



# **UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

## **FACULTADA DE FILOSOFÍA**

“Dr. Samuel Ramos”

### **TESIS**

Del bergsonismo cinematográfico

en Gilles Deleuze

**Para obtener el grado de Licenciado en Filosofía**

### **PRESENTA**

Ricardo Pérez Presa

### **ASESOR**

Mtro. Marcos Edgardo Díaz Béjar

**Morelia, Michoacán, Julio del 2012**

*La eternidad está enamorada de los frutos del tiempo.*

William Blake en *El matrimonio del cielo  
y del infierno*

*Un golpe de dados, como bien saben los tahúres, no  
abolirá la cultura, pero un golpe de manivela cambiará, ha  
cambiado, no sólo la cultura sino la percepción de las cosas.*

Guillermo Cabrera Infante en *Cine o sardina*

*Cuando pienso en algo, en realidad, estoy pensando en otra  
cosa. Siempre. Sólo se puede pensar en algo cuando se piensa  
en otra cosa. Por ejemplo: veo un paisaje nuevo. Pero es nuevo  
para mí porque mentalmente lo comparo con otro paisaje  
parecido a ese... que usted ya conoce.*

Jean-Luc Godard en *El elogio del amor.*

## Índice

Tesis: Del bergsonismo cinematográfico en Gilles Deleuze

Tema: Una aproximación al discurso de la imagen cinematográfica en Gilles Deleuze a partir de la crítica bergsoniana del movimiento y la duración.

Introducción .....	4
1. Un esquema básico del bergsonismo .....	12
2. La imagen-movimiento o del cine clásico .....	43
3. Sobre la duración bergsoniana en consonancia con el cine moderno .....	76
4. Conclusiones .....	115
5. Apéndice. Pensamiento y simulacro en el cine moderno .....	125
Bibliografía .....	136
Films citados .....	139

## Introducción

El presente trabajo de investigación tiene una inscripción primera. Se trata de una decisión aplazada largo tiempo pero retribuida en una afición de inmensa mayoría en términos de experiencia estética, de vida y de búsqueda misma por encontrar sentido a esa decisión: el amor por el cine o la cinefilia. En segundo término, al principio quisimos plantearnos una empresa que diera cuenta de la relación entre filosofía y cine, pero sólo nos alcanzó apenas para vislumbrar un esquema básico de los conceptos que pueden fundamentar esa interpretación. Y es que, a decir verdad, se necesita más que ser un buen espectador de cine para encontrar los problemas que desde la filosofía se pudieran plantear al respecto, sin embargo, tampoco estamos muy ciertos de que la filosofía por sí misma pueda empatar del todo las cuestiones referentes a la imagen cinematográfica. De hecho, algunos filósofos renombrados del siglo pasado vieron con cierto recelo el potencial de la última de las artes, acaso porque implicaba para ellos un cambio de perspectiva, acaso porque su asunto no era precisamente ése. De cualquier manera, la necesidad de pensar el cine abrió una brecha en la experiencia intelectual de los últimos 50 o 60 años —a propósito quizá de los escritos de André Bazin— lo que podríamos considerar actualmente como un verdadero acierto si entendemos que la filosofía se construye en la apertura o el diálogo con las demás manifestaciones del pensamiento.

En este sentido, nuestra intención por indagar en una posible “filosofía del cine” se vio minimizada porque lo que había eran teorías del cine como la semiología, el psicoanálisis, la semiótica, la estética, ante las que, para decirlo en pocas palabras, siempre fuimos reticentes. Ingenuamente lo que buscábamos era poder descubrir por nosotros

mismos lo que podían mostrarnos los films y no repetir los esquemas de una teoría ya fundada, consolidada, que nos diera modelos de aplicación a la manera de un trabajo de campo. Así llegamos por primera vez a los *Estudios sobre cine* de Gilles Deleuze (1925-1995)<sup>1</sup> lo que nos obligó a reestructurar de entrada nuestra primera dirección, pues hablar de una “filosofía *del* o *sobre* el cine” como de una “filosofía de la historia” o “filosofía de o sobre tal o cual” es darle un título o un lugar a la filosofía que no tiene o que no se merece, es verla como mera adecuación o herramienta, como un medio para llegar a un fin determinado; cuando le otorgamos *ese* estatuto aparente, en realidad le quitamos todo. La filosofía es más que eso, es un fin y un medio juntos, es cualidad, la filosofía es creación y más específicamente, creación de conceptos.<sup>2</sup> Entonces, en sentido estricto, los *Estudios* no tratan de una “filosofía del cine” sino de una creación de conceptos surgida de una experiencia con el cine, con los films citados o recomendados al final de cada uno de esos libros; lo que evidentemente nos fuerza a pensar en otra dimensión y no ya como la filosofía tradicional nos lo podría asegurar.

Y en general, el recorrido de la obra deleuziana está fuertemente caracterizado por ser una creación de conceptos desde los primeros hasta los últimos escritos, recordando que habría por lo menos tres etapas identificables en la obra de este pensador, si se nos permite hablar de esta manera; el primer periodo referente al trabajo monográfico que va desde 1953 hasta 1968 donde encontramos estudios monográficos sobre *Hume, Nietzsche, Kant, Proust, Bergson, Sacher-Masoch, Spinoza*; el segundo periodo de madurez que va de 1968 a 1981 que incluye obras de “su propia” filosofía como *Diferencia y repetición, Lógica del*

---

<sup>1</sup> La *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona, 1984-1985 respectivamente.

<sup>2</sup> Cfr. Deleuze. “¿Qué es el acto de creación?” en *Dos regímenes de locos (textos y entrevistas 1975-1995)*. Pre-textos. España, 2007. Pág. 281-282.

*sentido* y en coautoría con Félix Guattari, *El Anti-Edipo, Mil Mesetas*; y el tercer y último periodo que comprende de 1983 a 1993 con obras de alta calidad filosófica reconocido como uno de los personajes más innovadores del pensamiento filosófico de los últimos tiempos, encontramos textos como *Estudios sobre cine 1 y 2, Foucault, ¿Qué es la filosofía?* (también en coautoría), *Crítica y clínica*, etc. Cabría una nota sobre esta clasificación personal de las obras de nuestro autor y que identificamos con los principios plasmados sobre el contenido de su filosofía, a saber, con la heterogeneidad, la discontinuidad y la diferencia de su pensamiento. Pues si la filosofía no es reflexión sobre algo, ni comunicación, ni contemplación sino creación de conceptos, es porque su manifestación obedece a una necesidad de orden vital (para el espíritu), su esencia es activa y no pasiva; el pensador del “sobre” quiere que su reflexión le otorgue la verdad porque cree tener el poder de revelarla, transmitirla y ponerla en acción. En cambio el filósofo creador va al encuentro con el acontecimiento sabiendo que la verdad no está dada y habrá que construirla, incluso, interpretarla aunque se encuentre desnudo y vacío para ello, como bajo una lluvia de caos cubriéndose con un paraguas agujerado. La creación es entonces aquello que sale del determinismo (del ser y del no-ser) y se incrusta en lo indeterminado, lo inesperado y lo diferente a la norma o a la ley. Dos modelos diferentes de acercamiento con la filosofía; el uno que corre en línea recta suponiendo que al final se encontrará el tesoro, el otro que se mueve hacia atrás y luego hacia adelante, hacia el costado, en rotación sobre su propio eje, en círculo, sin la tentativa de avanzar como lo hace aquél. Esto debido a una razón, el segundo sabe que el tesoro es ficticio y que lo único que tiene de valioso es el proceso diferenciador de sí mismo y del otro, por eso es discontinuo, porque parece que no se mueve cuando en realidad lo hace en *otras* direcciones; es heterogéneo, porque en vez

de una sola voz que le dicta qué está bien y qué debe hacer, aboga por la multiplicidad de voces donde todas pretenden ser la verdadera y se debaten en una lucha, cual Ulises diferenciándose del resto de los pretendientes. En este sentido, pensamos que los conceptos que Deleuze extrae en sus textos fungirían este papel de pretendientes, todos diferenciándose en la cualidad de ser una opción viable o el mejor camino para la filosofía y para el pensamiento; el conatus, el impulso vital, el eterno retorno, el pliegue, el tiempo recobrado, la diferencia, el espacio-tiempo, el arte, la repetición, etc. ¿Cuál de ellos será el más apto para consolar a la hermosa Penélope? La filosofía entonces es una acción, un verbo que está en constante movimiento y que cambia conforme al ganador de la carrera o de la batalla; es un principio cambiante decimos, que se amolda a las nuevas condiciones del huésped, por lo tanto es preciso que nunca esté cerrada o determinada sino al contrario, abierta a diferenciarse con lo que fue, y en esta medida, consolidarse como lo que es y se proyecta ser.

El caso del cine resulta espléndidamente interesante porque Deleuze necesita recurrir a uno de sus filósofos favoritos más que a ninguno, aquel apodado “el místico”, nos referimos a Henry Bergson (1859-1941).<sup>3</sup> Y esta recurrencia a Bergson, decimos, es por una razón de orden principal que enlaza consecuentemente una gran parte de su filosofía:

---

<sup>3</sup> Y no sin razón llamado así porque basta recurrir a cualquier texto de este magnífico pensador para respirar en su escritura un aire de disciplina, exactitud, claridad, metodología, científicidad, rigurosidad, concreción, experiencia, musicalidad, exigencia metafísica, positividad y sentido común, dignos de una mente privilegiada y cercana a pensadores que bien pudiera recibir el mismo calificativo (Maine de Biran o Pascal). Aunado a esto, su biografía inmersa en el ambiente espiritual y científico del siglo XIX, hijo de una inglesa religiosa y un músico francés ambos judíos practicantes, nos hace imaginar la posible cercanía entre el científico arraigado en lo espiritual con la figura ascética del místico religioso. En cualquier caso, es sabida la controversia que causó al final de su vida por la opción del cristianismo en plena efervescencia nazi, aunque cabría señalar igualmente la importancia del texto *Las dos fuentes de la moral y la religión* sobre el tema del misticismo práctico y no ya contemplativo, que lo llevará, seguramente, al escarnio intelectual mucho tiempo posterior. Cfr. Barrlow, Michel. *El pensamiento de Bergson*. FCE. México, 1980. Pág. 115-128.

Deleuze fue un pensador multifacético que igual trató el problema de la libertad o la crítica del psicoanálisis, del arte, del lugar de las matemáticas y del avance de la biología molecular, del platonismo, de la revolución social en el siglo XX y del 68' francés, de la misoginia, la esquizofrenia, de los problemas de la lingüística, del devenir y las consecuencias para el espacio, etcétera. Sin embargo el tema que emerge como preocupación central en su obra es el referente al pensamiento, o mejor, a la imagen del pensamiento. Es decir, aquello que ha dado lugar en una época determinada para llegar a ser pensado de tal o cual manera: las ideas, las creencias, las imágenes, los signos, las leyes, los acontecimientos, aquello constituyente de una forma de pensar el o su universo, por ejemplo en los presocráticos, los medievales o en los renacentistas. Sus obras podrían seguir un recorrido tal que alumbrara la pregunta por aquello que hace pensar a tal filósofo y a tal concepto, que le saca a la superficie y que echa andar la maquinaria del pensar. En este sentido, Deleuze encuentra en Bergson, más allá del espiritualismo y el materialismo, una verdadera coincidencia conceptual que no descansará en hacer patente a lo largo de sus escritos; sobre todo en cuestiones de método, de contenido, de estructuración. Por ejemplo, los *Estudios sobre cine* están inmersos en un plano bergsoniano, por cuanto que la imagen-movimiento se despliega en sus tres formas de imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción, conceptos arrastrados del primer capítulo de *Materia y memoria*<sup>4</sup> y dirigidos al desenvolvimiento y desarrollo de la imagen-cine; como si se tratara de una previsión o un anunciamiento de que el arte cinematográfico tendría un sustento filosófico. La imagen-tiempo por su parte viene a quebrar el esquema sensorio motor en el cual se sustenta la primera imagen, pero no la suplantación de uno por otro, sino un evolucionismo

---

<sup>4</sup> Bergson, Henry. *Materia y memoria*. Obras escogidas. Aguilar. Madrid, 1963. Pág. 224-471.

encaminado a descubrir nuevas formas de acercamiento con lo que siempre estuvo velado a la experiencia: el tiempo o, mejor, la duración. Entonces, Deleuze ve y retoma de *Materia y memoria* un camino reflexivo en que la materia se presenta al espíritu en forma de imagen no ya de representación, más precisamente, en imagen *en* movimiento. Y en efecto, la explicación de Bergson se da a partir de un sistema psicofísico donde las sensaciones captadas del exterior siguen el camino que les tiende las fibras nerviosas encargadas de transmitir las (sistema nervioso), hasta llegar al lugar (centro) donde son recibidas, discernidas y contestadas (cerebro) en respuesta a esas sensaciones primeras. Se trata de un sistema percepción-afección-acción donde la imagen, que es sinónimo de movimiento pero también sinónimo de materia, ocupa un papel primordial. Ahora bien, este movimiento de las imágenes no es el movimiento del dinamismo científicista que pretende reconstruir el camino inverso del móvil para explicar su naturaleza. **El movimiento que explica Bergson** —y esta es nuestra hipótesis o idea central en esta investigación— **no tiene ya que ver con el espacio; es un movimiento que separa el espacio del tiempo; que cuando pensamos en imágenes** —y el cine es la evidencia fundamental— *el tiempo adquiere autonomía frente al espacio*. De esto queremos dar cuenta: el tiempo liberado o cualitativo, que Bergson detalla en sus obras, es parte del concurso con que se proyecta la metafísica de finales del siglo XIX, y donde el cine, en la perspectiva de Deleuze, viene a sacar mejor partida pues encuentra el alimento filosófico que podría despertar un arte naciente. Por lo tanto, **nuestra investigación no es sobre el cine** (el cine como arte nace un par de décadas posteriores cuando se deja la cámara fija y se llega al montaje), ni sobre la filosofía deleuziana directamente sino que **pretendemos encontrar la justificación filosófica que está a la base de una experiencia cinematográfica en una concepción espiritual y**

**vitalista como la de Gilles Deleuze.** En este sentido, nos parece, que la reflexión sobre el papel de la filosofía creadora y afirmativa que se encuentra en Deleuze, tiene fuertes lazos con las principales tesis del bergsonismo, de ellas quizá la mejor difundida sea la crítica a esa concepción del tiempo espacializado que pretendemos comprender en esta investigación.

Nuestro trabajo, entonces, se desarrolla en tres apartados con la extensión de un apéndice, en cada uno de ellos pretendemos dar cuenta de un recorrido que nos permita entender en términos generales, la estructuración y desarrollo de nuestra hipótesis: **que el tiempo autónomo o independizado del espacio se convierte en el movimiento conveniente para pensar la imagen, y más concretamente, la imagen cinematográfica.** Esto a raíz del primer comentario de cuatro sobre Bergson que Deleuze trata en sus *Estudios sobre cine*, especialmente donde se trata del problema del movimiento y que pondrá las bases teóricas para entender el desarrollo completo de la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*, raíces que indudablemente encontramos en los textos de Bergson y que se van matizando en conformidad con su propio recorrido.

Hemos querido integrar a esta investigación el apéndice “Pensamiento y simulacro en el cine moderno”, escrito que nos permitió participar en el I Congreso Internacional SESLC realizado en esta ciudad de Morelia, Michoacán el pasado octubre del 2011. La conveniencia de integrarlo a esta tesis radica en que se trata de hacer evidente la diferencia entre el cine clásico y el cine moderno bajo el concepto de simulacro. Sin pretender más de nuestras posibilidades, quisimos mostrar parte de una filmografía que se atiene a signos sobre la imagen-tiempo, incluida una valoración que no termina por deslumbrar nuestras

fuerzas de seguir indagando en el cine, nos referimos al vitalismo o a la afirmación creadora que la vida sostiene en cada momento. En este apartado afirmamos que en los films de Orson Welles los personajes falsarios quedan arrinconados, asechados y descubiertos en lo más auténtico de su actitud frente a lo irremediable de la situación, la vida.

Para finalizar sólo quisiera agradecer a quienes tuvieron la paciencia y la intuición de que esta investigación iba llegar a buen término, que casualmente fueron las mismas miradas que se alegraron de que mi gusto e interés por el cine y la filosofía no decayeran.

Morelia, Michoacán en Febrero del 2012.

## 1. Un esquema básico del bergsonismo

*Todos los modos de hablar, de pensar, de percibir, implican en efecto, que la inmovilidad y la inmutabilidad son de derecho, que el movimiento y el cambio se agregan, como accidentes, a cosas que por sí mismas no se mueven, y en sí mismas no cambian.*

H. Bergson en *El pensamiento y lo moviente*.

En este primer capítulo tratamos de ubicar y resumir las ideas principales del bergsonismo, aquellas que nos abran la posibilidad de entender una línea de investigación sobre los conceptos que, a nuestro juicio, puedan extender el panorama sobre los estudios cinematográficos, y no sólo eso, sino que pudiéramos encontrar y delinear su justificación en términos de una experiencia filosófica. Por lo que dividimos este recorrido inicial en dos momentos, no sin antes introducir el lenguaje y los conceptos más importantes del bergsonismo, a saber, su concepción vitalista, el método de la intuición, la denuncia de las ilusiones y errores del pensamiento por sobre la extensión (materia) y sobre la duración (memoria).

Así, en el primer apartado se trata de dar cuenta de las ilusiones que aguarda el pensamiento respecto de los problemas que trata la metafísica: la pedagogía o ubicación de los falsos problema, la confusión del *más* y del *menos*, la de la inmovilidad y el devenir, del ser y del no-ser, etcétera. Continuando con el mismo problema, en el segundo apartado tratamos de entender el tema de las diferencias de naturaleza entre las dos tendencias, así como la explicación del bergsonismo para entender el proceso biofísico a que se atiene el organismo vivo y humano en la actualización de su realidad: entre la sensación (sistema nervioso) y la respuesta (cerebro).

La confrontación entre una realidad móvil (interior) y una realidad que se quiere estática (exterior) aparece como problema sustancial en esta investigación, de donde aventuramos la tesis de que, para entender la independencia del tiempo respecto del espacio, es preciso recurrir a imágenes antes que a representaciones.

Para Bergson, el movimiento es el todo, es la duración misma, es el intervalo entre un punto y otro, según él, no se puede reconstruir el movimiento pasado (espacio recorrido) con instantes en el espacio a manera de un rompecabezas. Los que lo han intentado han fracasado porque “el espacio recorrido no es el movimiento”, y si se pudiese llevar a cabo esta reconstrucción sería “uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos”.<sup>5</sup> Habría que exigir al entendimiento un esfuerzo de otro tipo para captar el problema que aquí se toca, pues refiere a lo móvil-inmóvil, como también

---

<sup>5</sup>Deleuze. *Imagen-Movimiento*. Paidós. Barcelona, 1984. Pág. 14.

podríamos decir, en el lenguaje de Bergson, se trata del binomio memoria-materia, espíritu-cuerpo, contracción-distensión, heterogéneo-homogéneo, duración-extensión, etc., habría que comenzar el recorrido por entender la diferenciación entre uno y otro y poder encontrar lo que pertenece a cada elemento, evitando lo menos posible la traición a los autores que vamos a tratar.

Pues bien, tratamos de dos planos a la manera de un eje de coordenadas perpendiculares que se cruzan en un punto (origen), el cual conviene o congrega ambas mitades (un mixto X Y). De un lado, observamos la cosa y las partes que la componen, el estado en que se encuentra, sus características y sus dimensiones, siempre con la certeza de su presencia en cualquier momento de ser requerida (materia). Por el otro lado, diríamos que “el objeto” se conserva en estado virtual (en apariencia), bajo ciertas cualidades que más que definir al objeto en su singularidad lo exponen en una suerte de padecimiento, de vivencia interior que lejos está de atraparlo, conocerlo o medirlo (memoria). Sin embargo, la experiencia habitual, señala Bergson, nos entrega pequeñas confusiones a este respecto que se han enraizado en las bases del pensamiento donde se trasponen los órdenes lógico y psicológico, y cuyo resultado se encuentra permeando la necesidad de encontrar lo verdadero a costa del error y la falta de claridad en los asuntos de mayor importancia en el pensamiento.

De las confusiones más relevantes están las que consisten en tomar lo uno por lo otro (creer que un X es de naturaleza Y y viceversa); otras donde se cree que lo negativo es menos y no más (el no-ser, el desorden y lo posible), más adelante retomaremos esta idea. Por lo pronto aduciremos que existen razones de *comodidad* que le permiten al

entendimiento discernir a conveniencia, según el caso de que se trate, la alternancia y la confusión (por ejemplo preferir lo inmóvil que lo móvil). Pero también encontramos que este “pensamiento de la confusión” rinde tributo a una visión filosófica que se sustenta en la representación, la imitación y la analogía, que, como se intentará demostrar, nuestro filósofo será un verdadero crítico de esta manera antigua de explicar la realidad. Lo que no podemos perder de vista en estos momentos es que existen estas dos entidades puras que corresponderían a los dos planos de las coordenadas X-Y, a saber, *la extensión y la duración* (uno sobre la horizontalidad y el otro en la verticalidad, que no necesariamente significan aquí la jerarquización de un arriba y un abajo, sino que delata más bien la diferenciación que reside en la naturaleza de ambas tendencias).

Ahora bien, se trataría de encontrar las diferencias entre ambas presencias puras, lo que corresponde a cada cual, y en su caso, denunciar la tergiversación de una sobre la otra. Y lo que nos propone Bergson es el método de la intuición que refiere a una metodología general, donde estará sustentada gran parte de su filosofía en al menos tres puntos básicos; a) el planteamiento de los problemas, b) el descubrimiento de las diferencias de naturaleza y, c) el posicionamiento del tiempo, antes que del espacio, como base de una filosofía vitalista.<sup>6</sup>

Respecto a la importancia del concepto de intuición señalamos que gran parte del pensamiento filosófico ha recurrido a su explicación desde Plotino hasta Husserl; habría pues, una línea de afirmación sobre el carácter cognitivo o como forma de conocimiento inmediato de la realidad del objeto. Tanto en un sentido teológico como conocimiento

---

<sup>6</sup> Cfr. Deleuze. *El Bergsonismo*. Cátedra. España, 1987. Pág. 10-11.

divino en el discurso tradicional, pero también otro, como conocimiento originario y creador atribuido al ser humano en un sentido moderno.<sup>7</sup> Entonces diríamos que la intuición es una facultad de la mente humana que surge en la experiencia directa con lo real, en el acto que es vivido y del cual obtenemos un dato simple del que no se excluye la multiplicidad de direcciones que actualizan dicha experiencia (no se trataría del prototipo *Perro* a la manera platónica sino de *este* perro que me ladra y no me deja dormir, o del perro, mascota de mi vecino). En términos de Bergson, la intuición es una forma de “instinto” en la medida en que su contraparte, la inteligencia, se adecua al objeto que trata de las cosas materiales. Por su parte, la intuición, se coloca en el mundo de las condiciones de la experiencia aunque recurra a la construcción y acrecentamiento de su objeto interiormente, por decirlo así, de hecho, es la cualidad diversificada y no la cantidad homogénea su estancia primordial. Es una visión directa del espíritu porque a diferencia de la inteligencia que exige a la materia la concordancia con la naturaleza en su espacialidad, la intuición piensa la duración y moldea la multiplicidad de la realidad a partir del movimiento y de la creación.

