de las imágenes propuesta por Pierce, ya que habrá una “zéroïté”, antes del premio de Pierce”, el zéroïté que precisamente corresponde a la imagen-percepción a partir de la cual una deducción de las imágenes es hecha posible.

Si la imagen-movimiento es ya percepción, sostiene Deleuze, la imagen-percepción será percepción de percepción, y la percepción tendrá dos polos, según se identifique con el movimiento o con su intervalo,

y de renombrar enseguida entre paréntesis los dos regímenes de la imagen-movimiento: “variación de todas la imágenes unas en relación a las otras, o variación de todas las imágenes en relación a una de entre ellas”¹⁵². El autor precisa por añadidura que esta imagen-percepción

no constituirá en la imagen-movimiento un primer tipo de imagen *sin* prolongarse en los otros tipos, si los hay: percepción de acción, de afección, de relación, etc.¹⁵³

Si insistimos, por una parte, sobre los dos polos de la imagen-percepción, y por la otra, sobre el hecho de que ella se prolonga en los otros tipos (la imagen-afección, la imagen-acción, etc.), el caso es que esos dos puntos de las “lecciones bergsonianas sobre el cine” autorizan a tomar la “composición bipolar” que Deleuze le atribuye a cada una de las imágenes-movimiento. No podemos considerar de otro modo el sentido de los dos signos que “componen” las imágenes en la taxonomía de *Cine 1*. De este modo, si de la imagen-percepción a la imagen-acción, todas las imágenes son

¹⁵² *Ibíd.* (subrayado por Deleuze).

¹⁵³ *Ibíd.*

deducidas, tal deducción confiere a sus diversas *transformaciones* un “signo de génesis”. Es en la perspectiva de una determinación de los signos en *La Imagen-movimiento* que la naturaleza de la clasificación que anima el conjunto de este primer volumen es resumida:

como, de una parte, la deducción constituye una génesis de los tipos, y de otra, su grado cero, la imagen-percepción, comunica a los otros una composición bipolar adaptada a cada caso, nos encontraremos para cada tipo de imagen delante de signos de composición, dos por lo menos, y al menos un signo de génesis¹⁵⁴.

Procurar poner en evidencia el funcionamiento interno la taxonomía en *Cine 1* (tanto al nivel de las imágenes como de los signos) tiene sentido sólo para poner en evidencia la diferencia de naturaleza que esta taxonomía mantiene con la de *La Imagen-tiempo*, y que no responde más a la “percepción sensoriomotriz” que decide de la primera. Es esto lo que trata de mostrar en lo sucesivo con el análisis del tema de la “videncia”, que nos va a llevar al entre dos de los volúmenes deleuzianos sobre el cine, ahí mismo donde lo sensorio-motriz falló, y luego se quebró.

¹⁵⁴ IT, p. 48.

III. CONCLUSIONES

1. Comentarios a la Pedagogía del Concepto Cinematográfico

En este trabajo presentamos la traducción del capítulo *La Pedagogía del Concepto Cinematográfico*, ya que en este capítulo es donde Zabunyan presenta su concepción práctica y pedagógica del cine y su relación con la filosofía aportando un análisis completo sobre el movimiento. Para Zabunyan la pedagogía del concepto cinematográfico se desarrolla a partir del análisis deleuziano de la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*.

En este capítulo Zabunyan desarrolla la explicación de la taxonomía del cine realizada por Deleuze, así como también explica en qué difieren los conceptos principales del cine. Para Zabunyan los dos libros de cine de Deleuze, Cine 1 y Cine 2, se presentan como dos maneras de clasificar las imágenes y los signos a través de los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo, conceptos que, según Zabunyan, difieren en su naturaleza, pero que son necesarios para efectuar el proyecto taxonómico deleuziano. Dicho proyecto

confronta los pensamientos de Bergson y Peirce, dos grandes filósofos y referentes cercanos de Deleuze.

Zabunyan señala que debemos tener muy presente la estrecha relación que Deleuze encuentra en las tesis sobre el movimiento de Bergson en relación con el cine. Deleuze propone una clasificación de las imágenes que tiene su fundamento en el pensamiento bergsoniano, sobre todo cuando Deleuze concibe una nueva forma de ver *Materia y Memoria*: "En el universo que Bergson describe, reina la más estricta equivalencia entre imágenes, materia, luz y movimiento"¹⁵⁵.

De este modo el pensamiento bergsoniano es un pensamiento atractivo para Deleuze, pues a partir de él establece una clasificación de tres tipos de imágenes a partir de la "imagen en sí" (imagen-movimiento) pero diferenciándola siempre de la posibilidad de imágenes (imágenes-tiempo). Esto lo lleva a una clasificación sistemática de estas imágenes condensándolo en el inventario, para lo cual Peirce le ayudará al hacer la referencia a la taxonomía deleuziana. Por tanto el pensamiento de Bergson le ayuda para determinar la clasificación de imágenes y por su parte el pensamiento de Peirce le sirve únicamente para dar

¹⁵⁵Paola Marrati, *Gilles Deleuze Cine y Filosofía*. Buenos aires, Nueva visión, 2004. Pág. 9.

forma a esta taxonomía, su semiótica le sirve para hacer funcionar su forma de clasificar dichas imágenes.