La inteligencia parte ordinariamente de lo inmóvil, y reconstruye aproximadamente el movimiento con inmovilidades yuxtapuestas. La intuición parte del movimiento, lo plantea o mejor lo percibe como realidad misma, y no ve en la inmovilidad sino un momento abstracto, instantáneo, asido por nuestro espíritu sobre una inmovilidad.<sup>8</sup>

A propósito, mientras que, en Kant, la intuición refiere a las condiciones de la experiencia **posible** (espacio-tiempo), ésta sigue el camino del entendimiento que está sujeto a inmovilidades, y por ello, a conceptos abstractos tomados de la universalidad. Para

---

<sup>7</sup> Cfr. Abbagnano. *Diccionario de Filosofía*. F.C.E. México, 2003. Pág. 699-701.

<sup>8</sup> Bergson. *El pensamiento y lo moviente*. La Pléyade. Buenos Aires. 1972. Pág. 33.

Bergson en cambio, la intuición, refiere a las condiciones de la experiencia **real**, es decir, que la pregunta anterior sobre las condiciones de posibilidad de la aparición de tal fenómeno son cambiadas por otra del tipo, ¿cuáles fueron las condiciones *reales* de la aparición de tal fenómeno en lugar de otro? ¿por qué este y no aquel otro? Una respuesta se nos adelanta a este respecto y tiene que ver con que todo conocimiento tiene un sentido fuertemente estrecho con su “para qué”, o mejor dicho, con su “utilidad”, con la capacidad de apropiarse transformando al objeto, manipularlo, cosificarlo. Y es que el método de la intuición en Bergson es un método de división que refleja su motivación desde su propio interior (inmanente), y que intenta descubrir primeramente aquello que da pie al error y a las ilusiones del pensamiento (mixtos mal analizados o problemas mal planteados), para en seguida, discernir los problemas que corresponden a cada tendencia y poner al pensamiento en su justa dimensión. Entonces se precisa encontrar aquellas diferencias que nos fuerzan a entablar el problema de lo puro en las dos tendencias de la extensión y de la duración, a las que corresponden las dos presencias de la materia y de la memoria respectivamente.

En el primer caso, la materia, obedece al ámbito de lo extensivo, lo cuantitativo y lo orgánico, así como al esquema sensorio motriz que relaciona una acción con una reacción; donde los estímulos del exterior son canalizados por el sistema nervioso hasta llegar al cerebro donde se procesa la información dando como resultado una respuesta o una reacción al estímulo primero. La percepción es el medio de acceder a esta organización de la materia y se ejerce, por así decirlo, al exterior ampliándose en toda su extensión por medio de un intervalo que concuerda con su propia naturaleza, es decir, continuo, homogéneo en una secuencia lógica de organización del espacio y de los seres. En este sentido, lo que le interesa a la percepción es abarcarlo todo, extenderlo o distenderlo todo,

reconstruir el mundo entero a la manera de vistas fotográficas, ya que para la percepción “todas las imágenes varían respecto de otras imágenes, sobre todas sus caras y en todas sus partes”<sup>9</sup> (en la continuación del proceso clásico de la representación la dirección sobre la verticalidad sería hacia el modelo cognitivo). A propósito, el intervalo es el enlace entre una percepción y otra, aquello que le otorga sentido al todo de la percepción, por ejemplo; supongamos la luz roja de un semáforo en una avenida que nos obliga a detenernos mientras cambia de color para continuar nuestro camino, pues bien, la percepción completa sería el traslado de un punto A a un punto B, con un intervalo en el cruce de tal avenida pasando el semáforo. Ahora bien, independientemente de la luz roja o verde que nos tope al cruzar nuestro recorrido (percepción) registrará dicha escala sin reparo de ella, pues como decimos, a la percepción le interesa abarcarlo todo, ensancharlo todo, haciendo de cada intervalo una representación en su generalidad. Entonces, el intervalo queda subsumido en el todo de la percepción gracias a que sin éste el recorrido quedaría falto en su continuidad, porque en la avenida, el semáforo precisa de su existencia para trazar cualquier recorrido.

En el segundo caso, el que concierne a la memoria, nos encontramos en el ámbito de lo cualitativo, lo temporal o lo cristalino, donde la continuidad se vuelve inconmensurable, ya que la percepción se vuelve interna, por así decirlo, y donde lo virtual se vuelve actual (el pasado se hace presente) por medio de una *contracción* de lo real.<sup>10</sup> En este sentido, más

---

<sup>9</sup> Cfr. Deleuze. *Imagen-Movimiento*. Pág. 116.

<sup>10</sup> Por contracción de lo real entendemos aquí un proceso mental similar al proceso de conformación, nacimiento o muerte de las estrellas, las galaxias, los sistemas planetarios, etcétera; cuando una nube interestelar se expande en tales magnitudes, llegando a un punto, sufre, reversiblemente, una contracción sobre sí misma que le hace explotar y consumir gravitatoriamente todo lo que esté cerca. La luz producida por esa explosión hace miles o millones de años (estrella), ilumina de vez en cuando nuestras noches, incluso, le damos nombre y nos dejamos dirigir por ella. La contracción, que refiere Bergson, es una facultad de la memoria que consiste en traer a colación un recuerdo (hacerlo explotar), y en cuanto se actualiza se convierte en una percepción interior por así decirlo, dando como resultado un inconmensurable (un recuerdo); una

que una aseveración respecto del intervalo o enlace entre un recuerdo y otro lo importante aquí no será la representación, sino la actualización de los recuerdos existentes que por su grado de intensidad se separan y se acercan al presente, es decir, que se traen a colación por un esfuerzo de la memoria hasta llegar a ser percepciones internas o recuerdos que afectan el presente de la experiencia. Una imagen muy sugerente de este proceso de la memoria y que le gusta citar a nuestro autor es la bola de nieve, que conforme se desplaza va arrastrando consigo los cúmulos de nieve por donde va pasando, rodando y creciendo, acumulando y constituyéndose; la memoria funciona así, acumulando experiencias en sí mismas, de tal suerte que pasado el tiempo, ese cúmulo de experiencias se actualiza (en la percepción), ensanchando el presente y abarcando más terreno en la experiencia; el ejercicio de la libertad sería un ejemplo de la experiencia acumulada y la cualidad del proceso que ésta requiere. Pero entonces, ¿cómo se relaciona un recuerdo interno con una percepción externa, en qué parte o en qué momento se da esta unión, esta actualización? El pasado *coexiste* en el presente —como si toda nuestra vida pasada se repitiera infinitamente— donde entendemos que el concepto de simultaneidad en Bergson, y en general en su filosofía, precisa que el pasado contenido en la memoria se hace actual en el presente de la percepción, a partir de un tiempo que es *real* e idéntico para todos, rechazando así toda idea a favor de los diversos tiempos locales de otras teorías.<sup>11</sup>

---

imagen representativa sería el momento en que se rompe una esfera de cristal dando como resultado un sinfín de fragmentos, cada uno de ellos es una estrella pero también es un recuerdo. De lo que quisiéramos rescatar aquí es, 1) el pasado se conserva en sí mismo —hay coexistencia de presente y pasado y, 2) una prolongación en el presente que equivale a decir que el momento siguiente aparece cuando el anterior aún no ha desaparecido. Cfr. Deleuze, “La concepción de la diferencia en Bergson” en *La isla desierta y otros textos (Textos y entrevistas 1953-1974)*. Pre-textos, España, 2005. Pág. 62.

<sup>11</sup> Es interesante repasar la postura bergsoniana a este respecto frente a la teoría de la relatividad, pues desde la disociación del movimiento y el recorrido del móvil, la crítica alcanza terrenos verdaderamente escabrosos como el comentario al “viajero de Langevin” o el “atrasamiento de los relojes por su desplazamiento”. A este

Evidentemente, aquí tratamos del Ser ontológico, pero desde una nueva perspectiva donde no estaba establecido sino que se precisaba establecer, o por lo menos buscar las líneas que determinaran su carácter ya que pareciera que existen dos seres en vez de uno solo; el ser de la percepción y el ser de la memoria. Pero para no entrar en dificultades indisolubles diremos que no, sólo hay un Ser para Bergson, pero más que moverse en el espacio este ser habita en el tiempo. Y de lo que se trata en términos generales es de deslindar lo que corresponde al ser cuando cae bajo el imperio la percepción cuantitativa o espacial (actual), y cuando este ser se encuentra en el terreno de lo cualitativo que son los procesos de la memoria (virtual).

Pues bien, a diferencia de la metafísica tradicional que trata al Ser desde un movimiento externo,<sup>12</sup> Bergson analiza las determinaciones internas del ser; esto quiere decir que la concepción del ser puro la ubica en su simplicidad, en su *sí mismo* (o en términos de duración, mejor llamado, recuerdo puro). Tomando en cuenta que el ser virtual (el recuerdo) no es abstracto sino que es real y obtiene sus cualidades a través del proceso interno de diferenciación, “donde la diferenciación no es una determinación, sino esta relación esencial con la vida”.<sup>13</sup> La diferencia será entonces el proceso que lleva al Ser de

---

respecto dice Bergson “Lo que es ilegítimo y condenable es el hecho de traer lo real a nuestros conceptos... es necesario tener siempre la idea en el espíritu de que lo que se comprende y se mide en los conceptos no es la realidad sino su signo”. Cfr. Barlow, M. *El pensamiento de Bergson*. FCE. México, 1968. Pág. 106-111. Véase también la extensa cita en la Introducción a la segunda parte titulada “Posición de los problemas” en Bergson. *Op. Cit.* Pág. 38-41.

<sup>12</sup> Recordando a Platón junto con Aristóteles —así como el pensamiento antiguo— la determinación del Ser llámese idealista, realista, naturalista, etc., estaba concretada en la teoría de la causalidad, y en este sentido es por una causa externa por quien toma sentido el Ser; el Bien, la Justicia, el Amor o Bien, las cuatro causas (material, formal, eficiente y final). En todo caso, Bergson motivaría un análisis sobre la causa eficiente del ser la cual obtiene su motivación internamente o en sí mismo. Para repasar la teoría de las causas véase Fraile, G. *Historia de la filosofía I*. BAC. Madrid, 1965. Capítulo XX. Pág. 433-436.

<sup>13</sup> Cfr. Hardt, M. “La ontología bergsoniana” en *Deleuze un aprendizaje filosófico*. Paidós. Argentina, 2004. Pág. 57.

un virtual a un actual (del pasado al presente), en un proceso de actualización y definición sobre sí mismo.

Ahora bien, si la metafísica de corte tradicional caracterizaba al Ser desde la identidad como principio insoslayable, es decir, desde que el Ser no es el no-ser en el plano del pensamiento, y gracias a una cualidad como la semejanza se encontraban relaciones entre los seres de dos mundos diferentes; uno perfecto e inmutables (mundo de las ideas eternas de Platón), mientras que el otro, corruptible y de las apariencias (submundo de lo falso y perecedero). Por el contrario, en la ontología bergsoniana encontramos al Ser apegado a lo puramente vital, donde la división tradicional de los seres de Aristóteles quedará escindida en su escalonamiento hacia el orden de lo perfecto para dar lugar a aquello que los diferencia. “La vida vegetativa, la vida instintiva, la vida de la razón no son tres grados sucesivos de una misma tendencia que se desarrolla {...}son tres direcciones divergentes de una actividad que se escindió al crecer”.<sup>14</sup> Una concepción vitalista más cercana a la ontología que a la metafísica observa este proceso de diferenciación vital como una vinculación entre la esencia pura y la existencia real del ser, sintetizándola en el concepto de *impulso vital*.<sup>15</sup>

Pues más allá de la teoría de las determinaciones del ser que señala una dirección en sentido vertical de los planos u órdenes de pertenencia, en Bergson, la comunión a que los

---

<sup>14</sup> Barlow. *Op. Cit.* pág. 78.

<sup>15</sup> Distinguiamos tres acepciones del término metafísica, el primero relacionado con la teología que estudia al Ser superior y del cual los demás seres dependen; el segundo identificado con la ontología o ciencia de la sustancia, y el tercero como gnoseología o ciencia del conocimiento del Ser. Una caracterización rápida de esta sistematización del concepto nos situaría en dos posiciones modernas y una antigua o clásica, evidentemente Bergson y la tradición vitalista abogarían por la doctrina de la sustancia o de la segunda acepción, mientras que Kant y la filosofía alemana con Husserl y Heidegger centrarían sus tratados en la tercera definición. Ver Abbagnano. *Op. Cit.* FCE. México, 2003. Pág. 793- 800.

seres aspiran y que les es dado a todos por igual en la experiencia, aquello que los comunica y los enlaza en un sólo y mismo impulso, es la vida. A diferencia de las doctrinas de corte causal que implican la necesidad de los acontecimientos en una estricta convergencia con sus efectos, *el evolucionismo vital* de nuestro autor, “se desarrolla a manera de tendencia y la esencia de una tendencia es desarrollarse a manera de haz, creando por el solo hecho de su crecimiento, direcciones divergentes por las que se repartirá su impulso”.<sup>16</sup> A la manera de una granada de obús que al estallar cada uno de los fragmentos toma la forma de otra granada similar, de tal manera que todos los fragmentos están destinados a estallar y así sucesivamente, la vida, por un largo tiempo. La vida se diversifica y fragmenta en dos tendencias identificables, con las causas que las provocan; aquellas que resisten a la materia bruta (extensivas) y aquellas fuerzas explosiva que la vida lleva en sí misma (cualitativas).

Precisamente en este punto encontramos una referencia al esquema metodológico que observa Deleuze en su estudio *El bergsonismo*, y al que hacíamos referencia anteriormente, en el sentido de la proyección de los problemas y en la búsqueda de las diferencias de naturaleza. Entendemos pues que la interpretación sigue un orden en que el concepto de intuición hace la función de método, que el concepto de *Impulso vital* es el problema central que se plantea en términos de proyección sobre la historia de la filosofía (de donde hay que deslindar la pertenencia de las dos presencias puras que son: la materia y la memoria, respectivas de, la extensión y la duración). A lo que se precisa en seguida encontrar las verdaderas diferencias (entre las de naturaleza y las de grado) para deslindar lo que provoca las ilusiones y los errores al pensamiento; una vez deslindado cada elemento

---

<sup>16</sup> Cfr. Deleuze. *H. Bergson/memoria y vida. Textos escogidos*. Alianza, Madrid, 1977. Pág. 88-90.

se verá la necesidad de plantear el problema del pensamiento en términos del tiempo antes que en términos del espacio.

\*

a) Muy a la manera tradicional-socrática se afirma insistentemente que en filosofía las preguntas son de mayor peso frente a las respuestas, sin embargo, esto parece ya un verdadero *cliché* escolar en que el profesor dicta una serie de interrogantes que hay que investigar para poder responder fehacientemente y obtener una buena nota. Prejuicio social, infantil y escolar que denuncia nuestra esclavitud, asevera Deleuze, si comprendemos que el trabajo verdadero de la filosofía e incluso de otros campos del saber, es de *encontrar* el problema, y por consiguiente, de *plantearlo* más que de resolverlo. Y aún más, plantear el verdadero problema significa *inventarlo* no descubrirlo, porque el descubrimiento implica que ya existía actual o virtualmente y que sólo era cuestión de tiempo para que alguna “alma alerta” llegara a iluminarlo, por el contrario “la invención le da el ser a lo que no era y hubiera podido no llegar a ser jamás”.<sup>17</sup> Es decir, que hay en esta “mentalidad del descubrimiento” una ilusión retrógrada que no permite acceder al acto de creación o invención de los verdaderos problemas, ya que la confusión radica en los dos sentidos que entendemos del término “posibilidad”. Dice Bergson:

Quando un músico compone una sinfonía, ¿su obra era posible antes de ser real? Sí, si se entiende por ello que no existía obstáculo alguno insuperable a su realización. Pero de este sentido netamente negativo del término se pasa, sin advertirlo, a un sentido positivo: imaginamos que toda cosa que se produce habría podido ser percibida de antemano por algún talento suficientemente informado, y que ella preexistía así, bajo la forma de idea, a su realización.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Deleuze. *El bergsonismo*. Pág. 12.

<sup>18</sup> Bergson. *Op. Cit.* Pág. 18-19.

Seguir pensando en términos del descubrimiento es ahondar sobre la ilusión de que algo, si no ha sido concebido antes de producirse, habría podido serlo y que, en este sentido, figura desde toda la eternidad en estado de posibilidad, en alguna inteligencia ya sea real o virtual. Esta manera de pensar se sustenta en la sentencia de que: *toda verdad es eterna*, de la cual es posible remitir todo presente a una consecución extra-temporal, porque “si el juicio es verdadero en el presente, nos parece que debe haberlo sido siempre.” Así, un acontecimiento se plantea como *derecho* antes de plantearse como *hecho*.<sup>19</sup> Es el prolongamiento de una ilusión primordial en el fondo de nuestros esquemas conceptuales, a saber, que un X es un Y; una confusión que encuentra su plena motivación en la trasposición de lo móvil por lo inmóvil. Pudiendo aseverar que la sinfonía estaba ya preconcebida en la mente divina, que su existencia pendía de una fuerza primordial de la cual participan los seres (o sólo algunos seres), luego entonces, su derecho a la existencia clamaba su descubrimiento, a la manera de un tesoro escondido encontrado por las huellas o signos de su enterrador.

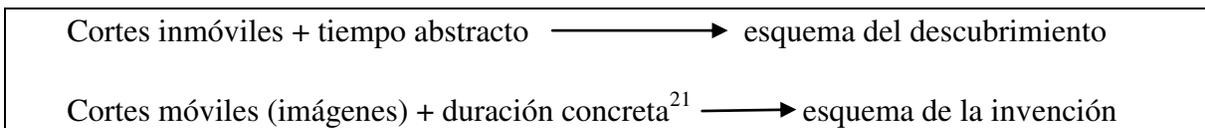
Con Bergson abogamos por la invención antes que por el descubrimiento, si entendemos en términos generales una consigna: que al Ser hay que crearlo porque es lo Abierto. Que el Ser no esté explicado sino que precisa una explicación, y en esta explicación habrá que inventarlo de acuerdo no al movimiento retrógrado, es decir, remitirlo a una entidad inmóvil y eterna fuera de los alcances de nuestra propia experiencia por así decirlo. Sino que a lo Abierto le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar.<sup>20</sup> Inventar al ser en estos términos significa unirlo a la duración, a

---

<sup>19</sup> Deleuze. *Ibid.* Pág. 20.

<sup>20</sup> Cfr. Deleuze. *La imagen-movimiento*. Pág. 24-25.

lo puramente cualitativo para sobrepasar el ámbito de lo extenso o lo cuantificable. Inventar al Ser es tomarlo a partir de la intuición antes que de la inteligencia, antes que el descubrimiento, y esto implica la libertad así como estar Abierto a la relación del Todo. Porque entender el problema en términos de inteligencia implica una posición matemática acorde al espacio que ocupa, incluso si no hay espacio, la inteligencia superpone una construcción ideal de tal suerte que llegaremos a descubrir o resolver el problema planteado por las incógnitas en el cálculo no espacial. Dicho sea de paso, produciendo tantas duraciones como le sea necesario, pues en este esquema inteligente del ser lo que se procura es la manipulación de la materia, bajo el principio de *utilidad*. En cambio, la intuición identifica al Todo con el Ser mismo que penetra en lo viviente, y que en su grado, puede responder a un estímulo exterior produciendo un cambio ya sea espacial o cualitativo (por una necesidad o por un deseo); con la diferencia de que es una sola duración para todos los seres y no el tiempo abstracto que supone el cálculo, la geometría o cualquier análisis matemático. Dos esquemas diferentes saltan a la vista siguiendo la interpretación deleuziana del bergsonismo;



Pero más precisamente nos referimos aquí a la crítica bergsoniana sobre la interpretación clásica de tomar lo móvil por lo inmóvil, de deslindar el movimiento real de los seres y las cosas de una entidad supra terrenal. Ilusión visualizada en tomar la extensión por la duración; en creer que lo que se mueve es el móvil, y en efecto, sólo que reparamos

---

<sup>21</sup> Deleuze. *Ibid.* Pág. 26.

en el movimiento por la estela o el recorrido que va dejando a su paso (movimiento espacializado) mientras que el verdadero movimiento, *el movimiento en sí* por decirlo de una manera, se nos escapa. Supeditamos, por costumbre, la acción a un mero reflejo de la eternidad y no a la presencia de la temporalidad que dura en el movimiento mismo. Dice Bergson:

Porque se cree que la inteligencia opera en el tiempo, y entonces, el tiempo intelectualizado se convierte en espacio, se elimina el tiempo en un acto habitual, normal y trivial de nuestro entendimiento... pasar de la intelección a la visión, de lo relativo a lo absoluto es un acto que implica salir del tiempo, abandonarlo para engendrar la ilusión.<sup>22</sup>

b) El siguiente problema referente a las ilusiones que denuncia Bergson como preponderantes en el pensamiento, es el que consiste en confundir el *más* con el *menos*; problemas mal planteados que tienen que ver con la existencia de *derecho* y con la existencia de *hecho*. Para lo cual intentaremos el análisis a partir de un par de ejemplos que nos llaman la atención por su simplicidad y que nos coloca en posición de asir en el lenguaje común, el primer grado de confusión, además de que se esfuerzan en exorcizar ciertos fantasmas del siguiente orden, el metafísico en cuanto refieren al Ser, al orden y a la nada. El ejemplo es el siguiente de donde recogemos el esquema del tipo de razonamiento: imaginamos corrientemente que una botella llena de vino tiene *más* existencia que una botella semivacía, pero lo que hacemos en realidad es otorgarle existencia al vacío, a la nada por vía negativa, entonces, si el vacío tiene existencia ¿cómo decir que hay *más* y no *menos* en la primer botella, si en la segunda botella hay vino 50% más vacío 50%? En este mismo sentido encontramos el caso del “dudoso”, que cierra la ventana, luego vuelve a

---

<sup>22</sup> Bergson. *Op. Cit.* Pág. 30.

verificar el cierre, luego verifica su verificación, y así sigue.<sup>23</sup> Transpolar esta actitud hacia el ámbito filosófico encontraríamos que “¿Cómo estar seguro, definitivamente seguro, de que uno ha hecho lo que ha quería hacer?” evidentemente hay aquí una acción incompleta en tanto que responde a una lesión en el obrar y en ello mismo reside el mal que padece; una semi-voluntad de cumplir el acto y por eso el acto realizado no deja sino una semi-certidumbre.<sup>24</sup>

Lo que resulta de estos ejemplos es la evidencia de lo negativo como existencia; no es algo de *más* sino de *menos*, es un déficit del querer, porque la acción lesionada o mórbida, emparejada con la interrogación es fatua y no merece llevar esta discusión al plano donde ha llegado. Precisamente, éste es el efecto que produce en nosotros “los grandes problemas” cuando se trata del pensamiento generador que los “descubre”; se toma lo posible por lo real, aún más, lo negativo por lo positivo-real, y en esto consiste el *movimiento retrógrada* del pensamiento metafísico que denuncia nuestro filósofo. Cuando por medio de la negación del Ser encontramos su contraparte el no-ser, entonces tendemos a concebir que el no-ser es *más* que el Ser, es decir, el Ser más una operación lógica de negación generalizada, lo mismo para el orden que, añadiéndole una negación obtenemos el desorden y así llevado al absoluto, y por último, la nada, cuando por medio de la negación de algo otorgamos existencia a lo inexistente. Que viene a coincidir con la idea de la existencia *de hecho* y la existencia *de derecho*: por ejemplo, referirse a la materia, al espíritu, a Dios en tanto que seres existentes es cumplir implícitamente el cometido negativo de dar existencia correspondiente al no-ser a la nada y al desorden. En este

---

<sup>23</sup> Cfr. Bergson. *Ibid.* Pág. 62-63. Ambos ejemplos son de Bergson.

<sup>24</sup> *Idem.*

sentido, el ser tendría la necesidad de explicación mientras que el no-ser ya está explicado por la negativa de la explicación de su contraparte; el orden debe ser explicado para mantener su ser, *de hecho*, cuando se piensa tiene existencia (al menos mental) y la inteligencia corre en su búsqueda, mientras el desorden existe “cómodamente” porque no necesita ser explicado alguien ya lo ha hecho, entonces, automáticamente se gana su derecho a existir. Hablar de “desorden absoluto”, “nada absoluta” —dice Bergson— es pronunciar palabras vacías de sentido, *flatus vocis*, es como querer encontrar la existencia de la idea de un cuadrado redondo.<sup>25</sup> Ahora bien, esta negación que otorga existencia a lo inexistente viene acompañada de un motivo psicológico muy particular que incluso conlleva una decepción; cuando lo que esperábamos no responde a las exigencias de nuestro querer lo tomamos como una falta o ausencia de aquello que nos figurábamos, entonces viene la desilusión de esperar y no tener lo esperado que viene acompañado de una descarga emocional y psicológica que raya en la frustración.

Tenemos, entonces, que al otorgar existencia a lo inexistente nos situamos en una doble problemática, por un lado contra el error primordial de no reconocer lo puro y en segunda, generar a partir de la falta de reconocimiento una ilusión que se encarnará en las formas y modos de penetrar la realidad, nada menos que en los anaqueles de la ciencia y de la metafísica. Cuando nos preguntamos ¿por qué algo en vez de nada?, ¿por qué el orden y no el desorden?, ¿por qué esto más bien que aquello? Caemos en el mismo vicio: pensamos en términos del *más* y del *menos* y hacemos como si el no-ser existiera antes que el Ser, el desorden antes que el orden, lo posible antes que lo existente; como si el Ser viniera a llenar lo vacío, el orden a organizar el desorden previo, lo posible a realizar una posibilidad

---

<sup>25</sup> *Idem.*

primordial.<sup>26</sup> Como si el simple hecho de concebirlo en la mente humana bastara para atribuirle la existencia, entonces se amoldaría muy bien al esquema que aquí denunciarnos; que concebir la idea de un par de alas superpuestas a un cuadrúpedo de crines largas fuera el único derecho del Pegaso para concluir en su existencia, no en la imaginación sino en la realidad o por lo menos en la realidad del pensamiento. Tendemos normalmente a creer que porque pensamos algo en la mente necesariamente podremos verificar su realidad; nos tomamos el *derecho por el hecho* cuando hay una diferenciación de mayor peso. Y esto por la sencilla razón de que la inteligencia, según la famosa tesis bergsoniana, responde al llamado de la utilidad, es decir, que la transformación de la materia, la organización de la extensión (y con ello la percepción) se da por medio de lo que *le interesa* a ella.

A este propósito de la representación y del llamado a la existencia que proclama a partir de su percepción, entendamos que, “una imagen puede existir sin ser percibida; puede estar presente sin ser representada; y la distancia entre estos dos términos, presencia y representación, parece medir justamente el intervalo entre la materia misma y la percepción consciente que tenemos de ella”.<sup>27</sup> Porque, para Bergson, materia e imagen forman una unidad de independencia (materia o extensión) bajo el régimen de la percepción pura, sin embargo, cuando hay un centro de acción o de referencia, que es el cuerpo, todas las imágenes —o toda la materia— gira en torno a este centro de acción que no es otra cosa que una imagen entre otras imágenes, materia entre materia misma, entonces se convierte en percepción consciente. Pues bien, entre la representación y la percepción consciente existe una diferencia que precisa una explicación o corrección del esquema donde fulgura

---

<sup>26</sup> Cfr. Deleuze. *Ibid.* Pág. 14-15.

<sup>27</sup> Bergson. *Materia y memoria*. En Obras escogidas. Aguilar. Madrid, 1963. Pág. 251.

comúnmente, pues es fácil aceptar que en la representación hay algo de *más* y no de *menos* que en la percepción. "...si, para pasar de la presencia a la representación, fuese preciso añadir alguna cosa, la distancia sería infranqueable y el paso de la materia a la percepción quedaría envuelta en un impenetrable misterio". En cambio, si aceptamos que hay algo de *menos* en la representación de la materia que en su sola presencia, se obligaría a cada imagen abandonar algo de sí para que su presencia se convirtiera en representación.<sup>28</sup> Entendamos, la percepción no añade nada a la imagen-materia, por el contrario, la percepción-consciencia discierne o discrimina entre aquello que le interesa y aquello que no, y así la representación aísla como una envoltura del objeto en estado virtual hasta que la acción reclame su presencia. A la manera de cuando observamos panorámicamente un cuadro, nuestra mirada pasa el todo de los objetos que llenan la pantalla, no iluminando cada objeto sino oscureciendo en ellos ciertas partes, de manera que el resto, en lugar de permanecer encajonado en su cerco como una *cosa*, se destaque en todo su esplendor.<sup>29</sup> En este sentido, nos permitimos colocar a la percepción pura al parejo de la representación, porque la referencia que ambas presentan se encuentra en sí mismas, es decir, "existen en derecho antes que en la realidad (teniendo un ser colocado donde yo estoy, viviendo como yo vivo, pero absorbido en el presente y capaz, por la eliminación de la memoria en todas sus formas, de obtener de la materia una visión a la vez inmediata e instantánea)".<sup>30</sup> Por el contrario, en el esquema que tiene por referencia el cerebro-cuerpo sólo existen imágenes; la materia es imagen y el cuerpo mismo es imagen, referido como decimos, a la acción. Y la característica que sugiere este mecanismo que las engloba y totaliza es la relación, o

---

<sup>28</sup> *Ibid.* Pág. 252.

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Ibid.* Pág. 250 -251.

mejor, de estar en continuidad solidaria con todas las imágenes, es decir, que cada imagen se continúa y se prolonga en la que sigue y en la que le precede; con la necesidad de obrar en cada uno de sus puntos con otras imágenes, de recibir y devolver la acción transmitida, en suma, de estar en concordancia con la inmensidad de imágenes del universo.

Si hay alguna característica que delate al método bergsoniano es precisamente la división, ya que la experiencia comúnmente (los hechos) nos entrega mixtos de los cuales confundimos siguiendo la línea ilusoria que nos procura la comodidad. Entonces la corrección se centra en seguir las líneas verdaderas que implica entender las articulaciones naturales, es decir, los elementos que difieren en naturaleza. Así pues, tenemos dos presencias puras que se ven implicadas en la mezcla que nos da la experiencia; una que corresponde a la duración y otra que obedece a la extensión. Por ejemplo confundimos recuerdo y percepción sin saber a qué presencia corresponde el recuerdo y a qué presencia pura corresponde la percepción; creemos que existe una diferencia de grado cuando lo que tenemos es una diferencia de naturaleza, sin percatarnos de que son las presencias puras de la memoria y la materia las que sustentan la verdadera división. En el entendido de que la memoria implica la duración, mientras que la materia solicita la extensión (espacio), y es en correspondencia con el recuerdo y con la percepción que debe tomarse la diferencia de naturaleza. El gran error del pensamiento ha sido obviar esta diferenciación de principio ateniéndose a una diferencia de grado, la cual responde a un tipo de diferenciación interna marcada por la proporción, el número y la cantidad, que ubicamos en el resultado de algo o en su causa; “la simple diferencia de grado es el estatuto de las cosas separadas de sus tendencias y captadas a partir de sus causas elementales”, por ejemplo, según el punto de vista del *productio*, el cerebro humano presentará una diferencia de grado con respecto al

cerebro del animal, sin embargo, desde el punto de vista de la *tendencia* habrá una diferencia de naturaleza entre uno y otro.<sup>31</sup>

Ahora bien, aludimos al pensamiento en tanto que es en los pilares de la metafísica y de la ciencia (por evidenciar a la filosofía) donde se reclama más enérgicamente esta desatención. Pues han compartido el mismo desasosiego, el mismo falso problema y la misma ilusión en el fondo del pensamiento, la cual indica que se desconoce la diferencia de naturaleza y se toma lo uno por lo otro, sometiéndose después al esquema del *más* y del *menos* ocasionando una desproporción en los términos y en *las tendencias*. Entre el tiempo y el espacio se predicó una simple diferencia de grado (en la ciencia) o de intensidad (en la metafísica);<sup>32</sup> en detrimento de la temporalidad (ámbito cualitativo) se pensó un espacio homogéneo donde la organización de los seres siempre estuvo impresa por la inteligencia y, en este sentido, por la partida utilitaria que ésta sacaba de la materia en términos de proporción cuantitativa, en términos de una mecánica que se encargaba de fabricar sus propias herramientas para transformar la extensión en recursos aprovechables, utilizables y explicables en la procuración humana. Ahora bien, en última instancia lo que nuestro autor predica y expone no es la negación de la inteligencia ni del conocimiento positivo, ni de la transformación de la materia, ni siquiera declina del todo al mecanicismo; la denuncia

---

<sup>31</sup> Cfr. Deleuze. “La concepción de la diferencia en Bergson” en *Op. Cit.* Pág. 48.

<sup>32</sup> Tanto las diferencia de grado como las de intensidad responden a un mismo llamado, al de la materia y al del espacio, corresponde respectivamente las primeras a la ciencia y las segundas a la metafísica. Sin embargo, una vez que se ha pasado por alto la diferencia de naturaleza —diferencia de la división primordial— entonces las diferencias específicas vienen a ocupar el lugar que no les corresponden. Las diferencias de grado manifiestan líneas de hechos que son direcciones de la materia convertidos en resultados, y los resultados pronuncian sus causas, causas internas evidentemente materiales o de utilidad. En el caso de las diferencias de intensidad observamos un fenómeno psicológico de conversión muy interesante, cuando Bergson en las primeras páginas del *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme. Salamanca, 1999., examina los sentimientos, afecciones y pasiones ¿Cuáles son los mecanismos que permiten que un sentimiento interior tenga un lugar de exposición exterior, por ejemplo el placer, el dolor, o en la ausencia de un miembro del cuerpo? Cfr. Pág. 23-33.

principal va encaminada a la parcialidad de los términos, a no ver que el esquema está falto o mejor, que lo unilineal no se predica de lo real, tampoco podría aceptar el esquema trádico de la síntesis y la negación, por el contrario, de lo que se trata es de seguir la constitución de lo real, entender que son dos presencias puras y no sólo una, ni tampoco se trata de oponerlas entre sí exigiéndoles un resultado bastardo. A estas dos presencias puras, Bergson las llama *tendencias* y son; la duración y la extensión, a las cuales sólo por medio de las diferencias de naturaleza se puede llegar, y a éstas, por medio del método de la división intuitiva. “La tendencia es un sujeto. Pero un sujeto no es un ser, sino la expresión de esa tendencia siempre y cuando esté contrariado por la otra tendencia”.<sup>33</sup> A nuestro parecer, estamos ante uno de los problemas esenciales del recorrido bergsoniano, a saber, que las condiciones de la experiencia fungen un papel empírico vivencial y a su vez intuitivo espiritual, es decir, una doble función cualitativa y cuantitativa, “¿empirismo superior a la Schelling?” No son “las condiciones de posibilidad” sino las condiciones reales de la experiencia para el vitalismo; el concepto debe llegar hasta la cosa en una especie de vivencia o padecimiento, donde las tendencias recobrarán su verdadera aplicación y no solamente las de utilidad espacial. Porque la distribución categorial o por géneros deja fuera los “accidentes individuales” y lo que se pretende es que la experiencia llegue hasta la cosa y su comprensión llegue hasta el *esto*; ¿por qué esto y no aquello?, ¿por qué una percepción evoca un recuerdo y no otro?, ¿por qué captamos ciertas frecuencias en lugar de otras? Entonces el concepto de diferencia que nos propone Bergson viene a englobar sus verdaderas intenciones ya que, según Deleuze, la definición más cercana a la

---

<sup>33</sup> Cfr. Deleuze. *Ibid.* Pág. 50

pregunta ¿qué es la duración? la encontramos en la respuesta de que la duración es *lo que difiere de sí mismo*.

\*\*

c) Bergson basa su argumentación filosófica, en un proceso psico-fisiológico, que consiste en demostrar que entre la facultad del cerebro y el funcionamiento de la médula o sistema nervioso no existe una diferencia de naturaleza, sino tan solo una diferencia de grado. Y esto por una sencilla razón, nosotros mismos, quiero decir, el cerebro es una imagen entre otras imágenes, una imagen particular frente a la imagen total del universo ¿cómo podría ser de otra manera? Las excitaciones transmitidas por los nervios sensitivos y propagadas en el cerebro son también imágenes.<sup>34</sup> El cerebro no es como quieren algunos fisiólogos o psicólogos, el lugar preciso donde se hacen nacer las representaciones, sino un dispositivo que asegura el movimiento recibido (excitación) y el movimiento ejecutado (respuesta), es una especie de oficina telefónica central: su papel es el de dar la comunicación o hacer que se le espere. No añade nada a lo que recibe.<sup>35</sup> La médula transforma las excitaciones sufridas en movimientos ejecutados; el cerebro los prolonga en reacciones nacientes, tanto en un caso como en otro se trata de manejar movimiento y sólo eso. El problema lo suscitan quienes ven en el cerebro una especie de manifestación productora, piensan en términos del privilegio que otorga el conocer por encima de lo conocido; en manipular antes que ser manipulados. El conocimiento de la naturaleza, en este sentido, encierra esa desventaja socarrona de creerse superior por el sólo hecho de poseer las herramientas de dominar y manipular lo que se intenta conocer. Sin embargo,

---

<sup>34</sup> Bergson. *Materia y memoria*. Pág. 235.

<sup>35</sup> *Ibid.* Pág. 246.

para el pensamiento vitalista de Bergson el conocimiento tiene la característica de develar una parte del objeto, aquella que responde a lo meramente útil, es decir a lo que se puede transformar, utilizar para un fin bien determinado. Determinación acorde con las facultades de la inteligencia y la percepción únicamente, o sea, con lo que se puede ver y lo que se puede tocar en aras de modificar, mejorar, sintetizar, transformar la materia científicamente o si se quiere, en tanto leyes precisas como las matemáticas. A propósito, la percepción funciona de tal manera que en su acción no *añade* nada al objeto (del tipo de representación), por el contrario, acciona *dejando fuera* todo aquello que no le interesa; la percepción pues, nos introduce en la materia y se confunde con ella. Por lo tanto, no hay una diferencia de naturaleza entre el cerebro y el sistema nervioso, entre la percepción de la materia y la materia misma (entre la percepción pura y la percepción inmediata).<sup>36</sup>

Ahora bien, si el circuito sensorio-motor (excitación recibida-cerebro-excitación ejecutada) no trabaja en pos del conocimiento, entonces, ¿cómo se explica la previsión del futuro o la asimilación del pasado en la experiencia que van dejando los acontecimientos ocurridos? En otras palabras, ¿de qué nos serviría el conocimiento de las cosas si no nos otorgara algunas respuestas para encarar mejor lo que ya vivimos y ahora se nos presenta de nuevo? Todo el problema radica en querer hacer de la representación una fórmula de sujeción, que implica entre otras cosas que el conocimiento científico ocupa el mayor escaño en la escala de los saberes y la metafísica vendría a corroborarlo en definitiva. En este sentido, nuestro filósofo, atenta contra “la buena voluntad” de quienes preservan este esquema erróneo, parcial y degenerativo del pensamiento, alegando la falta de sentido común, las ficciones y las afasias que embargan los esquemas conceptuales y que repite

---

<sup>36</sup> Cfr. Deleuze. *El bergsonismo*. Pág. 22 (el paréntesis es de nosotros).

constantemente a lo largo de su extensa obra. Un ejemplo cuya simplicidad nos introduce en el bosquejo de las razones bergsonianas para derribar estas creencias complejas sobre el privilegio del cerebro en su producción de la representación del mundo, es el que se presentaría bajo la escueta disyuntiva, ¿el cerebro construye el mundo, o el mundo es parte constructora del cerebro? ¿El cerebro es contenido o continente del mundo? Rozando la discusión entre idealistas y realistas, reducidos ambos a no ver en la materia más que una construcción y una reconstrucción ejecutada por el espíritu,<sup>37</sup> Bergson intenta restablecer los caminos tergiversados arguyendo que la realidad de las cosas no será ya construida o reconstruida, sino palpada, penetrada, vivida; esa discusión metafísica deberá saldarse por medio de la intuición.

Y en efecto, la memoria como dispositivo cualitativo viene a ejercer una diferencia frente a ese esquema intelectualista del conocimiento. Ya que si bien es cierto que la percepción-representación es la base del conocimiento lo es porque el cerebro es un centro de acción, que ubica en la percepción aquello que es de su interés; pero aquí percepción quiere decir a la vez, una actual y otra virtual. Es decir que la percepción pura deja su lugar a la subjetividad penetrada por el presente y el pasado, ya no un presente continuo y homogéneo concordante con la extensión, sino una experiencia de la multiplicidad cualitativa concordante con la duración. Así, la afectividad toma relevancia en el esquema vitalista porque por ella (simple presencia de la corruptibilidad), se visualiza el paso de la temporalidad en la forma de padecimiento o vivencia, no de forma abstracta como pudiera el punto matemático conferirle volumen al espacio, sino como experiencia real del mundo en su configuración, su desarrollo y su propio ser. En este sentido, la percepción es

---

<sup>37</sup> Bergson. *Ibid.* Pág. 286.

inherente a la memoria, o mejor dicho, mientras la percepción se despliega al exterior sobre la materia, la memoria ejerce su influencia al interior donde el recuerdo da cuenta de la multiplicidad de experiencias contenidas en la temporalidad. Así, tenemos dos presencias puras que no se dejan representar; la de la percepción que nos introduce de golpe en la materia, la memoria que nos introduce de golpe en el espíritu.<sup>38</sup> Todavía más, Bergson habla de una memoria pura que se divide en dos, la primera es la memoria-recuerdo que relaciona los instantes entre sí (presente y pasado) prolongándolos y enlazándolos en una pluralidad de momentos, mientras que la otra, la memoria-contracción hace que las cualidades sensibles de la materia, atrapadas en el recuerdo, afloren en el momento de la actualización y surja así la cualidad. Estos dos aspectos de la memoria constituye la principal aportación de la consciencia individual a la percepción, el lado subjetivo de las cosas.<sup>39</sup>

En este sentido, lo que tratamos de explicar es que una vez instalados en la diferencia de grado que surge del circuito sensorio-motor, nos percatamos del surgimiento del aspecto cualitativo como producto de la memoria. Es decir, que “la subjetividad de nuestra percepción consistiría sobre todo en la aportación de nuestra memoria”,<sup>40</sup> hipótesis que implica forzosamente que las cualidades sensibles de la materia deberán complementarse desde el interior de la conciencia, o mejor, que la esencia de una cosa deberá surgir de la combinación entre percepción (exterior) y recuerdo (interior), ya que la sucesión del presente tiene una duración (instantánea por cierto) que no permite alcanzar jamás en la conciencia, el momento real de la cosa.

---

<sup>38</sup> Deleuze. *Ibid.* Pág. 23.

<sup>39</sup> Bergson. *Ibid.* Pág. 250

<sup>40</sup> *Ibid.* Pág. 286

Para nuestro filósofo, pues, no puede haber, no puede existir “lo instantáneo”, porque nuestra realidad se está constituyendo de memoria que enlaza los momentos con el presente; entre lo virtual y lo actual siempre hay una prolongación,<sup>41</sup> un movimiento de continuidad que no cesa aunque nuestra conciencia se vea rebasada por la alteración de la heterogeneidad cualitativa o mejor, por la multiplicidad de excitaciones que envía la memoria conjunta con la percepción en forma sucesiva.

Por otro lado, si la cualidad se presenta por el lado de la memoria, es porque la subjetividad se encarga de revestir la percepción con la multiplicidad de las excitaciones pasadas, contraídas para el momento de actualizar la materia. Es decir, este proceso se da al interior de forma espiritual, dice Bergson, porque la materia que percibimos en nosotros, en derecho la percibimos en ella.<sup>42</sup> Lo que nos resulta nuevamente es la división de principio pero ahora y de lleno, bajo la independencia una de la otra; que la materia por sí forme la extensión en toda su homogeneidad nos brinda, dice Bergson, la diferencia de intensidad, de proporción y en última instancia, de grado; mientras que la memoria necesita de la temporalidad para formarse *una* con ella misma, en su heterogeneidad, alteración, espiritualismo, entiende nuestro filósofo, la memoria es lo que se diferencia en su propia naturaleza, en sí misma, porque no puede haber diferencia de grado en ella, sino sólo duración, cualidad, “materia espiritual.” En este punto, la importancia del estudio bergsoniano se vuelve de un sólo lado, sobre la diferencia de naturaleza que como dijimos, es la memoria o la temporalidad, adonde convendría llevar de la filosofía, la metafísica y la

---

<sup>41</sup> Y esto por una sencilla razón, que la inteligencia, el lenguaje y la sociedad vienen a estabilizar lo movable, de hecho, Bergson como filósofo del movimiento duda de que nuestro lenguaje sea el mejor medio para expresar la realidad del movimiento. Por el contrario, piensa que desde Aristóteles el lenguaje está fijado a los sustantivos, mientras que los verbos son lo meramente accidental del ser. *Cfr.* Bergson. *El pensamiento y lo moviente*. Pág. 67-69.

<sup>42</sup> Bergson. *Materia y memoria*. Pág. 290.

ciencia según lo entendemos: “las cuestiones relativas al sujeto y al objeto, a su distinción y a su unión, deben presentarse en función del tiempo antes que del espacio”.<sup>43</sup>

## RESUMEN

De lo dicho anteriormente nos interesó, en primera instancia, introducirnos al pensamiento de Bergson por vía de una problemática identificable con lo interior y exterior, así como su relación y posible afirmación sobre la realidad. Paralelamente, abogar por lo inmóvil sabiendo, y percibiendo, que lo que nos rodea no termina de estabilizarse en esencia, y que nuestro espíritu, a fuerza de sacar mejor partido de lo real (objeto), pierde su base temeroso de quedar inhabilitado sobre una movilidad e inestabilidad que atenta contra su seguridad. Y es que, en general, los seres vivos, pero específicamente los humanos, estamos condicionados para pensar y actuar comúnmente a partir de la estabilidad, de la permanencia o del Ser. Si por alguna razón cayéramos en la contraparte: la movilidad, la inestabilidad y el no-ser, nos encontraríamos en una situación ilógica donde escasamente podremos encontrar algo de utilidad y sentido.