Un segundo punto de asociación entre Peirce y Bergson se encuentra en la idea de un inventario de imágenes y la noción de signo. Deleuze aprehende con Peirce que una clasificación de imágenes conlleva a una clasificación de signos; en adelante para Deleuze el signo será una imagen particular que representa un tipo de imagen; exigiendo así una manera de articular el signo con la imagen pero rompiendo al mismo tiempo con la manera en que el pensamiento peirciano lo hace.

Pero para establecer la relación por medio de la cual un signo, como imagen particular, representa un tipo de imagen movimiento, Deleuze recurre al pensamiento de Bergson haciendo coincidir su pensamiento con el segundo comentario de *Materia y Memoria*; estableciendo que los signos de composición y los de génesis, que sirven para diseñar cualquier tipo de imagen-movimiento, derivan de la imagen-percepción, constituyendo “el grado cero en la deducción que se opera en función de la imagen-movimiento”¹⁵⁶. Esto Deleuze lo trata en *Imagen-movimiento*. Ahí Deleuze rompe con Peirce cuando para éste, en la clasificación de imágenes, las imágenes son reducidas a meros “datos”, siendo por tanto

¹⁵⁶ DORR ZABUNYAN, *Gilles Deleuze Voir, parler, penser au risque du cinéma*. Paris, Sorbone, 2006 (Traducción al español del capítulo *Pedagogía del concepto cinematográfico* a cargo de Iván Cumana Navia pág. 14).

necesario buscar su fundamento, cosa que Peirce da por hecho en lugar de deducirlos. Esta tarea es la que realizará Deleuze apoyándose en Bergson, respondiendo así a una exigencia deleuziana de satisfacer las “exigencias poskantianas” atendiendo a la génesis de los objetos de la experiencia misma y no solo a las categorías del entendimiento “condiciones de la experiencia real”¹⁵⁷.

En los libros de Cine de Deleuze se trabaja la idea de la exigencia genética en la cual se trata de que al objeto le corresponda el concepto más adecuado. Identidad del concepto y del objeto que Bergson llama “determinación inmediata”, en la cual se encuentra también un cuestionamiento a las condiciones de la experiencia real. Para Deleuze, es así como surge la paradoja de la práctica filosófica siempre que para ella las condiciones de lo determinado no son jamás inmediatamente determinadas y para que el filósofo pueda aprehenderlas como tales deberá saber “retornar” y para Deleuze esto no es más que fundamentar las cosas.

Deleuze tiene dos objetivos, uno es el estudio del movimiento y el otro es la creación de conceptos propios del cine, así pues, de las tres tesis que desarrolla Bergson sobre el movimiento se relacionan en el análisis que hace del

¹⁵⁷ DORK ZABUNYAN, *Gilles Deleuze Voir, parler, penser au risque du cinéma*. Paris, Sorbone, 2006 (Traducción al español del capítulo *Pedagogía del concepto cinematográfico* a cargo de Iván Cumana Navia pág. 15).

plano, el encuadre y el montaje. En el encuadre, Zabunyan trata de poner en evidencia el objetivo de Deleuze y lo hace de manera exegética al buscar la diferenciación de los tres niveles de movimiento y las tres nociones cinematográficas antes mencionadas. Es decir, Deleuze implementa la filosofía de Bergson al cine, “*extrae del bergsonismo los conceptos que van a permitirle pensar en el cine y su „práctica’*”¹⁵⁸. De manera que no solo permite el desarrollo de los conceptos propios del cine, sino que también actualiza el pensamiento de Bergson.

Así pues el estudio del cine para Deleuze es una puerta para replantearse por la tarea misma de la filosofía, ya que al replantearse conceptos de la historia de la filosofía se plantea a su vez sus respectivas problemáticas. Para Zabunyan el concepto y el problema en Deleuze se abren por tanto al devenir. Cuando Zabunyan se refiere al olvido de Bergson lo hace de manera positiva, como una recuperación de sus conceptos para así plantear otros problemas.

Según Zabunyan el interés de Deleuze es develar en primer lugar la percepción del movimiento en el cine a través de la aplicación de la filosofía al cine; esto porque el cine facilita la captura del movimiento, que se diferencia y

¹⁵⁸ DORK ZABUNYAN, *Gilles Deleuze Voir, parler, penser au risque du cinéma*. Paris, Sorbone, 2006 (Traducción al español del capítulo *Pedagogía del concepto cinematográfico* a cargo de Iván Cumana Navia pág. 41).

provoca la variación del todo en una película, por medio del montaje, en donde lo relevante es la extracción que se crea por el movimiento y su resultado son los conceptos cinematográficos. Es decir que el cine es para la filosofía una manera de extraer conceptos y problemáticas. En este punto Zabunyan nos muestra la concepción de filosofía de Deleuze entendida como actividad que crea o construye conceptos, siendo el cine un caso de pensamiento para la filosofía, cuya tarea reside en la extracción de los conceptos que ésta crea.

La obra del cine de Deleuze no es una obra acabada y esto va acorde con su pensamiento del devenir, de un devenir conceptual, lo que conforma una verdadera pedagogía del concepto cinematográfico al demostrar cómo la filosofía devela y analiza las invenciones de otras actividades, permitiéndoles *pensar*, y en este caso del cine.

El concepto, para Deleuze en palabras de Zabunyan, es fundamentalmente cambiante, está en devenir “en función de la misma realidad de su objeto” ¹⁵⁹, realidad que está en constante movimiento y que jamás se verá acabada; “el concepto deleuziano responde a una pedagogía que le hace

¹⁵⁹ DORK ZABUNYAN, *Gilles Deleuze Voir, parler, penser au risque du cinéma*. Paris, Sorbone, 2006 (Traducción al español del capítulo *Pedagogía del concepto cinematográfico* a cargo de Iván Cumana Navia pág. 53).

instancia variable, en tanto que expone las transformaciones que afectan su objeto”¹⁶⁰

2. La pedagogía de la filosofía

Hemos visto como la pedagogía del concepto cinematográfico deleuziano cobra vida en el texto de Zabunyan, develándonos el esquema central del pensamiento deleuziano del cine. De esta manera vimos como Deleuze se replantea la forma de pensar el cine partiendo de la filosofía. Para ello Deleuze encuentra en Bergson y en sus tesis sobre el movimiento el eje central que permitirá no sólo fabricar los conceptos propios del cine, sino que al mismo tiempo permite actualizar la filosofía bergsoniana. De esta forma Deleuze se encuentra con una tarea doble por una parte busca los conceptos propios del cine, pero por otra parte encuentra el objetivo mismo de la filosofía.

La importancia que tiene este texto es bastante relevante cuando nos ponemos a pensar por el verdadero objeto de la filosofía. En el análisis que hace Zabunyan sobre los libros de Deleuze dedicados al cine demuestran el uso y el objetivo de toda investigación filosófica, la creación de

¹⁶⁰ Ibíd. 54

conceptos que al parecer son las herramientas necesarias para llevar a cabo su taxonomía.

IV. BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía empleada en el texto

DORK ZABUNYAN, *Gilles Deleuze Voir, parler, penser au risque du cinéma*. Paris, Presses Sorbone Nouvelle, 2006.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1984) tr. Irene Agoff.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1986) tr. Irene Agoff.

DELEUZE, Gilles, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1993.

DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

MARRATI, PAOLA, *Gilles Deleuze Cine y Filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

ALAIN BADIOU, *Deleuze "El clamor del Ser"*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

LE ROBERT (Ed.). (2006) MICRO, *Dictionnaire de la Langue Française*, (3ª ed.) Paris, Poche, 2006.

LAROUSSE (Ed.). (1998), *Gran diccionario*, (2^a ed.), Paris, Larousse, Español-Francés.

2. Bibliografía complementaria

SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze Del animal al arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Jaques Aumont-Alain Bergala-Michel Marie-Marc Vernet, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996.

DELEUZE, Gilles, *Kafka por una literatura menor*, México, Era, 2001.

ZIZEK, Slavoj, *Lacrimare Rerum*, Buenos Aires, Debate, 2006.

3. Bibliografía de Dork Zabunyan

“Grands films et mauvais films” selon Deleuze », *Critique*, n°692-693, janvier-février 2005.

“Berlusconi, la première fois”, *Vacarme*, n° 37, automne 2006.

“Dans la tête du spectateur”, *Murmure*, n°8, hiver 2006.

“Alain Resnais, cinéma et entertainment”, *Critique*, n° 725, octobre 2007.

"La Nouvelle Vague et l'avenir de la dérision", L'Art du cinéma, n°55-56, automne-hiver 2007.

"L'image-espace", Art Press, n°347, juillet-août 2008.

"Vers une autre modernité", Cahiers du cinéma, n° 637, septembre 2008.

"A quoi reconnaît-on la cinéphilosophie ?", Art Press, n°350, novembre 2008.

"Pourquoi je suis si bête", Critique, n°738, novembre 2008.

"Le nietzschéisme acharné de Michelangelo Antonioni", Trafic, 2008 (à paraître).

Anexo. Abreviaciones utilizadas por Zabunyan

B	El Bergsonismo
P	Negociaciones
IM	Imagen-movimiento
IT	Imagen-Tiempo
DR	Diferencia y Repetición
ID	La isla desierta
NP	Nietzsche y la filosofía
2RF	Dos regímenes de locos