Tradicionalmente la metafísica nos ha enseñado este principio  $A=A$  porque la identidad es la estabilidad, la permanencia del Ser, es el sentido y la inteligencia su mejor expresión. Muy al contrario, Bergson expone su planteamiento a partir del devenir, del movimiento y de la apertura a la diferencia o a la duración. En el fondo, de lo que se trata es de dos modelos de configuración u organización tanto del interior como del exterior, tanto de sujeto y objeto, de memoria y de materia. Pues bien, en el modelo antiguo, donde la inteligencia persigue la inmovilidad, es el concepto de representación el que invade el

---

<sup>43</sup>*Ibid.* Pág. 288.

interior del sujeto y desborda el exterior del objeto, dándole sentido y utilidad al conocimiento que proporciona esta forma tradicional de re-construir la realidad. En cambio, el modelo que Bergson instala, sustentado en la intuición, es aquel que en vez de representación trata la realidad como imagen, y, consiguientemente, al mismo sujeto, al mismo cerebro, como imágenes.

En esto consiste el universo de la imagen que refiere nuestro filósofo, aún más, esta imagen sólo se puede predicar móvil y abierta a la interpelación e interacción con las demás imágenes. Universo siempre en devenir, flujo de materia siempre en posibilidad de transformación; nuestra percepción habitual convierte este flujo en estados, en momentos, en posiciones, en permanencias, paralizando y estropeando la continuidad intrínseca al devenir, a las imágenes, a la duración, al Todo.

La imagen es movimiento evidentemente (no-ser, simulacro) —a excepción quizá de la fotografía— pero más precisamente desde Bergson —y después del cine— será una sola entidad, *imagen-movimiento*, no ya un sujeto seguido de un verbo sino el movimiento mismo expresado en imágenes, pero ¿acaso no hace eso mismo la percepción natural? La explicación bergsoniana, una vez asentada sobre el terreno del objeto-imagen, divide aquello que pertenece a la extensión y aquello que pertenece a la duración, es decir, busca entre los mixtos X-Y que nuestra experiencia capta lo correspondiente en cada cual, su diferencia de naturaleza o tendencia perteneciente, ya sea cuantitativa o cualitativa, extensa o temporal. Habría que señalar el lugar “privilegiado” que tiene nuestro cuerpo frente al concierto de imágenes que ronda y le rondan (pues él mismo es una imagen entre otras), ya que la inteligencia organiza y clasifica, las demás imágenes sufren una desviación cuando

se enfrentan a la imagen-cuerpo, y éste, por su lado, expresa una modificación, una afección, un padecimiento. Aunque también en este punto, el entendimiento humano precisa de construir ilusiones y engaños por no hacer caso a esa diferencia primordial de pertenencia que venimos haciendo alusión (entre lo perteneciente al ámbito de la duración o la extensión). Los errores y las ilusiones más frecuentes en el discurso de la metafísica —y por consiguiente en terrenos de la ciencia— nos parecen, con Bergson, son dos: la primera consiste en creer que un X es de naturaleza Y, y viceversa, la segunda consiste en creer que lo negativo es menos y no más (el no-ser, el desorden y lo posible), entre otras.

Justamente, nuestro primer capítulo trata de centrar un planteamiento general, pero a la vez, referir un problema particular sobre esta base de ilusiones del pensamiento que Bergson ubica y proyecta. Claro que este tipo análisis es más de la interpretación de Deleuze, lo cierto es que desde su origen se encuentra planteada ya una corrección. El problema es sobre la concepción del movimiento a finales del siglo XIX, pues mientras que para unos (idealistas) el movimiento es la unión o conjugación de momentos o instantes yuxtapuestos unos a otros en línea recta, de tal suerte que su prolongación métrica será hasta el infinito supeditando el movimiento real a un tiempo ilusoria llamado eternidad, verdadera ilusión que sostiene el pensamiento tradicional desde Zenón hasta Kant, que terminaría aceptando como los eleáticos que el movimiento no existe; por otro lado, se encuentran los que creen en el movimiento a partir de su reconstrucción (materialistas), es decir, no por el móvil (movimiento real) sino por la estela que va dejando a su paso mientras sigue su recorrido (espacio recorrido), segunda ilusión que delata Bergson esta vez en manos del cientificismo newtoniano principalmente, pero que se extiende igual al psicologismo y la metafísica, asegurando igualmente la negativa del movimiento real pero

esta vez por vía de un modelo copiado de las matemáticas: el espacio recorrido es el signo del movimiento, no el movimiento mismo o real, por tanto, éste se escapa y lo que queda es una especie de epifenómeno que sigue su original.

Para Bergson, la vía para entender el verdadero movimiento no se encuentra en la percepción directa de las cosas, sino en la intuición de ese flujo interior de imágenes que no dejan de interactuar, que siempre están en devenir y que dicha intuición recoge de la percepción directa sólo el momento de actualización por donde pasa la experiencia del movimiento. Es decir, que el movimiento real sólo se da en la duración real, y no en el signo de esa duración (espacio recorrido), o en la construcción ilusoria de entender, por ejemplo, el tiempo como medida y razón del espacio.

En otras palabras, y para resumir, cuando pensamos en el universo de la imagen-movimiento lo que hacemos es integrar a nuestra experiencia de la duración, un movimiento real del universo que no se mide ni se reconstruye, ni se supedita a modelos externos y ajenos, sino que se logran independizar ambas tendencias originales: la de la extensión y la duración. Que el movimiento sea real significa atender a ambas tendencias, discernirlas y tomar en su derecho lo que corresponde a cada cual, pero mientras las imágenes se encuentren referidas al cerebro-imagen lo que nos queda es restablecer la relación en términos de duración antes que de extensión.

Por lo tanto, este capítulo nos proporciona una introducción al problema específico que concierne al movimiento real en torno a la duración real bergsoniana, por sobre dos ilusiones que tradicionalmente han alimentado tanto a la ciencia como a la metafísica. En este caso, quisimos adentrarnos al texto *El bergsonismo* de Deleuze para ubicar y enriquecer ciertos puntos que sostengan el argumento de la independencia del tiempo

respecto al espacio. Por lo que tenemos a bien, en el siguiente capítulo, abundar un poco más sobre el pensamiento que hace posible la confrontación de dos modelos sobre la intuición: el platonismo y el bergsonismo. Asimismo, apuntar hacia la recuperación del planteamiento bergsoniano en la interpretación de Deleuze sobre la imagen cinematográfica, evidenciando, en la medida de nuestras posibilidades, uno de los objetivos más reconocidos en su pensamiento, quizá, el de experimentar y expresar el trabajo del pensamiento en los términos de la imagen cinematográfica, claro, desde la perspectiva del cine años más tarde.

## 2. Sobre la imagen-movimiento o del cine clásico

*La ciencia, entendida como sistema de conceptos, será más real que la realidad sensible. Será anterior al saber humano, que no hace más que deletrearla, y será también anterior a las cosas, que intentan torpemente imitarla.*

H.Bergson en *La evolución creadora*.

En este segundo capítulo, dividido en tres apartados, hemos querido continuar la misma línea del discurso anterior sobre los contenidos del bergsonismo, pero ahora bajo un criterio donde podamos arribar a nuestra principal preocupación: encontrar una base conceptual o teórica donde el tratamiento de la imagen, y más específicamente, la imagen cinematográfica, sea acorde con las expectativas de una interpretación sobre el desarrollo del cine. Lo que nos permite vislumbrar una ligera motivación personal en cuanto a la estructura de cada uno de los apartados a desarrollar en este capítulo, siguiendo la idea deleuziana de exponer los planos donde el pensamiento se expresa, diríamos que el primero obedece a la filosofía, el segundo al arte y el tercero a la ciencia. En este sentido, la pregunta sería por la fuerza de atracción que tiene la filosofía bergsoniana sobre esos tres ámbitos en particular de la praxis humana, resultado de sumo interés para los fines de una investigación futura sobre el concepto, el afecto y el precepto. Sin embargo, metodológicamente pudiéramos conformarnos con terminar el trazado de las líneas generales anteriormente descritas, y proyectar la injerencia de la interpretación deleuziana del cine sobre la base de un bergsonismo todavía reticente.

Intentamos ubicar una plataforma conceptual donde los problemas del movimiento, la percepción, las imágenes, la memoria, la duración, etcétera, converjan hacia una primera clasificación de la imagen cinematográfica: la imagen-movimiento. Sólo que ahora se proyectará en el desarrollo del cine, según la interpretación de Deleuze, y bajo una revisión de los criterios bergsonianos. De entre los más importantes para esta investigación están: el primero, hasta aquí dicho como “la independencia del tiempo frente al espacio”, y el segundo, de suma importancia encaminado a nuestro tercer capítulo, la emergencia de la imagen-tiempo como segunda clasificación de la imagen cinematográfica.

Podemos conceder que el método platónico encuentre un lugar a la imagen frente al proceso de representación de la idea, pero este regalo o esta dádiva es de manera negativa ya que para que algo *sea* es necesario *que no sea* otra cosa (al menos bajo las mismas circunstancias), es decir, que para predicar al Ser necesariamente se recurre al no-ser, según lo enseña Parménides, y en esto consiste el principio lógico y ontológico de occidente. Suponiendo que el ser es lo real, lo verdadero, lo indivisible y lo eterno, en firme contraposición con el no-ser o al ente que es la apariencia, lo ficticio, lo corruptible y lo mutable. Entonces existe una línea descendente que va de lo general a lo particular donde el ser alcanza a divisar al no-ser al final del recorrido; aquellas imágenes borrosas o débiles

reflejos casi indefinibles que por su naturaleza inestable se corrompen en la temporalidad. Porque el devenir o lo movable (la parte contraria de aquel principio) no se predica en este nivel de certeza absoluta, por el contrario entendemos que cierta institucionalización sobre la historia de la filosofía pasó indudablemente por la teoría de Platón, desechando la idea de que el Ser se acercara precisamente al devenir que predica la escuela jonia con su *panta rei* (del griego panta=todo, rei=cambio), contraria a los principios eleática de los cuales creemos se encuentra más cerca como se puede inferir según un esquema simple; el Ser como lo Uno, lo Mismo, lo Verdadero, mientras el no-Ser como lo Múltiple, lo Otro, la Apariencia o la imagen. En este sentido, nos interesa destacar la relación entre la imagen y el pensamiento antes que la relación entre la verdad y el pensamiento, ya que para la tradición antigua la prevalencia de “la verdad” se ubicaba en lo que Bergson junto a Deleuze han denunciado como filosofía de la generalidad o pensamiento de la representación. Siguiendo nuestra línea de investigación, a partir de los *Estudios sobre cine*, podemos entender y resumir este tipo de pensamiento de la generalidad en aquella denuncia vitalista que ve un olvido de la temporalidad en aras de una glorificación y mistificación del modelo cognitivo, es decir, en la aplicación de una estructura cuantitativa o espacial por sobre el modelo cualitativo o temporal. Difuminar la temporalidad en una espacialización del movimiento, someterlo a unas estructuras alejadas y perenes que vendrían a ser como la evidencia de una existencia eterna y divina, esto es, a justificar el realismo predicado en la teoría de las ideas platónicas. Entonces, el tiempo, visto desde este realismo sería como ya J.L. Borges lo anunciaba de Plotino y de San Agustín en menor medida, retomándolo del maestro Platón “como la imagen móvil de la eternidad”, una copia del manto que envuelve la divinidad, una imagen falsa de aquella realidad primigenia, un pseudo-mundo donde

reina la corruptibilidad, las apariencias y las mentiras.<sup>44</sup> Es de destacar que para este realismo de la idea, que finca su edificio perene en “lo estable” del pensamiento, es decir, en aquello que él mismo puede asir; aquello de lo cual según la lógica no puede ser falso sino absolutamente verdadero, esto decimos, se encuentra con un problema que habrá de subsumir, tragar y desaparecer, porque demuestra su imposibilidad para pensarlo, a saber, el devenir.

A la manera de Zenón que concluye no que el movimiento no exista, sino que es incapaz de pensarlo bajo este esquema lógico, universal e inmutable, y esto es precisamente su piedra de toque; pretender hacer una idea o una representación del devenir, más aún, hacer del tiempo un ideal de la misma manera y a la misma altura que el prototipo de espacio, de tal suerte que podamos desmenuzar, alargar, repetir, analizar, visualizar, someter, estandarizar, etc., como lo demuestra la lectura Bergson-Deleuze antes analizada, una idea errónea convertida en una manía. No sería casual que el tiempo-devenir así entendido viniera a coronarse en el siglo XIX, en la época en que se dio la difusión de los relojes de bolsillo, es decir, cuando la vida metropolitana urgida de una organización sincronizada y global debía encontrar los mejores medios de resolución y de síntesis, ante el avance precozmente desmedido de la ciencia y la técnica; la industria, el transporte, el cine, la guerra por supuesto, etc.<sup>45</sup>

Por el contrario, en la filosofía vitalista de Bergson encontramos un leve acercamiento al platonismo por vía de la intuición, sin embargo, la resolución sobre la

---

<sup>44</sup> Cfr. Borges. “Historia de la eternidad” en *Op. Cit.* Pág. 353-367.

<sup>45</sup> Cfr. Oubiña, D. *Una juguetería filosófica (Cine, cronofotografía y arte digital)*. Manantial. Argentina, 2009. Pág. 34-36.

problemática entre el ser y el aparecer es resuelta de manera diferente; incluso propiciando a nuestro juicio, el sustento teórico o la base metafísica que necesitaba el naciente sistema de proyección de imágenes en movimiento a finales del XIX. Entendemos, pues, que *Materia y memoria* se nos dice que el asunto ontológico se encuentra atrapado en el concepto de representación, al que habría que analizar (casi biológicamente), desmenuzar para ver su composición y su procedencia. Resultando de la pregunta, ¿cómo podemos llegar a tener la representación de algo? Bergson encuentra dos fuentes biofísicas pertrechadas en todo cuerpo viviente, pero específicamente, en el cuerpo humano: la primera fuente se encarga de recolectar las sensaciones del exterior y hacerlas llegar por medio de una red nerviosa hasta su centro, en un movimiento centrípeto que va de la periferia al centro; mientras que la segunda fuente ordena acciones en respuesta de las sensaciones primeramente recibidas, en un movimiento inverso que va del centro a la periferia en un movimiento centrifugo (identificando el trabajo del sistema nervioso y el cerebro respectivamente). Así pues, a una pregunta tradicional, Bergson responde empleando una estrategia científica moderna para aclarar que **el cerebro**, como bien lo aceptamos ahora, **no produce conocimiento ni imágenes simplemente se encarga de transmitir y dividir movimiento**; de recibir y contestar movimiento. Entonces, ¿por qué después de tantos siglos se sigue privilegiando el modelo de la representación, o por qué resulta tan recurrente en los sistemas filosóficos tradicionales la creencia de ubicar en el cerebro, el lugar donde se dan los procesos del conocimiento y de la representación de los objetos y del mundo exterior? Bergson acude a una explicación “de comodidad” ya que hablar de representación en todos los casos es hablar confusamente de conocimiento, pero con la diferencia de que la realidad ahora será “vivencial” y ésta ya no responde a las

condiciones de posibilidad kantianas para conocer. Es decir, entendemos con Bergson que la motivación real del conocimiento humano se da gracias a que existe un *interés real* sobre lo que va a conocer, una necesidad del orden de la existencia y no una posibilidad abstracta, impersonal y universal (no se puede o no se debe conocer por conocer, al menos ya sabemos a dónde nos conduce esa posibilidad).<sup>46</sup> Consecuentemente con este sistema habría que entender que la percepción actúa por un principio de utilidad sobre el objeto; pues obtiene de él sólo lo que le interesa para su acción o en su caso, transformación del objeto material. Pero hasta aquí el asunto ontológico (del ser-aparecer, de lo uno-lo otro, de el ser-no-ser) tomará otra vestimenta, porque sumimos el entendido de que fue gracias al proceso cognitivo desde Platón que se motivó la descalificación de la imagen. Además, esta argumentación precisa salir de la psicologización de lo Uno, de la personificación abstracta del Ser y extensivamente del conocimiento. Después del siglo XIX la crítica centrará su interés sobre el *quién* conoce, *quién* quiere y *para qué* lo quiere, *cómo*, etc., serían las preguntas y no las premisas ausentes y despersonificadas de los prototipos y las idealidades del pensamiento de la generalidad o de la representación.

El planteamiento que inaugura la modernidad, respecto del asunto entre el ser y el aparecer, viene a situarnos en el florecimiento de la libertad como fundamento del sujeto en relación con el objeto. Y donde podríamos disponer de los alcances de esta hipótesis más allá del ejercicio “duro” de la epistemología que sustenta el discurso tradicional de la representación, sería sin duda en el ámbito del arte. En este sentido, por ejemplo, Foucault

---

<sup>46</sup>Deleuze escribe insistentemente sobre esta tesis inversa de la verdad, recogida nos parece, de la crítica nietzscheana de los valores pero también de la denuncia bergsoniana sobre la locura que envuelve al pensamiento en occidente. Ambas posturas encuentran su origen en la filosofía de lo posible o de la generalidad, específicamente en el punto sobre la búsqueda de la verdad, que contrariamente, Deleuze propone a raíz de Proust su principio: “la búsqueda de la verdad es la aventura propia de lo involuntario”. Ver Deleuze. “La imagen del pensamiento” en *Proust y los signos*. Anagrama. España, 1970. Pág. 177-185.

encuentra el momento de separación rotundo entre las cosas y las palabras (el ser y el aparecer) cuando la similitud o la semejanza (principio del pensamiento de la representación), deja de ser el alimento de la identidad entre el modelo y la copia; cuando desaparece la voz divina que desciende de los cielos para dictaminar la verdad de las cosas y el modo como han de articularse, esto en el siglo XVI. En este sentido, Cervantes nos presenta que el modo singular del *Quijote* obedece a la *interpretación* de las historias antiguas de caballería dejando a un lado, o en segundo término, los dictámenes religiosos de la identidad donde todo refiere a Dios; incluso la locura le brinda la posibilidad de intercambiar los signos religiosos por los signos amorosos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión. Dice Foucault “...*don Quijote es el jugador sin regla de lo Mismo y lo Otro*”.<sup>47</sup>

En este mismo sentido, junto a la literatura como motor de desenmascaramiento de “la verdad” en el siglo XVI tenemos igualmente que una centena de años antes en el Renacimiento, el descubrimiento de **la perspectiva** que en las artes plásticas provocó la depuración histórica del arte, pero también del pensamiento científico y filosófico. Y cuyo principio permitió al artista crear la ilusión de un espacio con tres dimensiones, donde cualquier espectador pudiera situarse como en su propia percepción directa, es decir, surge en los artistas, pintores y escultores del Renacimiento el modo de concebir el arte fuera de aquellas realidades espirituales que encontraban en el modelo o en el original su forma más preciada. La inspiración divina dejó de dictar lo que el pintor había de plasmar en el lienzo, o éste dejó de hacer caso para introducirse más bien en el simbolismo de las formas y su expresión objetiva (según la perspectiva lineal que hizo posible representar el espacio

---

<sup>47</sup> Foucault. “Representar” en *Las palabras y las cosas*. XXI. México, 2001. Pág. 53-56.

tridimensional de forma convincente en una superficie plana). Es más, todo intento de imitación de la naturaleza quedó subsumido en lo que André Bazin, describe como “el pecado original de la pintura occidental”, a saber, un aspecto psicológico capaz de devorar el inmediato recorrido de las artes plásticas, caracterizado por un deseo total —casi desenfrenado— de reemplazar el mundo exterior por su doble.<sup>48</sup> Podemos decir, entonces, que el arte renacentista abre la posibilidad de la perspectiva, o mejor, de introducir la mirada terrenal del individuo en los asuntos que se creían pertenecientes al orden ideal y divino; en adelante el arte y las técnicas prontamente desarrolladas proveyeron los artificios necesarios para alcanzar el florecimiento de una época dorada de la pintura, bajo los auspicios de una ilusión del movimiento en el realismo, el barroco y las corrientes posteriores del siglo XVI.<sup>49</sup>

Pero no bastó el haber llegado al alumbramiento de la perspectiva en el arte, de hecho lo que ocasionó fue la inclusión del aspecto científico por vía de la extensión (consecuente con la percepción humana) y que tanta fascinación causó a los filósofos de este tiempo; pues, mientras que la pintura llegaba a crear la ilusión del movimiento, Descartes arribaba a la necesidad racional de predicar al sujeto en su forma interior y psicológica (YO), aunque negativa y subrepticamente también en su forma exterior, como espectador podríamos decir. Por otro lado, como hemos dejado entrever que con el pensamiento de la representación todo lo que no estaba destinado a conocer o ser conocido salía fuera del interés intelectual, o sencillamente no alcanzaba el estatus de ser pensado

---

<sup>48</sup> Bazin, A. “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* Rialp. España, 2001. Pág. 25.

<sup>49</sup> A propósito de este tema de la separación entre el arte y la religión en el siglo 16, quisiéramos abrir un paréntesis para mencionar la extraordinaria aportación en términos visuales y documentales del film *Agonía y éxtasis* de Carol Reed y la Twentieth Century Fox (1965). Donde nos llama la atención el combinado de la superproducción (los actores, escenarios, la adaptación, la música, etc.) junto a la singularidad del arte mismo del gran Miguel Ángel.

con rigurosidad. Y es quizá aquí donde podríamos ubicar, según Bergson, el pecado más grande de la modernidad y en gran medida de la historia de la filosofía, a saber, la valoración errónea del movimiento según el espacio, que quiere decir también, el olvido de la categoría temporal como autónoma respecto del movimiento. Así pues, tenemos que la llamada “espacialización del movimiento” en las artes plásticas del siglo XVI según el modelo de la perspectiva vino a exacerbar en las corrientes artísticas el instinto de imitación de la realidad, incluso contraponer aquellas ideas del espacio infinito y la imposibilidad del movimiento que los eleáticos griegos tanto defendieron. Quizá ésta sea una de las razones por las que podríamos hablar de un cierto distanciamiento del platonismo con el arte imitativo, pues el pensamiento no debía acercarse todavía al devenir, por el contrario, había que subsumirlo en una realidad que permaneciera total y por encima de cualquier accidentalidad.

\*

Todo film es una imagen-movimiento, es decir, una imagen a la que no se le añade el movimiento sino que desde su concepción, el movimiento pertenece a la imagen, es parte de ella y sin la cual no podría concebirse. No basta con la adición de imagen + movimiento, puesto que el espectador no obtiene partes o fragmentos a la hora de experimentar el film. Por el contrario, anteriormente se pensaba que entre menos cortes un film proyectado nos acerca a una experiencia cinematográfica más completa o al menos esa era la intención realista de Bazin, cuando sostenía cierta superioridad de la “puesta en escena” o del plano-secuencia sobre el montaje de los primeros realizadores.<sup>50</sup> Además entendemos que desde

---

<sup>50</sup> *Cfr. Op. Cit.* Pág. 81-100

la invención del cinematógrafo, la operación de rotar la imagen media (instantánea) para *hacer surgir* el movimiento (veinticuatro imágenes por segundo o dieciocho al comienzo), fue un proceso automático del cual el resultado modificó completamente el origen, ya que se obtuvo una imagen a la que no se añadía el movimiento sino que el movimiento perteneció a la imagen media como dato inmediato.<sup>51</sup> Tampoco podríamos aceptar la simple idea de pensar que el cine trata de las imágenes *del* o *en* movimiento, donde encontraríamos un pensamiento semi-divino que le otorgaría a las imágenes el poder moverse. Aunque en términos de la creación artística, los directores de cine acaparen un rol muy cercano a esta figura de productor de imágenes *en* movimiento, más allá incluso del mérito fragmentado de los realizadores, por ejemplo, de la música, del montaje, la escenografía, los actores, los maquillistas, la iluminación, etc. Esta manera de abordar el problema, decimos, siempre nos ha situado en una dirección en la que ya no es posible deslindarse de la búsqueda de un “fundamento”, que como forma de adecuar el pensamiento se espera que “un alguien” lo ordene o lo piense para ser ejecutado, realizado. Es decir, toman su lugar *la crítica de cine* pero también aquellas *teorías* que observan en el último de las artes, la continuación de una práctica metodológica ilusoria que consiste en poner al sujeto separado o despegado del mundo circundante, como en un “lugar de excepción”, donde lo único que le correspondería hacer al “creador” sería dejarlo actuar a placer; fabricando criterios, fórmulas, teorías en las cuales sustentar su primacía o su capacidad de dominación. A la manera de un racionalismo encarnizado que intenta someter cualquier expresión que no corresponda a sus principios, llámese científicos, estéticos, filosóficos o de cualquier índole.

---

<sup>51</sup>Deleuze. *Imagen-movimiento*. Pág. 15.

Con el surgimiento del cinematógrafo a finales del XIX emerge también la teoría que deberá acompañar su formación y constitución como arte, y aún más, como forma de entender y explicar el universo y el pensamiento. Así tenemos que la unidad conceptual que fijará el punto sobre la cual girará todo el sistema será la imagen y más precisamente, la unidad *imagen-movimiento*. De esta manera lo entiende y resume Bergson cuando afirma al principio de *Materia y memoria* “heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago que pueda tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro”.<sup>52</sup> Que indica entre otras cosas, una refutación a las concepciones tradicionales pero también una verdadera innovación en el ejercicio del pensamiento de su época, ya que entiende la imagen como una sensación o percepción misma, vista por parte de quien la recibe, pero además desde una trasposición del espacio y del tiempo. Es decir, bajo el entendimiento de que el tiempo no está más supeditado al espacio recorrido, sino que existe una independencia entre ambos. En otras palabras, el mundo donde se da esta composición de imagen-movimiento está dado sobre la materia existente, así como por una fuerza que es capaz de aplicar una acción a esta misma materia y que se llama cuerpo. Porque entendemos con Bergson que el cuerpo mismo es una imagen (para otras imágenes-cuerpos) que tiene la función de servir de centro de acción, ya que responde a la influencia que ejercen sobre él las otras imágenes, las del mundo que lo rodea. En este sentido el horizonte de objetos exteriores influye en mi cuerpo porque refleja una acción posible sobre ellos, a la manera de un espejo según la distancia resultante entre mi cuerpo y el horizonte de aparición de los objetos, proporcional será entonces la acción o el interés de actuar sobre ellos. Por lo anterior, dice Bergson “llamo materia al conjunto de

---

<sup>52</sup> Bergson. *Materia y memoria*. Pág. 233.

imágenes, y percepción de la materia a estas mismas imágenes referidas a la acción posible de una determinada imagen que es mi cuerpo”.<sup>53</sup> Tenemos entonces una pequeña fórmula que nos indica:

Percepción de la materia / imágenes + fuerza transformadora / cuerpo = <i>imagen-movimiento</i> .
---

A partir de esta argumentación es posible identificar el mundo de la materia con el mundo de las imágenes, además de que nuestro autor nos alerta sobre una motivación contrariada que tiene que ver con la existencia de una confusión cuando se entiende corrientemente que; “es el mundo material y exterior el que forma parte del cerebro y no el cerebro el que es parte del universo material”.<sup>54</sup> Porque “al suprimir la imagen del mundo material se suprime igualmente la imagen del cerebro y la excitación cerebral que son parte suyas”.<sup>55</sup> De igual manera, si suprimimos por hipótesis la imagen del cerebro y de la excitación cerebral detalle insignificante en un inmenso cuadro- el cuadro en su conjunto, esto es el universo, subsiste íntegramente. Por lo tanto, el absurdo consiste en creer que el cerebro —o la conciencia— es la posibilidad del mundo material o de la imagen total del universo.<sup>56</sup> De donde tendríamos que pensar la separación pertinente entre la imagen y la materia, lo cual no es posible como queda expresado arriba si de entrada concertamos que tanto la materia como el propio cerebro son imágenes.

Ahora bien, el problema —sugiere Bergson— se encuentra entrampado entre quienes ven en la **percepción consciente** “una fosforescencia que sigue a los movimientos

---

<sup>53</sup> Bergson. *Materia y memoria*. Pág. 238.

<sup>54</sup> *Ibid.* Pág. 235.

<sup>55</sup> *Idem.*

<sup>56</sup> *Idem.*

y que iluminan su huella” (tesis materialista)<sup>57</sup> por un lado, mientras que por otro, están quienes afirman que “nuestras percepciones se desarrollan en una consciencia que expresa sin cesar las excitaciones moleculares de la sustancia cortical o del cerebro” (tesis dualistas-idealistas).<sup>58</sup> Ambas posturas son verdaderas dentro del ámbito de la percepción, sin embargo, insiste nuestro autor; ¿es posible la existencia de un organismo viviente sin el medio que lo circunda y el cual hace posible su existencia *en el mundo*, es decir, el aire que respira, sin la tierra que la atmósfera envuelve, sin el sol alrededor del cual gravitan los planetas? Este problema apunta a una resolución correctiva y sintética de las dos posturas que hasta aquí han marcado el desarrollo científico de la psicología, a saber, **a) la oposición (metafísica) del movimiento como realidad física en el mundo exterior y, b) a la imagen como realidad física de la consciencia.**<sup>59</sup> Dice Bergson respecto del materialismo y del idealismo: “de dónde proviene que las mismas imágenes puedan entrar a la vez en dos sistemas diferentes, uno en el que cada imagen varía por sí misma y en la medida bien definida en que sufren la acción real de las imágenes circundantes, otro en el que todas — las imágenes— varían por una sola y en la medida variable en que ellas reflejan la acción de esta imagen privilegiada”.<sup>60</sup>

Para resumir, es claro que el problema entrampado entre dos corrientes de pensamiento que afirman la existencia del universo a partir de su propia bandera, los unos apostando a la exterioridad, los otros por su parte a la interioridad del pensamiento, haciendo ambos un caso insoluble o una discusión estéril. Y para encontrar una verdadera

---

<sup>57</sup> *Ibid.* Pág. 240.

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> *Cfr. Deleuze. Imagen-movimiento.* Pág. 11.

<sup>60</sup> *Ibid.* Pág. 241.

discusión sobre este tema seguimos a Bergson en tanto que su propuesta responde a la necesidad de discutir el problema en términos de imágenes, es decir, **llevar la discusión a un terreno común donde las cosas son aprehendidas bajo la forma de imágenes-materia**, y en función de las imágenes mismas. Pues el cuerpo mismo es una imagen, en la medida en que se encuentra circundado por otras imágenes, mientras que el centro de acción o de síntesis más específicamente lo encontramos en el órgano del cerebro que interactúa con la materia del mundo exterior. Pues, para Bergson, decir que el mundo es imagen y que el cerebro es una imagen entre otras imágenes es afirmar una concepción dinámica del universo, y efectivamente, encontramos que el cuerpo es parte esencial del todo, es un requisito de complementariedad que sólo puede explicar la acción y la transformación, el movimiento y el cambio. Ya que el cuerpo registra la afección del mundo exterior provocando un proceso de interiorización de sensaciones y percepciones que desembocarán en una puesta en marcha de la voluntad del cuerpo en su totalidad, es decir, de su acción misma que lo enlaza con el movimiento cósmico y universal. Un juego de acción y reacción entre el mundo exterior y material sobre la realidad interior y espiritual que provocará el surgimiento, la puesta en marcha o la acción del universo en su conjunto.

\*\*

El cine clásico pertenece a un régimen de constitución de la imagen cinematográfica que se caracteriza por descubrir su propia esencia a partir del movimiento. Pero un movimiento, entiéndase bien, que ya no responde a esa categoría espacial que ha determinado la idea de recorrido; en el film existe una diferencia significativa respecto del movimiento pero sobre

todo del tiempo, que da pie al entendimiento en este arte de la llamada “falsa ilusión” o “falso movimiento” que es; la posibilidad de construir una narración a partir de imágenes con movimiento propio, y que nos otorga una relación indirecta con el tiempo. En este sentido, a excepción quizá del cine histórico y del cine documental sería ingenuo pensar que todo film está tomado de un hecho real o ya sucedido, incluso en aquellos filmes donde esto se expresa abiertamente; un film es una reconstrucción ficcional (guión, escenario, música, efectos, montaje, etc.) que en su totalidad nos permite conocer o reconocer una historia en un tiempo determinado. Por ejemplo D.W. Griffith cuenta la historia de la guerra civil norteamericana en *El Nacimiento de una nación* (1915) desde la óptica de los acontecimientos consecutivos de 1861-1865 centrados en los temas de la esclavitud, el nacimiento del kukluxklan, la conciliatoria, proclamación y asesinato de Abraham Lincoln, etc., sin embargo, para el espectador todo ocurre en un par de horas con la sensación de que lo visto en la pantalla pudo ser verídico tal cual se nos presenta. Sin tocar la veracidad de los hechos históricos, lo que nos interesa resaltar es que gracias a la ilusión construida técnicamente (o por el montaje) el film nos presenta una experiencia narrativa completa de principio a fin, sin darle la menor importancia a la experiencia temporal y novedosa de contar una serie de acontecimientos transcurridos por medio de imágenes proyectadas y dotadas de movimiento propio correspondientes a 4 ó 5 años, en tan solo 120 minutos aproximadamente. En este sentido, quisiéramos adelantar la posibilidad errónea de entender al cine clásico o de *la imagen-movimiento* como una consecución de la idea tradicional de la filosofía que intenta hacer una reconstrucción del movimiento pasado por medio de supeditar el tiempo al espacio recorrido. Ya que el cine, a diferencia de las demás artes incluyendo la fotografía, nace precisamente según lo entendemos de la lectura Bergson-

Deleuze de una corrección, la corrección de reproducir el movimiento. Y ni la literatura, ni las artes plásticas, mucho menos la fotografía a pesar de los muchos intentos por conseguir que el arte alcanzara la tan anhelada fidelidad de lo real, habían expresado lo que sin pretender alcanzaron los iniciadores del cinematógrafo; *pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo* de una manera digamos rudimentaria, a como lo hace el entendimiento humano.<sup>61</sup> Y en esto se basa la interpretación bergsoniana de lo cinematográfico según Deleuze que aquí pretendemos vislumbrar, a saber, la equiparación del mecanismo cinematográfico de las imágenes con el mecanismo del conocimiento.<sup>62</sup> La idea se centra en dos ilusiones la del movimiento y la de la representación (que ya antes habíamos tratado en el primer apartado “Un esquema básico del bergsonismo”), pero que quisiéramos refrescar para evidenciar el argumento. El primer punto indica la intención de asir el movimiento o devenir desde la óptica de un esquema tradicional, al cual Bergson responde que es imposible reconstruir dicho movimiento porque estamos acostumbrados a pensar siempre en términos de estabilidad, es decir, que la inteligencia procura instalarse siempre a partir de una acción útil de acuerdo a las tres clases de movimientos existentes; cualitativo, evolutivo y extensivo. Y esta es siempre nuestra actitud frente al devenir,<sup>63</sup> estabilizamos lo moviente para ejercer nuestra actividad, ya que siempre hemos creído que en lo movable la actividad humana es imposible. Habría que salir de ahí para percatarse que el devenir no puede estabilizarse como creemos con Bergson, ya que habría que entender al mecanismo del pensamiento como un mismo devenir en cuanto a su composición; siendo

---

<sup>61</sup> Cfr. Deleuze. *Imagen-movimiento*. pág. 14-15.

<sup>62</sup> Cfr. Bergson. *La evolución creadora*. Espasa-Calpe. España, 1985. Especialmente en el capítulo IV el apartado *El devenir y la forma*. Pág. 261-286.

<sup>63</sup> El movimiento que va de lo amarillo a lo verde no se parece al que va de lo verde a lo azul (cualitativo); el movimiento que va de la flor al fruto no se parece al que va de la larva a la ninfa y de la ninfa al insecto (evolutivos); comer o beber no se parecen a la acción de pelear (extensivos). *Ibid.* Pág. 265.

así, como puede atravesar la barrera de la acción y la utilidad. Es decir que la percepción, el entendimiento y el lenguaje actúan de una manera en que el espíritu se las arregla para tomar vistas estables de la inestabilidad (adjetivos, sustantivos y verbos respectivamente), extrae de ellos una clase de instantaneidad que coincide con la representación del *estado* que va pasando; devenir indefinido, abstracto, raro incluso para pensarse. Ponemos una abstracción para referirnos al devenir sin saber exactamente a qué nos referimos, siendo a un movimiento universal más profundo el cual atañe esencialmente al todo de la duración. En otras palabras, la ilusión a la que nos referimos, es aquella donde nos creemos estables siendo el devenir el que nos permea y envuelve; o que la consciencia al momento de tocar y enfrentarse a un objeto lo estabiliza para realizar sus fines cognitivos; aún más, que “la consciencia es la permanencia”. Bergson nos muestra que nada hay más falso que esta idea de lo permanente o de la estabilidad, porque incluso el pensamiento fuera del círculo de la utilidad actúa de tal manera que expresa el propio devenir. Y un ejemplo de ello es la percepción de un objeto que se efectúa gracias al principio explicado ampliamente en *Materia y memoria*; la percepción toma del objeto sólo aquello que le interesa, oscureciendo algunas zonas e iluminando otras a la manera de un cuadro, donde el objeto (o las partes interesadas del objeto) por su propia existencia resalta para destacarse del resto.<sup>64</sup> A la manera de una instantánea que logra tomarse de una vez y para siempre, la percepción, en su intento por abarcarlo todo atrapa el devenir estabilizándolo, y por tanto, dejándolo ir en su esencia; el entendimiento entra en función para hacer de estas instantáneas una serie separada por intervalos de tal manera que nos dieran la sensación de continuidad, construyendo con instantáneas la realidad que pasa; y en esto, precisamente, consiste el

---

<sup>64</sup> Bergson. *Materia y memoria*. Pág. 252.

mecanismo cinematográfico del pensamiento. Por ejemplo en el film *Au hasard Balthazar* (1966) de Robert Bresson nos da una *imagen-percepción* en la medida en que es el asno Balthazar, protagonista de la percepción, rueda y cambia de aros experimentando cariño de la joven, golpizas de los muchachos desenfrenados, jornadas de trabajos forzados, etc., como si se tratara de mostrar los puntos por lo que pasa la percepción del film en la experiencia del asno, como si los lugares que va tocando fueran iluminados en su recorrido, pero no por el protagonista, sino porque cada punto que toca son luminosos de por sí.<sup>65</sup> Una imagen similar la habíamos encontrado en el film *Winchester 73* (1950) de Anthony Mann, western en el que la percepción más allá de la protagonización inmortal de James Stewart juega un papel excepcional, en la medida en que, trata de las peripecias de un rifle Winchester clásico de 1873 que fortuitamente cambia de mano; el ganador del premio, el bandolero, el cobarde, el jefe de los guerreros indios, el asesino, hasta regresar a su dueño original no sin antes pasar una batalla a muerte. Como si se tratara de un registro o rastro por donde pasa “la percepción” del Winchester que, hace que el protagonista se mueva, actúe en la dirección de su interés. En este sentido, decimos que un film no expresa la continuidad, es la continuidad misma, ya que por su forma constructiva no permanece en una instantánea, como la misma percepción nos lo demuestra sino que gracias a pequeños intervalos (parpadeos, cambios de perspectiva, recuerdos presentes, registros o lugares que nos proyectan a otros lugares, etc.) tenemos la capacidad de reconstruir, corregir o

---

<sup>65</sup> Es sabido que en los films de este director el lugar que ocupan los objetos viene a significarnos toda una topología, en la medida en que el lugar, el punto de toque entre el protagonista y el objeto (que casi siempre se da a partir de las manos) queda excesivamente manifiesto por el *close-up*, permitiendo un tipo de continuidad fílmica que nada tiene que ver con el espacio, sino con la percepción del espacio. En este sentido, Bresson es uno de los directores de cine que más influyen en el espectador a partir del manejo económico de la cámara, el espacio y la percepción del espacio. Véase por ejemplo su obra maestra *Pickpocket* (1959), pero también dos filmes requeridos *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956) y en su fase ascética *Procès de Jeanne d'Arc* (1962).

actualizar un acontecimiento, una imagen e incluso un sentimiento. Como si el espectador tomara el papel de la percepción a la manera vertovniana, sólo que no en su cometido experimental sino a manera de registro donde se inscribiera la acción o el movimiento; a la manera de una oficina organizativa que recogiera y distribuyera información en sus múltiples usos y destinos. Y el cine (como el pensamiento) nos da una muestra fehaciente del cómo pudiera darse esta actualización, pues el cine como dijimos es una corrección de la imagen, un símil de la realidad o una apariencia de la verdad (que bien podría ser su mejora).

Ahora bien, en un film —como en el pensamiento mismo— la percepción no podría ser un *corte inmóvil* de la duración, un pedazo o una instantánea tomada para siempre y para la eternidad. La percepción en el cine vendría a ser lo contrario como debe serlo también en la percepción real, es decir, como *cortes móviles de la duración*; instantes colocados en serie de tal manera o yuxtapuestos que tanto en uno como en otro medio, nos den la sensación de continuidad (siempre y cuando se trate de la proyección que también es una actualización, por ejemplo, un recuerdo que se hace presente en la memoria vendría a actualizar la percepción). Esto fue lo que hizo el cinematógrafo desde sus inicios, y el mismo Bergson lo detalla en su ejemplo sobre el desfile en la *Evolución creadora* “tomar una serie de instantáneas del paso del regimiento y proyectarlas sobre la pantalla de modo que se reemplazaran unas a otras con gran rapidez”.<sup>66</sup> Ahora bien, la proyección como decimos es una corrección, porque es una imagen imitativa que se compone a partir del original pero con la ventaja de la edición o reconstrucción, es decir, las vistas instantáneas del desfile ahora se pueden acomodar de tal manera que podamos acortar, alargar,

---

<sup>66</sup> *Ibid.* Pág. 266.

prolongar, repetir, pegar, unificar, etc., la imagen original del desfile, llegando al grado de hacerla una corrección o una reconstrucción, será una imagen diferente y autónoma de las vistas originales. Una suerte de reconstrucción del movimiento a la manera zenoniana, pero con la diferencia de que esta reconstrucción-corrección es hacia el exterior, proyectada en una pantalla y no sólo en la mente de quien la piensa. Ciertamente, que el movimiento naciente de esta composición mecánica de la imagen es artificial, pero ¿en detrimento de qué o cuál original? De hecho podríamos aseverar que este descubrimiento del mecanismo del cinematográfico nace mucho antes de la perspectiva renacentista y la creación del gran Leonardo con su cámara oscura en el siglo XVI, que prefiguraba la manía del siglo XIX mejor llamada por los intelectuales contemporáneos como *juguetería filosófica*,<sup>67</sup> que intentaban desentrañar las primicias técnicas del movimiento. Lo cinematográfico nace, digo, cuando en la antigüedad se intentaba pensar ya el movimiento y se concluía en su imposibilidad, mientras se zanjaba el verdadero problema, el tiempo.

El mecanismo cinematográfico del pensamiento, al que alude Bergson, consiste pues, en la operación práctica y simétrica de nuestros actos motrices motivados por una voluntad inserta en la realidad, en la naturaleza. Es decir, que al exterior así como al interior del cuerpo existe un principio caleidoscópico que regula o debe regular al pensamiento en su aspecto cognitivo y práctico sobre las cosas. Que no sería la permanencia del Ser bajo un principio matemático de identidad, sino del devenir que por todos lados desborda la movilidad, de hecho la vida del Ser podría ser su modelo, en la medida en que todo ser viviente requiere de un principio de acción acorde al medio en que vive; afecta y es afectado, actúa y responde a la acción, comunica y es comunicado, ataca y se defiende. El

---

<sup>67</sup> Cfr. Oubiña. *Op. Cit.*

verdadero problema de la reconstrucción del movimiento y el cambio encuentra aquí su forma más expresa, cuando el espíritu se persuade de que es mediante su inestabilidad (movilidad) que imita al movimiento mismo de lo real; para lo cual es preciso *instalarse en la realidad misma* y no en una realidad pre-construida de la cual dependiera nuestra percepción directa de las cosas. Siendo así —como en el pensamiento de la generalidad y la representación— el movimiento se escapará por el intervalo, porque toda tentativa de reconstruir el cambio por *estados* implica la absurda proposición de que el movimiento está hecho de inmovilidades.<sup>68</sup>

\*\*\*

El primer capítulo de *Materia y memoria* trata sobre la suplantación del modelo filosófico tradicional de la representación por un modelo vitalista, explicado e interpretado por Deleuze en sus *Estudios sobre cine* como el nexa sensorio-motor.<sup>69</sup> Que en palabras llanas podríamos entender como la explicación del funcionamiento de una facultad que poseen los seres vivos (y más específicamente los vertebrados que han desarrollado la parte cerebral) para recibir afecciones y contestar acciones a partir del medio que los circunda, y sobre la base de un encadenamiento continuo que va del exterior al interior (pasando por los conductos del sistema central nervioso hasta llegar a la oficina cerebral encargada de dar respuestas a dichas informaciones recibidas). Una vía precisa o un móvil actuante de esta interpretación será entonces el de la percepción, la afección y la acción; que trazarán el recorrido, por decirlo así, que llevará la información (afección) desde su punto original de

---

<sup>68</sup> Bergson. *Ibid.* Pág. 269.

<sup>69</sup> Entendemos que para Deleuze el nexa sensorio-motriz consiste en el encadenamiento narrativo de un film que está encaminado hacia la acción de los personajes; situación-acción, acción-reacción, excitación-respuesta. *Cfr.* Deleuze. *Imagen-movimiento*. Pág. 288.

la objetividad exterior, hasta la subjetividad (interioridad) que finalmente quedará transformada en una acción como respuesta. En este sentido, la diferencia entre el modelo de la representación y el esquema sensorio-motriz es que para el primero, la realidad exterior queda en segundo término bajo los auspicios de la permanencia y la verdad que el conocimiento puede otorgarle, y donde el pensamiento o la conciencia tendrían el único acceso o modo de abordar dicha realidad. Por el contrario, el esquema sensorio-motor (percepción-afección-acción), que surge del sistema bergsoniano, tiene la característica de contravenir el discurso de la generalidad revestido por la psicología y la fenomenología de su tiempo, en al menos un punto preciso; donde la conciencia en vez tomar la dirección de “ir a las cosas” la conciencia misma —dice Bergson— “es una cosa”, y es que gracias al encadenamiento vital de las imágenes, la conciencia se sumerge en la necesidad utilitaria del cuerpo, donde éste precisa actuar, moverse, trasladarse, no pudiendo permanecer en el ensimismamiento egocéntrico de unas ideas universales, cerradas, inapelables y abstractas que nada tiene que ver con la realidad de la experiencia vital. En otras palabras, encontramos un principio inmanente y no ya trascendente en la explicación bergsoniana, porque la realidad (que en instancias de la generalidad sería explicada por la recurrencia a esa “supra-realidad” del discurso tradicional), será abordada y explicada desde la capacidad que tiene la conciencia para desdoblarse sobre sí misma al momento de entrar en contacto con lo exterior a ella o con lo otro. Por ejemplo, la materia no es la conciencia y la relación que se da entre ambas es a partir de ser imágenes, es decir, que la vida del espíritu (conciencia) requiere no de la objetividad del discurso científico que separa la forma del contenido. Por el contrario, la constitución de una imagen es la misma desde su interior hasta su exterior, no esconde nada y no encierra alguna realidad misteriosa más que la

utilidad que el cuerpo organizado puede significarle. En este sentido, nos encontramos con un verdadero inmanentismo porque *el contenido de la conciencia* —que son las imágenes—*va unido a su esencia*, aunque de modo racional pueda haber una separación entre ellas. Aún más, la inmanencia característica del planteamiento de nuestro filósofo viene en contrapartida con el realismo trascendental platónico, para quien la realidad del ser o la esencia de las cosas viene acompañada por la causa de una finalidad, llámese Bien, Justicia, Armonía, etc. Mientras que para Bergson, podríamos decir, la realidad del ser o la esencia de las cosas están supeditadas a la movilidad; a la capacidad de reflejar movimiento o auto-movimiento, de transformar una acción en una reacción. Esto podría equivaler a que la causa —si podemos hablar de causalidad— del ser para definir su esencia se encuentra en sí mismo, en la vida que le permea y que le posibilita *la necesidad a actuar* de tal modo.

Ahora bien, es importante señalar que una de las intenciones generales del pensamiento bergsoniano es la de encontrar una verdadera justificación filosófica de la ciencia, que nos permita salir del espectro epistemológico tradicional que, como hemos tratado de explicar, hunde sus raíces en el aspecto meramente formal, teórico o ideal, allende a la argumentación que espacializa al tiempo (liquidándolo en su esencia pura que es el devenir). A este respecto, Bergson intuye un vasto potencial de las imágenes cinematográficas, y que sin conocer realmente los alcances del cine en su tiempo, adelanta un ejercicio de intuición sorprendente (1896), lo que Deleuze vendrá a sistematizar con la historia del cine, ya en sus espaldas, casi un siglo más tarde (1983). Nos referimos al concepto de *imagen-movimiento*, que Bergson desarrolla en el famoso primer capítulo de *Materia y memoria*, y que Deleuze retomará en una visión filosófica creativa, estructural e innovadora del pensamiento conceptual, estético, interpretativo y ontológico de finales del

siglo XX, como lo son sus *Estudios sobre cine I y II*. Sin embargo, habría que hacer una aclaración de carácter metodológico pero también interpretativo, que refiere a los alcances del bergsonismo como teoría filosófica y a la constitución del cine como arte de las imágenes. Es decir ¿hasta dónde llega la explicación del mecanismo cinematográfico del pensamiento tal como lo concibe Bergson y en dónde empieza el arte de lo cinematográfico? ¿Es acaso al cine en tanto que arte, al que se está refiriendo Bergson en *La evolución creadora* (1905) cuando explica el funcionamiento del sistema técnico de proyección de imágenes, pero más aún el mecanismo del pensamiento? ¿Podríamos decir entonces que siempre se hizo cine, si no técnicamente, sí al menos en el pensamiento? En sentido estricto no podríamos aceptar una respuesta afirmativa a esta cuestión —y Deleuze lo explicará detalladamente en las primeras páginas de *Imagen-Movimiento*— por la razón de que el cine en cuanto arte comenzó cuando el mecanismo cinematográfico de proyección de movimiento, conquistó el automatismo de las imágenes.<sup>70</sup> Es decir, cuando ya no sólo se trataba de tomar vistas de la realidad que pasaba, por ejemplo en *la llegada del tren a la*

---

<sup>70</sup> En todo caso y sin adelantar líneas definitorias podríamos aseverar el estatus paradójico de esta cuestión, ya que si bien es cierto que el mecanismo cinematográfico del pensamiento al que alude nuestro autor y que refiere básicamente a la inteligencia en sus tres adecuaciones; adjetivas, sustantivas y activas, son el modelo de constitución del lenguaje, su sistematicidad y su referencia. Es más, nuestro conocimiento de las cosas y del mundo se dan gracias a esta capacidad cinematográfica que el pensamiento posee, y que permite estructurar la realidad de tal manera entre lo móvil y lo inmóvil. Ver, Bergson. “Platón y Aristóteles” en *La evolución creadora*. Pág. 275-286. Sin embargo, el arribo del cinematógrafo vendría a evidenciar las tesis de Bergson respecto de *lo que ocurre dentro de la caja*, en consonancia con lo que ocurre “dentro” del pensamiento y más específicamente con la inteligencia. En realidad, el cine —como lo señala Deleuze— no tendría mucha cabida en este desarrollo espiritual, metafísico y filosófico de la motricidad y la intelección del mundo que desarrolla Bergson. En todo caso, podríamos valorar el esfuerzo bergsoniano de otorgar a la ciencia un nuevo discurso metafísico, pues el cine en tanto arte se desarrollará unas décadas después, y lo hará gracias a este nuevo orden filosófico que él misma ha implantado. En lo posterior, si el cine posee un carácter filosófico —como algunos cineastas e intelectuales han sostenido—es por la razón de su procedencia bergsoniana, que está presente en todo film permeando el ambiente con un aire espiritual, técnico y filosófico. Por lo demás, Deleuze se encarga de desentrañar la paradoja o complicarla más, pues si bien es cierto que en todo su análisis recurre Bergson, lo cierto es que son cuatro comentarios los que moldean su interpretación, todos sustentados en dos conceptos de su procedencia *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*. A tal extremo que en toda la historia del cine, encontramos films maravillosos con espíritu bergsoniano o bien, conceptos filosóficos que han dado pie a los creadores para realizar sus producciones cinematográficas.

*estación de la Ciotat* de los Lumière o del experimento fotográfico del caballo galopando de E. Muybridge, el arribo de la cinematografía al estatuto del arte (del arte industrial al arte de masas), luego, decimos, cuando por medio de la técnica (montaje) se pudo conquistar la narración de ese encadenamiento de imágenes proyectadas. Entonces, tendríamos que observar un límite discursivo en la historia del cine, pues si como entendemos, que su nacimiento ocurrió cuando las imágenes adquirían un movimiento propio o automático a partir de la construcción de una narración, entonces la gestación del arte cinematográfico incluía ya el propio análisis, la síntesis y el mecanismo del movimiento promovido desde la mitad del siglo XIX, con Bergson y su teoría espiritual sobre el cambio y el devenir como punta de lanza, prolongando y secundando el trabajo experimental de los científicos sobre el movimiento.<sup>71</sup>

Ahora bien, no es casual que para centrar el inicio del cine Deleuze recurra al grandioso Serguéi M. Eisenstein (1898-1948) y a sus avances técnicos sobre el montaje, antes de invocar cualquier linaje científico-tecnológico (sombras chinescas o proyecciones arcaicas de los científicos antes mencionados); aunque después de revisar el argumento preciso de *La evolución creadora* que insiste en la forma antigua y moderna de la ciencia para responder a un problema particular como es la reconstrucción del movimiento. En este sentido, se trata para Deleuze de diferenciar dos maneras de acceder a este problema, el discurso metafísico y el científico, ambos los encontramos en los orígenes del cine, aunque

---

<sup>71</sup> Que entre los principales encontramos a Nicéphore Niépce y su cámara oscura (1827); Joseph Plateau y su Fenakistiscopio (1833); William Horner y su Zootropo (1834); Ottomar Anschutz y su Electrotaquiscopio (1887); Albert Londe y su cámara de 12 lentes con obturadores de funcionamiento electromagnético (1891); Georges Demeny y su Fonoscopio; Étienne-Jules Marey y su Cronofotografía (1885-86); Eadweard Muybridge y su Zoopraxiscopio (1880); hasta llegar a Auguste y Louis Lumière y su cinematógrafo (1895). Cfr. David Oubiña. *Op.cit.* Especialmente las ilustraciones fotográficas que acompañan al texto.

quizá se trate también de encontrar una radicalización y una transformación de las ideas bergsonianas del movimiento en manos de un “brillante discípulo” como podríamos decir, lo fue el propio Eisenstein.

Pues bien, en la forma antigua de reconstruir el movimiento se recurría a las Formas o a las Ideas, que como lo hemos explicado insistentemente, tenían su origen en la eternidad e inmovilidad; **la Idea** o la *pose* vendría a **actualizarse en la materia** para que ésta cobrara realidad aun en los momentos en que el transcurrir de dicha forma tomara nuevas posiciones; son los llamados en el texto *momentos privilegiados*, y éstos recurrían a una **síntesis inteligible del movimiento**.<sup>72</sup> En otras palabras, se trataba de concretar la producción del movimiento por medio de estados o inmovilidades, lo que ya demostraba la manía del pensamiento y que casualmente vendría a sostener la psicología y el discurso de la representación, a saber, la creencia de que es en dirección de la conciencia hacia las cosas el modo en que se da lugar al universo, el modo en que se construye y reconstruye la realidad. En este sentido, la ciencia euclidiana o antigua demostró su estricto apego a la espacialidad y a las Formas (triángulo, círculo, etc.) de donde podríamos captar a estas alturas de nuestra investigación, hasta qué punto las matemáticas influyeron en la filosofía de la generalidad y, más allá de ello, en la historia del pensamiento científico en general aportando una fuerte dosis de “permanencia-infinito” a los modos de estructurar el

---

<sup>72</sup> En varias ocasiones encontramos esta idea sobre la posibilidad de reconstruir el movimiento por este medio antiguo de las Formas o Poses, pero no podría ser un movimiento completo dado el tipo de corte sobre la duración, pues se intenta que sea inmóvil, es decir, un **corte inmóvil** del movimiento-duración lo cual sólo pudiera darse en el pensamiento de la representación que mantiene cautivo al tiempo en las jaulas del espacio-movimiento. Por tanto, el movimiento real se nos escapa de las manos por el intervalo, porque por más que se acerquen al infinito dos instantes o dos posiciones, nada indica que ambas se sucedan en la continuidad, jamás podrían siquiera rozarse. *Cfr.* Deleuze. *Imagen-movimiento*. Pág.13-26.

universo. La ciencia de los antiguos es estática.<sup>73</sup> Corte inmóvil del movimiento, Forma, pose o momento privilegiado significa aquí el modo determinista de concebir el movimiento y en general de la realidad, es decir, construir el todo de la duración-movimiento por medio de inmovilidades o por medio de estados instantáneos o atrapables del devenir. A la manera, del niño y su rompecabezas, que se entretiene en reconstruirlo juntando pieza por pieza hasta que cada vez lo hace con mayor rapidez. Además, dice Bergson, de que dicha reconstrucción del rompecabezas es instantánea pues desde el principio ya está construido, por lo que no se precisará al niño de un tiempo en su ejercicio de reconstrucción ni siquiera teóricamente, el resultado está dado.<sup>74</sup> Diríamos nosotros, que cada pieza del rompecabezas es un momento privilegiado, que se compone sin necesidad del tiempo real o que este tiempo le es accesorio; de la misma manera actúa la ciencia antigua en tanto que aplica sus prototipos eternos e inmutables a realidades físicas y mudables dadas al deterioro y al cambio.

Por el contrario, en la forma moderna de reconstruir el movimiento -de donde el cine sacará mejor partida que las demás artes- se tratará justamente de **no hacer síntesis sino de hacer análisis**, análisis sensible de lo que acontece, lo que ya la revolución científica desde el siglo 16 se encargó de llevar a cabo. En esto consistió: hacer **análisis a partir de elementos materiales inmanentes**, mejor llamados en el texto *cortes* (en la astronomía de Kepler y la relación entre una órbita y el tiempo invertido en recorrerla; en la física moderna de Galileo y su vinculación entre el espacio recorrido y el tiempo que tarda en caer un cuerpo; en la geometría moderna de Descartes y la posición de un punto sobre

---

<sup>73</sup> Bergson. "La ciencia moderna" en *Ibid.* Pág. 290.

<sup>74</sup> Bergson. *Ibid.* Pág. 295.

una línea móvil en un momento de su trayecto; finalmente en Newton y Leibniz y la consideración de la proximidad infinita de los cortes) o también llamados *momentos cualesquiera*.<sup>75</sup> El trabajo de los cineastas y más específicamente el de Eisenstein definirá la particularidad de la construcción del cine de una manera muy cercana a esta figura de momentos culmen, pues él parte de “la extracción de movimientos o evolución de ciertos momentos de crisis de los que hace por excelencia el objeto del cine, lo que él llamaba, *lo patético*: él selecciona culminaciones y gritos, lleva las escenas a su paroxismo y las pone en colisión unas con otras”.<sup>76</sup> Por ejemplo dos filmes en particular reflejan esta forma de cortar y construir una escena; *La huelga* (1924) donde tiene lugar una conocida secuencia que representa la lucha de los obreros, bajo un montaje alterno, presentando escenas de ganado sacrificado en el matadero con escenas de trabajadores fusilados por los soldados zaristas (momentos culmen). Pero es sin duda en *El Acorazado Potemkín* (1925) donde mejor observamos esta técnica del montaje, nos referimos a la escena llamada “los pasos de Odessa”; la secuencia se desarrolla en unas escaleras donde la muchedumbre huye despavorida por la represión del ejército (plano de conjunto o general), en seguida el plano se reduce presentando a un soldado ultrajando a un manifestante en el piso (plano medio), posteriormente la secuencia se desarrolla a mayor velocidad alternando medios y primerísimos planos de una mujer de negro que cae de espaldas sobre las ruedas de una

---

<sup>75</sup> Cfr. Deleuze. Imagen-movimiento. Pág. 13-21. Remitimos a la fuente de este argumento en Bergson. *Ibid.* Pág. 286-299. Sin embargo, Deleuze insiste en evidenciar la crítica que Bergson detalla contra la ciencia moderna, porque “por más que se divida y subdivida el tiempo, el movimiento se efectuará siempre en una duración concreta y cada movimiento tendrá, pues, su propia duración cualitativa”.

<sup>76</sup> Deleuze. *Ibid.* Pág. 18. En otras palabras, la reconstrucción del movimiento vendrá a coronarse en el cine, gracias a la identificación entre el corte instantáneo y la imagen, y que por su carácter mecánico “contienen un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible o imperceptible, que está **en** el aparato y **con** el cual se hace desfilar las imágenes”. En este sentido, en el cine, el movimiento se da automáticamente, no necesita de las poses o formas ni de los infinitos espaciales. Y este es el verdadero descubrimiento de Bergson; que la imagen contiene en sí misma el movimiento, aún más, que la imagen es movimiento y el movimiento sólo se predica en imágenes; en bloques de imagen-movimiento.

carriola que le sigue en la misma dirección descendente a las escaleras; mientras el gesto horrorizado de otra mujer que adelanta la cadenciosa y fatal marcha, escalón tras escalón, donde el bebé dentro de la carriola cae hacia el precipicio. En este cine de montaje la reconstrucción de la imagen se lleva a cabo por una selección de vistas que puestas en un orden o yuxtapuestas alcancen los propósitos del realizador, en este caso, el paroxismo de Eisenstein que logra su cometido con la rapidez de los cortes en las imágenes confrontadas de esos momentos álgidos o dolorosos de la existencia como son las dos escenas antes descritas.

Sin embargo, el corte móvil de la duración o momento cualquiera que identifica a la ciencia moderna, “implica que el movimiento es el corte de algo; uno no debe confundir el corte inmóvil del movimiento con el movimiento mismo como corte de la duración. Es decir, en el universo de las imágenes-movimiento, los únicos cortes son los movimientos mismos, a saber las caras de la imagen”.<sup>77</sup> Entendiendo que hay identidad entre imagen, movimiento y materia entonces resulta más fácil para nuestro autor deshacerse de la idea que otorga un lugar privilegiado a la conciencia, porque la conciencia es una imagen entre otras imágenes. Fuerza es, entonces, que la ciencia y la metafísica se hayan aparte de la construcción de finalidad, religiosa o teleológica que embargaba a la conciencia y que, de paso, se llevó a la materia en la filosofía tradicional. Lo único que habrá será movimiento para la manera moderna de tratar la realidad (incluso para el dinamismo, el mecanicismo), mientras que para Bergson será la imagen, o bien, la *acción y reacción, contracción y*

---

<sup>77</sup> Cfr. Deleuze. *Curso del 5 de enero de 1981*. Es evidente que hay aquí un avance extraordinario en la interpretación de la ciencia si se coloca en el horizonte del sistema bergsoniano, implicaría por ejemplo lo que ya habíamos dicho del arte y la perspectiva del Renacimiento, que la voz de Dios dejó de dictaminar los designios en la creación de los artistas; entonces diríamos algo parecido con respecto a los científicos revolucionarios del conocimiento; dejaron los asunto de la eternidad en manos de lo religioso y se fijaron en las leyes naturales para su desciframiento.

*distensión, vibración y estremecimiento*. Dos caras de la imagen, y a la vez, dos formas que dictaminan el carácter o tipo de las imágenes en este dinamismo universal, aunque habría diferenciar más explícitamente este concepto. Y para ello Deleuze explica tres puntos a destacar sobre la ciencia antigua en comparación con la moderna: a) el sistema de la ciencia antigua es artificialmente cerrado o en conjunto, lo que ya los modernos empiezan a contravenir en el sentido en que el registro de experimentación cambia al encontrar las posibilidades de la interpretación más allá de los límites permitidos; b) el Todo, o cada todo, donde es fundamental el orden de la duración, porque los cortes son sobre el movimiento-duración y no sobre la eternidad; un corte inmóvil no es de la realidad sino de la ficción de creer realidad un mundo supra-sensible, en cambio, el corte móvil refleja la realidad de las imágenes en la medida en que no es de la eternidad sino de la duración concreta donde tienen su procedencia; y c) el que designaría el conjunto de las imágenes-movimiento en tanto que sus componentes son dobles, su dirección y su particularidad; la una vuelta hacia el exterior, a lo objetivo de la materia y donde se da directamente la relación con otras imágenes “las imágenes que sufren las acciones y que reaccionan en todas sus partes y bajo todas sus caras, inmediatamente”; la otra que vuelve a lo interno o lo subjetivo y donde la relación con otras imágenes se da mediante un desvío (intervalo) de la acción y la reacción.<sup>78</sup>

Para resumir entonces diremos que la diferencia entre la ciencia antigua y la ciencia moderna consiste, pues, en que la primera se ocupa de magnitudes y sobre todo requiere **medir** esas magnitudes, en cambio la ciencia moderna se caracteriza por buscar en el experimento aquellas relaciones constantes entre las magnitudes variables, es decir se trata

---

<sup>78</sup> *Idem.*

de encontrar **leyes**, las leyes del movimiento o del dinamismo.<sup>79</sup> Pero aún más, esta división heredada a Bergson y de la cual se desprenderá una fuerte apuesta por la renovación del discurso que la envuelve se verá en cierta medida transformada o trastocada por una de las ideas directrices de su filosofía, a saber, “la ciencia moderna debe definirse por su aspiración a tomar el tiempo como variable independiente”.<sup>80</sup> En sentido bergsoniano diríamos, pues, no sólo se trata de medir y reglamentar, sino de encontrar y diferenciar aquello cualitativo de la experiencia por sobre lo meramente extensivo, cuantitativo y positivo de la ciencia. Sin embargo, el conocimiento usual por cuanto se encuentra sujeto al mecanismo cinematográfico del pensamiento, así como la ciencia positiva de la materia igualmente, renuncian a considerar el devenir en su forma más evidente y expresa; el tiempo real considerado como un *fluir*, como la movilidad misma del Ser que escapa al conocimiento positivo.

## RESUMEN

En el segundo apartado, “Sobre la imagen-movimiento”, que implica también al cine clásico en la perspectiva deleuziana, hacemos un recuento de lo dicho anteriormente con la

---

<sup>79</sup> Bergson. *Ibid.* Pág. 289. La geometría clásica dijimos trabaja con totalidades o abstracciones como el círculo, el triángulo, el cuadrado, etc., sus cálculos y su aplicación están provistos de un modelo al cual necesariamente deberán retornar, como si se tratara de un universo cerrado y construido por reglas universales y dadas para siempre. En cambio, la ciencia moderna que tomaba su modelo de la observación astronómica intentaba calcular en un momento dado la posición respectiva de los planetas, comparándola en cualquier otro momento para llegar a determinar las posiciones relativas de los elementos en general una vez sometidos al dinamismo. Es claro que el método difiere; uno estático y el otro dinámico, pero también creemos con Bergson, hay aquí una dirección o tendencia ya que el movimiento no se detiene como no se detiene el tiempo tampoco; dirección que nos coloca hacia lo abierto, es decir, hacia un rechazo del determinismo e incluso del mecanicismo. *Cfr. Deleuze. Ibid.*

<sup>80</sup> Bergson. *Ibid.* Pág. 292. Resulta por demás interesante esta diferenciación entre la ciencia clásica y la ciencia moderna, así como las posibilidades teórico-científicas posteriores que dieron lugar particularmente a las teorías de la relatividad y de la mecánica cuántica; especialmente si se considera un estudio a partir del concepto de tiempo y la pertinencia de la teoría bergsoniana. *Cfr. Prigogine y Stengers. “Metamorfosis de la ciencia” en La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia. Alianza. Madrid. 1990. Pág. 29-48.*

certeza de que hemos llegado a vislumbrar los presupuestos básicos de una concepción que ve al tiempo supeditado al espacio, y donde se esconden las ilusiones de orden metafísico cuando se piensa la temporalidad. Un ejemplo de ello son los argumentos de Zenón que junto a la filosofía de la generalidad o platónica, advierten del error cuando dejamos entrar el devenir, la heterogeneidad o lo discontinuo al esquema básico del Ser, pues según ellos, el movimiento es imposible. Por el contrario, nuestro recorrido se coloca en el Renacimiento o donde comienza la época moderna, para aceptar el lugar que la ciencia y el arte cobrarán en lo posterior y donde se debaten nuevas perspectivas de la realidad, especialmente en lo referente a la libertad humana frente a la autoridad divina. El modelo de verdad único se cuestiona y surgen nuevos horizontes de explicación tanto para la ciencia con el dinamismo newtoniano de los siglos XVII-XVIII, y posteriormente, a los círculos del arte principalmente con la fotografía y el cine ya en el siglo XIX (sin dejar de lado la pintura, especialmente, pero también la poesía y las artes en general). Nos interesa encontrar en este punto las fracturas entre el pensamiento antiguo y el pensamiento moderno, el paso transitorio de la forma o la pose a la imagen móvil, ir del modelo u original al simulacro o la copia. Tenemos entonces que la crítica bergsoniana se centra en hacer una revalorización de la realidad a partir de la imagen y no ya de la representación, a partir de una experiencia sobre la cualidad y no sobre la cantidad. El estudio de la imagen cinematográfica en esta perspectiva requiere de un marco teórico idóneo, donde no se contravengan los problemas de la duración ni de la extensión, donde el movimiento no quede supeditado a su propia imposibilidad ni ejerciendo autoridad sobre el móvil. Donde la duración no sea un elemento más en la composición del recorrido sino la posibilidad real de mantener una experiencia con la diferencia y con el devenir.

Lo que, entonces, nos lleva a plantear el asunto en términos inversos ¿qué pasaría si el Ser fuera en lugar de inamovible, móvil, qué si en vez de ser negativo lo tomáramos en su afirmación, fuera positivo, abierto, qué si en vez de ser homogéneo fuera heterogéneo, qué si en lugar de ser la identidad fuese la diferencia? Bajo esta perspectiva nos ayudamos del cine para explicar la composición de las imágenes, en tanto que puestas sobre la cualidad de la duración (aunque indirecta en este momento, pues hablamos todavía de la imagen-movimiento o del cine llamado clásico) y no sobre la espacialidad. Por su lado, la ciencia moderna en la acepción del dinamismo, abonará sobre la necesidad de dar autonomía al tiempo frente al espacio sin lograr ese cometido del todo, sin embargo, sienta las bases de lo mínimo necesario para que el cambio de paradigma se haga posible (del orden antiguo al moderno, de tomar al tiempo como medida del espacio hasta la búsqueda de leyes que avalen los cálculos donde cimentar nuevas verdades, y donde el tiempo llegue a tomarse como una variable independiente).

Por último, queremos hacer un comentario que clarifique hasta cierto punto la “coincidencia” del contexto en que aparece por primera vez la máquina cinematográfica de los hermanos Lumière (1895), y la filosofía vitalista de *Materia y memoria* (1896) que cimentará un modelo psicofísico de explicación de la realidad por medio de acciones y reacciones, de estímulos y respuestas, es decir, de dar y recibir movimiento. Ahora bien, decimos que hay una coincidencia un tanto paradójica en ambos acontecimientos, pues a pesar de la diferencia de tiempo en ver la luz una obra de la otra (quizás meses), ambas pareciera que anuncian al mundo el nacimiento de un nuevo arte, por supuesto, pero también un modelo de pensamiento único y singular como lo son las obras de nuestro filósofo, especialmente *Materia y memoria* y *La evolución creadora*, en donde, incluso, en

esta última se llega a postular *un mecanismo cinematográfico del pensamiento*. Algo verdaderamente novedoso y de lo cual se piensa que nuestro lenguaje, nuestra percepción y nuestra intelección trabajan de la misma manera en que lo hace el cinematógrafo. Pero que quede claro, el primer cinematógrafo, porque la historia nos dice que una vez descubierto al mundo por sus inventores, éstos dejan de serlo mientras otro se lo apropian. Y efectivamente, pues en las primeras proyecciones de los cortometrajes de los Lumière había asistentes de todo el mundo impactados por la gran innovación, de entre ellos, el mismísimo Méliès que apresuró la adquisición de una máquina propia para demostrar al mundo su gran ilusión. Sin embargo y a pesar ello, el gran desarrollo que tuvo el cinematógrafo en la década de 1910 y 1920, además del conocido Manifiesto de las Siete artes de Riccotto Canudo, así como el arribo de realizadores como Eisenstein, Griffith, Vertov, Pabst o Jean Renoir con gran éxito en la Francia de los 30's, a pesar de ello, decimos, Bergson nunca trató el cine en tanto que arte, ni siquiera podemos hablar de un indicio explícito que pudiera ligarse, al contrario, algunos aseguran que su actitud fue reticente.

Sin embargo, creemos que a pesar de ello pudo haberse enterado por ejemplo de la evolución técnica tan nombrada y discutida en su tiempo: el paso del cine mudo al cine sonoro en 1927-33. Aun así se mantuvo en silencio, ¿por qué? Quizá porque entendió muy bien su papel de teórico filósofo, es decir, a Bergson siempre le interesó la ciencia y la filosofía, para ser más precisos, su empresa se centra en el arribo de una metafísica idónea a las exigencias del análisis científico de su tiempo. No circunscribir esta idea en el discurso bergsoniano significaría, nos parece, salir de los límites de la sensatez en que se puede ejercer el verdadero provecho de un ejercicio intelectual como lo es su filosofía.

### 3. Sobre la duración bergsoniana en consonancia con el cine moderno

*Nosotros no percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado carcomiendo el porvenir.*

H. BERGSON en *Materia y memoria*.

En el tercer y último apartado, “Un esquema sobre la duración bergsoniana”, se trata de reforzar la tesis que se han vislumbrado hasta este punto, que es la de ver al tiempo como independiente del espacio. De la misma manera, se observa más claramente de dónde proviene esta forma de pensar que apresa el tiempo, lo parcializa y le da una definición métrica. Encontramos pues, que son las matemáticas y la lógica las disciplinas que prestan a la metafísica un modelo de conformación o de estructuración, y que dirigen el encuentro de la conciencia con la realidad en el camino exclusivo del conocimiento.

Bergson, por su parte, descubre que cuando se habla de libertad bajo ese modelo del tiempo medible se está determinando la voluntad y la acción libre, porque se tiene o se presupone que el Todo ya está establecido, o mejor, preestablecido (cuando de lo que se trata es de establecerlo, crearlo), y lo único que se requiere es que el sujeto aparezca para llevar a cabo el plan que ya de antemano le espera. El tiempo no sería otra cosa que el vivo reflejo de la eternidad como ya Platón lo había asegurado. Por lo tanto, es preciso construir una nueva plataforma metafísica donde este principio de liberación cualitativa ya no esté determinado ni por el determinismo físico ni psicológico. Empresa que Bergson vendrá a mostrar bajo la rúbrica del tiempo independizado que resumiríamos de la siguiente manera: si aceptamos que “el presente” (mi presente) se encuentra siempre en devenir constante y evitamos estabilizarlo como acostumbra la percepción, además de encontrar en “el pasado” (mi memoria) el fundamento de lo que mi percepción actualiza del devenir, lo que atrapa o lo que hace suyo, entonces la realidad entra en una dimensión que de suyo se diferencia de lo extensivo, que se vuelve cualitativo y ya no homogéneo ni material. Es el mundo de la imagen y donde la conciencia *más que conocer padece la duración*, vive la realidad cualitativamente (envejece con ella si se quiere) pero de tal suerte que el futuro ya no es previsible, sino que se bifurca en tantas líneas de fuga cual organismo que lucha por su propia vida.

Bergson nunca da una definición precisa de lo que es la duración, sólo acierta en hacernos una idea, o mejor dicho una imagen quizá, del sentimiento escurridizo de ese estado mental o interior que refiere a la cualidad. Paradójicamente sus definiciones siempre son temporales y nunca definitivas, cosa que le han reprochado sus detractores porque se corre el riesgo de perderse o malinterpretar la lectura de sus obras. Quisiéramos describir a manera de ejemplo una imagen personal que tiene una doble faceta, con la intención de introducirnos al tema de mayor peso en su filosofía: la temporalidad. Por un lado

tendríamos, pues, a un director de orquesta indicando rigurosamente a sus músicos con batuta en mano derecha el tempo y el compás, y con la mano izquierda la entrada a los diferentes instrumentos, los cambios de volumen e intensidad en las notas de la melodía. Por otro lado tenemos la imagen de un “espectador primitivo”, digámoslo así, que presencia por primera vez un espectáculo de esta naturaleza; inmóvil en su exterior aprisionado por la mirada de cada uno de los movimiento ejecutado en el conjunto de su percepción, y a la vez, padeciendo los costos de un placer desconocido que se debate en su interior agitando sus sensaciones a un ritmo coordinado, lo que provocaría en él un salto involuntario hacia su interior sustrayéndose en su presente, a experiencias pasadas que habitaban quizá ya en el olvido. En esta secuencia imaginativa por nuestra parte, decimos, hay dos actitudes más o menos identificables para cualquier individuo afecto por la música, que podrían ser las mismas que expone nuestro autor en términos generales sobre su tesis de la temporalidad; aunque como apuntamos y remarcamos, ninguna definición que nos lleve a interpretarlo es postrada sobre lo superficialmente definitivo.

Por un lado podemos ubicar en nuestro director de orquesta una actitud acorde a la lógica detallada por el lenguaje de la música: disciplina, coherencia, rigurosidad, sensibilidad, etc., que forma parte de un conjunto mayor que puede referir a la valoración de procedimientos técnicos con propósitos estéticos. Es decir, podríamos encontrar en esta primera imagen una extraordinaria capacidad de organización discursivo-musical de los elementos de un sistema regido a su vez, por criterios axiológicos relativos al arte de la música. Lo que desde nuestra interpretación, pensamos, puede compartir el ámbito con lo que Bergson describe como el mecanismo cinematográfico de la inteligencia, es decir, aquella capacidad cognitiva de organizar, estructurar y dirigir los medios hacia un fin, hacia

la utilidad y la acción en términos de ser percibido y expresado por el lenguaje, y por ende, en beneficio del progreso social. Aunado a esto, entender que nuestro personaje no sólo goza de un cúmulo de saberes técnicos, históricos y lógicos sino que es necesario en su haber formativo (dado que nos referimos al arte quizá de mayor calidad), gozar de un sentido mayor de sensibilidad musical, es decir, de una capacidad de espiritualizar lo bello que la naturaleza nos *expresa* en forma de emociones y no en estados de conciencia. Porque el arte para Bergson *no expresa sino que sugiere*: “... en general para todo artista que pretende introducirnos en esta emoción tan rica, tan personal, tan nueva, y hacernos experimentar lo que no podría hacernos comprender”.<sup>81</sup> Todo apuntaría con estas palabras a una segunda actitud de nuestro personaje, es decir, a derribar la barrera insalvable que el tiempo y el espacio interponen entre la conciencia del artista y la nuestra, o la de espectador, mediante un proceso de simpatía cualitativa que nos enlazaría con un mismo ritmo universal; una especie de adormecimiento o docilidad de las potencias activas que sólo nos reenvían al actuar utilitario de la corporalidad. En este punto, creemos, accedemos a un estado cualitativo de la experiencia que nos comunica con estados de intensidad estética, y por la cual, la duración nos afecta ostensivamente.

Ahora bien, para entrar en el nivel de comprensión de la duración bergsoniana será preciso repetir el argumento de la no espacialidad del tiempo, o la independencia de la temporalidad respecto del espacio, que es lo mismo, del que hemos insistido en nuestra investigación y el cual, conserva cierto estatus en los tratados posteriores referentes al bergsonismo. Que el tiempo ya no esté supeditado al espacio significa profundizar en la temporalidad más allá de la tradición filosófica desde Platón hasta Hegel, pasando por el

---

<sup>81</sup> Cfr. Bergson. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Pág. 23-26.

dinamismo newtoniano para quien el conocimiento y la ciencia no hace otra cosa que reforzar la teoría de la inmovilidad, paradójicamente, y ver en la duración la misma confusión que los filósofos antiguos.<sup>82</sup> Es decir, se toma al tiempo como la medida del espacio y donde este espacio cobra un valor abstracto u homogéneo (como el punto o la línea en matemáticas), así el espacio recorrido o reconstruido vendría a resumir no sólo al espacio mismo sino a subyugar al tiempo, hacerlo medible, cronométrico o parcializable; el tiempo se hace espacio por una cualidad homogénea que le es inherente al dinamismo. Lo que nos presenta Bergson es lo contrario, que la duración es heterogénea o, mejor dicho, sería; que la duración afecta de diferente manera según la naturaleza de las partes afectadas. Por ejemplo, dice Deleuze, la materia se mueve pero no cambia,<sup>83</sup> ésta es homogénea y necesita de la acción para poder trasladarse; cosa muy diferente cuando en el ejemplo del vaso de agua con azúcar se le imprime movimiento para disolverla. Pues bien, este movimiento de la cuchara expresa un cambio en la duración, es decir, mi espera a que el azúcar se disuelva hace un todo ahora ya con la cuchara y el agua azucarada, hubo ahí una transformación o un cambio que implicó necesariamente *mi espera*, y esta espera no es más que el reflejo de la duración en estado puro que afecta mi subjetividad. Algo similar podríamos decir del tiempo de exposición a que recurrían las primeras fotografías o los llamados daguerrotipos (de 5 a 40 minutos de exposición en 1839 por el mismo Daguerre, pero en 1841 se acortó drásticamente a 2 o 3 minutos hasta llegar a 20 o 30 segundos según

---

<sup>82</sup> Habría que recordar que la teoría newtoniana expone la existencia de un espacio, un tiempo y un movimiento absolutos y relativos, los cuales obedecen a leyes inmutables de las matemáticas pero también de la física, lo que daría la postulación de un espacio homogéneo donde tiempo y movimiento serían la convalidación de ese espacio inalterable e inamovible que suponen los cálculos abstractos de tomar el símbolo por la realidad, de trasponer lo abstracto por lo real ¿Cuál sería entonces la diferencia con Zenón? Cfr. "Escolio 17" de los *Principios matemáticos de la filosofía natural* de Isaac Newton, en WILLIAMS, Pearce L, (Coor.) *La teoría de la relatividad: Sus orígenes e impacto sobre el pensamiento moderno*, Altaya, Barcelona, 1993, Pág. 17-24.

<sup>83</sup> Cfr. Deleuze. *Imagen-movimiento*. Pág. 22.

el *photographe* de Chevalier).<sup>84</sup> Incluso en las actuales tomas fotográficas, los instantes en que los retratados se exponen bajo la sonrisa inconfundible de su mejor pose, ese trozo de tiempo, esa espera o acomodo en que el dispositivo tarda en ser presionado hace que *algo* se experimente de manera diferente, heterogénea y que *ese* algo de nosotros haya cambiado en tan sólo segundos. Pues lo que delata es el transcurrir del tiempo en estado puro, que dicho sea de paso, también podemos llamar devenir o tiempo-devenir para diferenciarlo más explícitamente del tiempo parcializado o mecanizado, yuxtapuesto u homogéneo.

La independencia del tiempo respecto del espacio viene a ocupar un lugar primordial en la historia del pensamiento científico, estético y filosófico. Pues hay que tener en cuenta, primeramente, que Bergson se refiere a una crítica o derrumbe de las ilusiones que han mantenido el modelo de verdad en esos ámbitos intelectuales. Pero en segunda instancia no sería un atrevimiento decir que ha dado lugar a una conformación de nuevas formas de pensar el acontecimiento, la existencia, el devenir, el pensar mismo. Y es que, como lo asegura Deleuze, nos enfrentamos ante una empresa que tiene por objetivo “la conversión total de la filosofía {...}dar a la ciencia moderna la metafísica que le corresponde, que le falta, como a una mitad le falta su otra mitad”.<sup>85</sup> Por ejemplo, el caso de la ciencia que antes buscaba la reconstrucción del movimiento basando sus postulados en la creencia de que las leyes naturales se organizaban de manera reversibles (el dinamismo mecanicista por ejemplo), finalmente ha cedido después del siglo XIX con la aparición de la ciencia de las máquinas y el calor (termodinámica), hasta su progresión en

---

<sup>84</sup> Cfr. Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Cátedra. España, 2001. Pág. 59-72.

<sup>85</sup> Deleuze. *Imagen-movimiento*. Pág. 21.

el siglo XX y los procesos de organización espontánea, la asociación indisoluble del azar y la necesidad, en suma, la irreversibilidad ahora es fuente de orden y organización.<sup>86</sup>

En el caso del arte y posteriormente la estética, si la fotografía tuvo alguna pretensión más allá de la afición científicista de Nicéphore Niepce y la megalomanía de Jacques Mandé Daguerre en el siglo XIX, como dice Bazin acerca de la pintura pero aplicable igualmente a la fotografía naciente, “fue la supervivencia no del hombre, sino de la creación de un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo”.<sup>87</sup> Paradójicamente, la imagen atrapada en una instantánea o mejor, el tiempo congelado en un instante vino a descubrir no su aprisionamiento sino su verdadera liberación en la imagen, pues el cine aparecería unos 80 años después de la primera fotografía de Niepce en 1826. Lo que finalmente nos mostró la cinematografía desde sus inicios no fue sino la paulatina autonomía o liberación del tiempo respecto del espacio, pero sobre todo del movimiento en el arte.<sup>88</sup>

En el cine y recordemos los films de Buster Keaton (que casualmente nace el mismo año en que el cinematógrafo hace su aparición, en 1895) especialmente las secuencias donde parece dividir la pantalla en dos planos (fundido), uno de frente donde actúa Buster y el otro al fondo donde los cambios de ambiente y escenografía se suceden rápidamente sin

---

<sup>86</sup> Cfr. Prigogini y Stengers. *Op. Cit.* Pág. 41.

<sup>87</sup> Cfr. Bazin. *Op. Cit.* Pág. 24.

<sup>88</sup> Hay que tomar en cuenta el principio de la fotografía para inmediatamente abandonarlo en el caso del cine, porque si la instantánea captó el movimiento en un punto de su desarrollo, el *fotograma* se encargó de descomponer y recomponer el movimiento captado en su progresión. En este sentido, el siglo XIX trastocó las añejas creencias sobre lo inmóvil y lo móvil en diferentes ámbitos de la cultura occidental; aquí por ejemplo vemos que se une la ciencia con el nacimiento del arte si aceptamos que después de un gran descubrimiento como la fotografía, el espíritu obsesivo de Muybridge y de Etienne-Jules Marey les llevó a extender el fenómeno de la *persistencia retiniana* adaptando fotografías al *zootropo* 1878 en el primero caso, mientras que el segundo lo llevó al descubrimiento de la *cronofotografía* 1882 adelantando el definitivo *cinematógrafo* de los hermanos Lumière en 1895. Cfr. Sougez. *Op. Cit.* Pág. 285-286.

una conexión lógica que apremie la situación: un jardín, una calle ocupada, un precipicio, una selva con leones, las huellas del tren en un desierto; cuando Buster se encuentra en medio del océano sobre una piedra, bucea, y sólo consigue aterrizar con la cabeza en un banco de nieve, finalmente cae sosteniéndose en el aire en el jardín donde empezó. En esta secuencia del film *El moderno Sherlock Holmes* (1924), así como en otras secuencias rápidas e inconexas de otros de sus films, muestran en el cine clásico la manera de conformar o construir la imagen bajo el principio de acción y reacción del héroe, donde lo importante no son los trasfondos, ni los fundidos, ni cómo un plano se sigue en otro plano, una secuencia a otra secuencia; lo verdaderamente importante en estos films es la acción del personaje; que huya, que nade, que escape, que corra en el vacío, que persista, que reaccione y urja una nueva situ-acción para volver a reaccionar. En este sentido, la acción funge el papel de una geometría que construye el universo del film a partir del movimiento *entre* cada plano, *entre* cada secuencia, *entre* cada fundido, como si se tratara de un gran mecanismo de relojería; una dinámica cercana al universo newtoniano donde las leyes del movimiento funcionan independientemente del tiempo.<sup>89</sup>

En contraste al cine de acción para el cual la imagen se caracteriza por el movimiento, para el cine moderno la situación es completamente diferente y el caso de Jacques Tati con su *Playtime* (1967) aunque ya desde antes con *Las vacaciones de Monsieur Hulot* (1953), nos da un acercamiento a esa superación del tiempo mecanizado, que supone al movimiento de la acción, como su mejor medio de representar la realidad cinematográfica. En el cine del tiempo, la acción ya no determina la situación, o lo que es

---

<sup>89</sup> Cfr. Rodowick, D.N. "Una Breve Historia del Cine" en *Gilles Deleuze's Time-Machine*, publicado por Duke-University-Press, en 1997. Ver bibliografía.

lo mismo, el tiempo ya no se supedita al movimiento. La situación cobra vida por sí misma y la finalidad de una secuencia, de un plano, incluso del film en su totalidad se encuentra “en el pasar mismo”, lo que Deleuze llama la descripción del objeto —aunque habría que aclarar que se trata de una descripción no reconstructiva sino creativa— ya que de lo que se trata en este tipo de cine, es de crear “el objeto” o la situación y por qué no, también la imagen.<sup>90</sup>

En *Playtime* los planos siempre son lejanos, lo que nos da una sensación de distancia y alargamiento en la imagen, por ende, visualmente los personajes tardan más tiempo en recorrido de un punto a otro, aunque el espacio a recorrer sea muy corto,<sup>91</sup> por ejemplo: en la glorieta repleta de automóviles que asemeja un carrusel en un parque de diversiones. Un signo que presentan estos films de la *imagen-tiempo* es el vagabundeo, que precisa un ir y venir de los personajes sin un objetivo definido, pero también y más precisamente, un vagabundeo de la cámara que obliga al espectador “ser uno con” la mirada del personaje. Podríamos citar el famoso vagabundeo del protagonista de *Ladrón de bicicletas* de DeSica (1948) que en su búsqueda por la bicicleta robada, hace que el espectador participe de su desesperanza y frustración por medio de una imagen indirecta de la duración (o quizá por una cierta inocencia infantil que le acompaña). Aunque los vagabundeos famosos, aquellos que pasan revista por lugares irrelevantes y se pierden en las líneas, curvas de paredes, relieves, humo de cigarrillos, etc., se encuentren en films de grandes realizadores como Antonioni, Fellini, Godard, Resnais, de Palma; se trata en el

---

<sup>90</sup> Uno de los casos paradigmáticos en el cine de la imagen-tiempo lo encontramos en los films de Marguerite Duras, especialmente en *L'Homme atlantique* (1981), donde gran parte del tiempo sólo hay una voz en *off* sobre una pantalla en negro.

<sup>91</sup> De igual manera hay que tomar en cuenta el uso del formato 70 milímetros, que posibilita la expansión del plano y, por ende, la extensión entre un punto y otro se alarga haciendo los objetos más visibles a luz del espectador, lo que se conoce como profundidad de campo reconocible es los films de Tati.

fondo de una inversión directamente contra la acción y los dispositivos motrices de la corporalidad que tratan de responder pero no saben cómo; los personajes se encuentran imposibilitados para reaccionar según las exigencias de la acción. Por un lado, “los objetos y los medios cobran una realidad material autónoma que los hace valer por sí mismos”, y por otro lado, “los personajes más que reaccionar, registran. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él”.<sup>92</sup> Es el caso del héroe en *Playtime* que nunca termina por dar cuenta sobre su quehacer en el film, quizá porque no hay una finalidad precisa a la manera del cine de acción (por ejemplo el héroe de cualquier western); difícilmente pudiéramos decir que hay un principio un clímax y un final, pues parecería un vagabundeo dentro de un parque de diversiones bajo la única promesa de “olvidarse” del tiempo y divertirse. Por último, los signos distintivos de este tipo de films Deleuze los llama *opsignos* y *songsignos*, que no son otra cosa que situaciones ópticas y sonoras que ocupan un “espacio cualquiera”, o bien un espacio desconectado igualmente referido a sonidos, ruidos, gritos o melodías que revelan una descodificación del medio en que se presentan. Estos signos se pueden obtener de “imágenes subjetivas, recuerdos de infancia, sueños o fantasías auditivos y visuales donde el personaje no actúa sin verse actuar, espectador complaciente del rol que él mismo desempeña”.<sup>93</sup> El film de Tati se reconoce por este aspecto, todo él puede ser un armario de signos sonoros y visuales; las voces de los personajes son insostenibles como diálogos, son más bien, ruido que no necesita articulación para significar el entendimiento que se da entre ellos. Los ruidos son las voces del film ya que el sonido que producen eleva el volumen hasta hacerlo muy significativo, recurrente y a veces ridículo, lo que comprueba la ironía y justifica el

---

<sup>92</sup> Cfr. Deleuze. *Imagen-Tiempo*. Pág. 13-16.

<sup>93</sup> *Ibid.* Pág. 17.

burlesco o la comicidad del film. Por ejemplo, en la escena de las *Vacaciones*, cuando en el salón algunos leen, otros discuten o juegan cartas: *Monsieur Hutlot* juega ping-pong con una pelota que hace un ruido desmesurado, que rompe el silencio de la sala como si fuera una bola de billar que a cada rebote aumenta y fastidia, creando el conflicto y la comicidad del absurdo. En suma, el universo de Tati es sonoro y visual, donde su geometría en vez de ser espacial remite a lo musical en el entendido de que no es por la yuxtaposición de momentos puestos uno tras otro, sino que los sonidos se penetran, coexisten y afloran en lo hermosamente imprevisible. Por cierto, cualquier film de Tati “no sería indigno del mejor Charlot”.<sup>94</sup>

En el panorama de los problemas filosóficos que trata el bergsonismo y de los mejormente tratados según la interpretación que adelantan algunos de sus críticos, encontramos la interpretación de G. Deleuze.<sup>95</sup> Estos problemas son la duración, la memoria, el impulso vital y la intuición, éste último como método estrictamente filosófico que engloba la obra de nuestro autor. Sin embargo quisiéramos en este momento intentar responder a la cuestión de la duración, en tanto que buscamos metodológicamente desentrañar las ilusiones que la envuelven. Porque siendo estrictos en el acercamiento a estos textos cruzados entre ambos pensadores, encontramos que el análisis bergsoniano se rige por una fuerte dosis de *sentido común*, que antepone al conocimiento experto de las ciencias una oportunidad de corrección y discernimiento de las verdades que brotan de sus teorías. Porque los temas más agudos a rebatir en los textos bergsonianos se encuentran en

---

<sup>94</sup> A. Bazin. *Ibid.* Pág. 66.

<sup>95</sup> En adelante nos atenemos al relato sintético de la etapa bergsoniana de Deleuze de 1956-1966 según nos lo cuenta Francois Dosse en *Gilles Deleuze y Felix Guattari. Biografía cruzada*. F.C.E. Argentina, 2009. Especialmente el apartado titulado “Bergson: el impulso vital” (Pág. 177-186), donde se señalan nombres como Maurice Merleau-Ponty, Jean Hyppolite, Anne Sauvagnargues y Frédéric Worms como destacados intérpretes del bergsonismo, desafortunadamente fuera del alcance en esta investigación.

aquellas teorías que han alimentado la ilusión o la confusión de tener algo por otra cosa, “de creer con certeza metafísica” en la existencia de algo inexistente filosóficamente. Estas teorías identificables podrían ser; el asociacionismo, el dualismo, el materialismo, el dinamismo mecanicista, el psicologismo, etc. No es casual que en la escritura misma de Bergson encontremos la referencia constante de entender los diferentes tipos de afasias, manías, ilusiones que ha dado lugar al pensamiento en su progresión por la historia. Por ejemplo la idea de *multiplicidad* en su diferencia con la categoría de lo Uno y lo Múltiple del platonismo, pues hay la inclinación efímera de tomar lo uno por lo otro, cuando en realidad se trata de cosas diferentes. Para Platón se trata de una realidad metafísica entre el Ser y el no-ser, entre el mundo eidético y el mundo fenoménico, entre lo infinito y lo finito, y en esto consistió toda la filosofía incluso más allá del mismo Platón (sería importante decir que este modelo de percepción del mundo bajo dos dimensiones opuestas, implicó para la posteridad una forma de conducir y entablar las relaciones con el todo, es decir una forma de intuir e interpretar el universo). Para Bergson el concepto de multiplicidad es algo bien diferente, en primer lugar es una manera de rechazar esa concepción del mundo, ese modelo del platonismo que a fuerza de negación termina por aceptar lo inaceptable. En segundo lugar, la multiplicidad quiere decir una corrección de la división, un desentrañamiento de eso ilusorio que permanece en el pensamiento, en este caso, de eso perfecto, imperecedero, inmutable que es el ser. La multiplicidad es un estado de conciencia que intuye la duración y que la separa de aquello que tiene una naturaleza diferente. El ejemplo que clarifica este hecho lo otorgan las matemáticas, ya que el número muestra dos formas de percibir un hecho que en sí mismo ya es una multiplicidad; cuando decimos 4 estamos tomando una vía general y abstracta que no es  $1+1+1+1=4$ , tampoco

$2+2=4$ ; recurrimos a una abstracción, o mejor, a una forma de homogeneizar lo que de suyo no es igual y que observa diferencias, sin embargo, nos conviene actuar de esa manera simplemente porque la tradición nos enseña a actuar así, siguiendo los procedimientos para realizar tal operación. Otro ejemplo que nos parece clarificador es el rebaño de las 50 ovejas anteriormente citado; una manera que se dice en el **espacio homogéneo** “50 ovejas” suponiendo que este rebaño se encuentra formado en línea recta, mientras que otra manera de decirlo sería aceptando la presencia de diferencias que cada oveja pudiera observar, que las enumera en vez de contarlas, y en este sentido, dice Bergson, “la serie tiene lugar, más que en el espacio, en la duración”. Por lo tanto, la multiplicidad es el camino para evidenciar las diferencias de la realidad objetiva y no el modelo que homogeniza dichas diferencias por medio de un modelo abstracto e impuesto de la lógica y las matemáticas (de los signos que justifican una realidad inexistente).

Por otro lado, los filósofos siempre creyeron que el mundo exterior era captado por los sentidos, y ciertamente, pero de ahí a otorgar que las condiciones de posibilidad sobre la existencia de algo propiciaran la representación intelectual de un objeto, era ya un exceso. Porque se corría el riesgo de tomar lo uno por lo otro, de no dividir correctamente ni de acertar lo que por naturaleza significaba la diferencia. En este sentido, el esquema platónico era justificado por Kant en la medida en que se privilegiaba el conocimiento representativo sobre la realidad, ¿incluso aquellos estados de conciencia que no concuerdan con lo que se puede conocer, por ejemplo el dolor, la alegría, la esperanza, la piedad, etc.? El error fue el mismo que el de las matemáticas; predicar el espacio homogéneo, exterior, puro y universal, por sobre la duración que es interior, diferente, heterogéneo y singular. Tomar lo uno por lo otro, lo homogéneo por lo heterogéneo, lo cuantitativo por lo cualitativo, el

espacio por el tiempo; es no ver la diferencia de naturaleza que ahí se encierra y por tanto, conceder una simple diferencia de grado (diferencia que se predica sólo de la espacialidad pero no de la duración). Entonces la confusión se hace palpable si no diferenciamos lo que es interior de lo que es exterior (la memoria de la percepción, la duración de la extensión), otorgamos por una necesidad de conveniencia (según la utilidad y la acción de cuerpo) la necesidad del cuerpo por moverse en la estabilidad, otorgamos, decimos, una entidad abstracta de continuidad al sentimiento de la temporalidad, y así se llega a la creencia de que al igual que el espacio el tiempo corre en una línea homogénea y continua, segmentada por estados yuxtapuesto y donde el sentimiento mismo se convierte en espacio. El conocimiento basado en la representación recurre al mismo error de tener al tiempo por el espacio, y sobre esta base, fundar todos los hechos y acontecimientos internos o externos sin distinción dignos de ser conocidos, o mejor dicho, de ser espacializados.

\*

Nos parece que el ejemplo de nuestro director de orquesta reúne ambas actitudes de la división bergsoniana; la extensa o continua (multiplicidad cuantitativa) donde los conocimientos se apoyan en la estabilidad, yuxtaponiéndose en un orden lineal para un mejor rendimiento en la ejecución y dirección de la pieza musical. Sin embargo, es en la segunda actitud, en la multiplicidad cualitativa, donde podríamos situar el valor de la filosofía de Bergson y que concuerda con la actitud que proponíamos para el “espectador primitivo” una vez hayamos despejado, en lo posible, la ilusión sobre el espacio homogéneo.

En gran medida, el análisis que interpone Bergson al conocimiento de la ciencia y al edificio de la metafísica lo obtiene del sentido común, de donde podríamos enumerar sin un orden muy preciso de ideas aquellas que saltan por su elocuencia y que constantemente presenciamos en cada uno de los textos citados. A propósito, este sentido común nos atreveríamos a definirlo como aquella intuición de la experiencia que descrea lo evidentemente saturado de las teorías intelectuales y que van a contracorriente de la vida en general. Así pues, la primera idea que concuerda con ese sentido común y que es contraria a lo evidente, es aquella que nos dice que *un signo no es la realidad*, sino que ese signo *es de* la realidad; idea muy parecida a propósito de la corrección que nos hace Borges del sueño: no es el sueño tal cual sino el recuerdo del sueño de la noche anterior lo que tenemos al despertar por la mañana. En tanto que los problemas del espacio y del tiempo forzarían otro tipo de análisis quizá (aunque la literatura no estaría muy de acuerdo), por ejemplo, el argumento de Zenón cuando hablaba del espacio infinito entre un punto A y un punto B; éste debía recurrir a un espacio intermedio que sería A B' si tomamos como principio a A, después sigue con A B'', luego A B''', hasta hacer del espacio una verdadera entelequia; suponía pues que el tiempo era estable y que el devenir no existía. En este mismo sentido Kant y los empiristas conformarían este grupo junto a la física y la psicología que, "... si quieren preverse los fenómenos, hay que hacer tabla raza de las impresiones que producen en la conciencia y tratar a las sensaciones como signos de la realidad, no como la realidad misma".<sup>96</sup>

En segundo lugar, tendríamos la idea referente al "continente y al contenido" que quiere decir una apuesta por la sensatez, especialmente contra los idealistas, espiritualistas

---

<sup>96</sup> Cfr. Bergson. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Pág. 155.

y quizá también contra la teoría del asociacionismo, que aceptan que es la conciencia la que determina el mundo exterior; que un objeto que se presenta a la conciencia más allá de la cualidades exteriores recibe la existencia por medio de la iluminación que le proporciona aquélla, como una especie de insuflación divina ¿quién contiene a quién; la conciencia al universo o el universo a la conciencia? Por supuesto, dice Bergson, la conciencia no es más que un destello en el todo un punto en la infinitud del cosmos porque si quitamos la conciencia el universo seguiría tal cual es, en cambio si quitamos el cielo, las estrellas, el aire, el agua, la atmósfera, etc., sin duda que la conciencia desaparecería. En este sentido el enfrentamiento con la fenomenología era inminente pues como escribe Deleuze, “había demasiados factores sociales y científicos que ponían más movimiento en la vida consciente, y cada vez más imágenes en el mundo material”.<sup>97</sup> Sin embargo, la corrección en el tiempo y el sentido común darán un dato que maravillosamente desarrolla Deleuze, apostando nos parece, por el esquema bergsoniano cuando escribe “Toda conciencia es conciencia *de* algo (Husserl) o bien, Toda conciencia *es* algo (Bergson)”.<sup>98</sup> Lo que significó una ruptura con la tradición filosófica que siempre puso la luz del lado del espíritu y a la conciencia sacando las cosas de su oscuridad innata; la psicología y en mayor medida la fenomenología participaban de esta tradición aún por encima de su concepto base de la *intencionalidad* que se dice, “refiere al dominio práctico de la conciencia” -aunque habría que desentrañar primeramente el papel de la representación en el proceso cognitivo, las

---

<sup>97</sup> Deleuze. *Imagen-movimiento*. Pág. 88.

<sup>98</sup> *Cfr. Ibid.* Pág. 87-94. Esta inversión parece más bien una provocación que concuerda con lo que trataremos de explicar a continuación, y que Deleuze lo pone en niveles más reales, pues se trata de un vuelco o de una revolución en el centro del pensamiento filosófico, pero que desafortunadamente para Bergson la gloria y el éxito le han reenviado a confusiones y a malos entendidos sobre su obra; creemos sin embargo que sus ideas sobre la temporalidad merecerían humildemente una atención diferente a la que ha recibido y colocarlo en su justa dimensión como revolucionario del pensamiento. Ver también Deleuze en *El bergsonismo*, especialmente el capítulo 3: “La memoria como coexistencia virtual”. Pág. 51-74.

leyes que lo determinan (similitud y contigüidad) y más antes, desembarazar a la mente de lo que anteriormente decíamos, sobre si lo que se tiene por real no es en realidad su signo.<sup>99</sup> Pero si se nos permite ir más allá sobre este punto diremos que el centro de la controversia entre fenomenología y vitalismo no está en la intencionalidad –pareciera que ambas teorías corren en líneas paralelas-, sino en lo que ambos entienden por conciencia.<sup>100</sup> Para Bergson, por ejemplo, las cosas son luminosas sin ninguna trascendencia que las alumbre, la conciencia misma se confunde con la cosa, es decir, con imagen de luz.<sup>101</sup> Algo parecido a lo que sucedió cuando Nicéphore Niepce encuentra que la imagen captada por la cámara oscura se “pegaba” al papel tratado con cloruro de plata y ácido nítrico más el tiempo de exposición de los objetos encuadrados (éste se dio cuenta que la luz bajo un tratamiento adecuado reflejaba los objetos tal cual y éstos quedaban plasmados en el papel.

---

<sup>99</sup> Cfr. Abbagnano. “Intencionalidad” en *Op. Cit.* Pág. 693-694. Si la conciencia es *intentio* como dice Occam, no es más un signo que se halla en lugar de una clase de objetos, (que serían las primeras intenciones), cualquiera de los cuales puede sustituir al concepto mismo en los juicios y razonamientos en que se encuentra (es decir en las segundas intenciones respectivas a la lógica).

<sup>100</sup> La conciencia para Husserl podemos inscribirla en una tradición idealista bien definida que surge en la antigua Grecia con Platón y sigue por la historia en pensadores como Plotino, san Agustín, san Anselmo, Eurígena, posteriormente y ya en la modernidad con Descartes, Hume, Kant (quien hace una distinción analítica o de delimitación entre el interior y exterior de la conciencia). Pues bien, la conciencia sería una relación del alma consigo misma, de una relación intrínseca al hombre “interior” o “espiritual”, por la cual se puede conocer de modo inmediato y privilegiado y, por lo tanto, puede juzgarse a sí mismo de manera segura e inefable. Parafraseando, diríamos, que quien puede conocer y juzgar lo conocido es el sabio, porque posee aquella herramienta (la conciencia) que le ayuda a descubrir en su interior la presencia de lo absoluto que es Dios. Este modo privilegiado del hombre con la capacidad de conocer lo que no es él, de juzgarse a sí mismo, y hallar en su interior lo inefable, viene a ser trastocado por la modernidad donde el fundamente de la conciencia lo tendrá el Yo cartesiano. Sin embargo, este modelo idealista sigue permeando la filosofía hasta llegar a Husserl en tanto que para él hay dos modos en que el objeto puede ser dado a la conciencia; la percepción trascendente y la percepción inmanente. La primera implica el *en sí* del objeto, aunque contingente, porque se aparece sólo a la conciencia circunstancialmente como posibilidad de identificarlo o volver a él; la segunda es la vivencia del yo tal como aparece el objeto absolutamente y no con matices o escorzos, es el estadio de la existencia absoluta del objeto porque se vive o se percibe tal cual es. Entonces, habría dos tipos de seres el inmanente que es absoluto (conciencia refleja) y el trascendente que es relativo a la conciencia; mundo de las apariencias y mundo de las esencias, pero ahora con la novedad de que es la conciencia la que *contiene* esos prototipos trascendentes y no están ya en un mundo fuera de los límites de la imaginación. Diríamos, pues, con la intencionalidad, que si hay conocimiento éste debe ir de la conciencia hacia el objeto, es más, que la conciencia alumbró al objeto por la cualidad trascendente o inherente a la conciencia misma. Cfr. Abbagnano. “Conciencia” en *Op. Cit.* Pág. 196-208

<sup>101</sup> Cfr. Deleuze. *Imagen-movimiento*. Pág. 93.

Posteriormente y como la imagen reflejada era negativa, se dio a la ardua tarea de encontrar la manera de pasar la imagen al positivo, cosa que llegaría a concretizar parcialmente bajo sustancias como el betún de Judea, aceite de lavanda y petróleo). En definitiva, para Bergson, la fotografía es al arte lo que la percepción a la vida, ya que ambas no encuentran en la conciencia ningún reflejo de trascendencia, ninguna cualidad ni ningún poder extraterrenal que les haga iluminar ella a las cosas; ahora, cosa diferente es llevar la iluminación a las cosas en tanto que luz artificial, pues, si la fotografía hizo mella en Bergson, para Husserl fue la bombilla eléctrica.<sup>102</sup>

La conciencia para nuestro filósofo se atiene al sentido común sin querer ver más que la inmanencia de las cosas o “las cosas mismas”, como los objetos aparecen a la conciencia sin ningún artificio que las haga favorables para tal o cual propósito, sin ninguna segunda cualidad o esencia que les haga desbordar al objeto real. Pero en sentido estricto la diferencia radical estribaría en la “concepción del tiempo liberado” al que venimos haciendo mención en esta investigación. Porque para el vitalismo la conciencia refiere al presente exclusivo de la acción, al presente vivido actualmente del que se predica en fin lo actuante. Ahora, si la psicología entiende que hay estados psicológicos inconscientes es porque confunde una imagen con el recuerdo puro, cuando hay una diferencia profunda entre las sensaciones recolectadas por la percepción y los recuerdos que se ven encarnados ya en imágenes productos del proceso de actualización. No existiría, pues, una conciencia en sí porque de existir, la conciencia actual o aquella que ejerce funciones corporales se

---

<sup>102</sup> *Idem.*

vería privada de su principal rol que es el de presidir la acción y proyectar la elección.<sup>103</sup> En suma, el sentimiento de grandeza que siempre se le concedió a la conciencia en relación con el objeto, llegaba a su ocaso cuando se antepuso el sentido común develando la imposibilidad de seguir bajo el gobierno de la ilusión y el error.

Llegamos a la tercera idea y la más importante que nos permitimos enumerar bajo el crédito de la visualización y la evidencia del sentido común. Nos referimos a la teoría de la memoria de la cual surgen muchas implicaciones algunas veces expresas, otras veces difuminadas en el concierto general de la concepción del tiempo, sin embargo, todas ellas evidentes y repetitivas en los textos más importantes de nuestro filósofo. Lo primero que debemos entender es la confusión sobre las tres formas del tiempo, ellas son el pasado, el presente y el futuro; en esta dirección lineal de izquierda a derecha donde a la izquierda tenemos lo que ya no *es* o lo que fue (el pasado), en el centro tenemos lo que está siendo o lo que *es* (presente), mientras que en la derecha tendríamos lo que se avecina o lo que será (el futuro). En términos generales, estamos acostumbrados a ver y someter las tres formas del tiempo en este esquema tradicional, atribuyendo todo el peso de la realidad al momento en el que nos instalamos y del cual creemos tener toda la certeza, porque nuestra percepción testifica lo que está aconteciendo aquí y ahora, es decir en el presente. Enseguida observamos cómo nuestra vida pasada se pierde —o quisiéramos perderla en lo que ya no

---

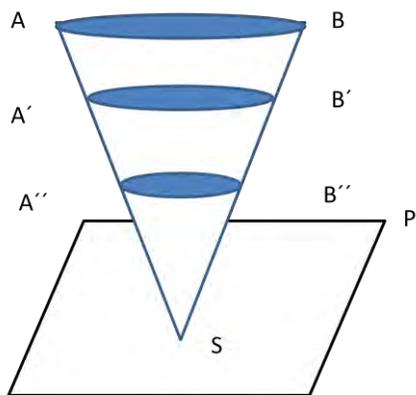
<sup>103</sup> Cfr. Bergson. *Materia y memoria*. Pág. 363. A propósito de este tema el estado de inconsciencia del que habla el vitalismo bergsoniano pertenece a un discurso metafísico anterior a la psicología de corte psicoanalítica, para ésta dos cosas son importantes a) los procesos psíquicos son en sí mismos inconscientes y b) los impulsos instintivos sólo pueden ser calificados por lo sexual en detrimento de la salud psíquica, pero igualmente, favoreciendo a la más alta creación cultural. Mientras que para aquél la importancia del sentido común cuestionaría ¿cómo la representación puede ser inconsciente? “Si la conciencia es el presente o el obrar, entonces, lo que no obra podrá dejar de pertenecer a la conciencia sin cesar necesariamente de existir de alguna manera”. Habría que interrogar al *recuerdo puro* su relación con lo inconsciente freudiano y ver hasta qué punto la diferencia se hace expresa entre ambos pensadores. Ver Abbagnano. “Inconsciente” en *Op. Cit.* Pág. 658-659.

es— apostando a un futuro incierto en que la situación, creemos, será mejor de lo que **era**. En otras palabras, por mera creencia le damos más peso y certeza al presente, lo consolidamos como lo que ES y dejamos al pasado en un segundo o tercer término como lo que ya NO-ES o lo que fue y que por cierto, no volverá a ser nuevamente. Comúnmente aceptamos esto y sin reparo ni complicación desechamos cualquier eventualidad que afecte nuestra bien cimentada percepción de la sucesión temporal. Pero si nos detenemos y reflexionamos un poco sobre lo que estamos aceptando, pronto caeríamos en cuenta de que quizá estemos concediendo demasiado a lo que siempre habíamos creído como lo más evidente. Dice Bergson, tenemos la memoria pura, el recuerdo-imagen y la percepción en línea similar a la anterior sólo que esta vez se pretende un movimiento inverso; si aquel esquema da cuenta del tiempo en su continuidad de tal manera que el momento presente representa la forma más elevada, en el esquema bergsoniano surge una posibilidad diferente. No se podría aceptar el presente únicamente como momento de definición de lo que es, por la simple razón de que su consistencia es efímera y en realidad nunca *está* en presente, siempre *se* está pasando. En cambio el pasado que ya pasó se encuentra acumulado en la duración personal, por decirlo de alguna manera, que es imborrable y está presente en todo momento acompañando el mismo transcurrir; de él se puede decir que es la esencia del tiempo o lo que le da sustento al presente en tanto que ES aunque de manera virtual. En este sentido, la diferencia entre presente y pasado para Bergson consiste en un modo de actualizar la imagen-materia, pero también una actualización sobre la propia imagen que es mi cuerpo (un envejecimiento si se quiere, el paso de un antes a un después): el presente es conciencia, y más todavía, es acción sobre las materia exterior, el presente es útil y transformable en todo el sentido de la palabra. El pasado no es útil es virtualmente

utilizable porque sólo a partir de él es posible la acción; la memoria voluntaria o el acto reflejo son la constatación de esta proposición; incluso la vida animal guarda una memoria refleja que le implica trasladarse, recolectar, resguardarse, huir, etc., sólo porque “sabe” virtualmente que el alimento está en otra parte y emigra, que le asechan o que la seguridad está en la manada y se protege.

La diferencia temporal en Bergson consiste en que vamos no del presente al pasado sino del pasado al presente; vamos de lo ontológico (de lo que ES) a lo psicológico (de lo que está siendo), una vez que se concreta este recorrido, dice nuestro autor, la elección que es también la máscara de la libertad se proyecta hacia donde se dirige nuestra existencia. Entonces vamos de la memoria a la percepción y su punto de encuentro es en el presente, pero hay que notar que la memoria tiene capas o niveles de profundidad; el recuerdo de ayer a esta hora me sitúa cómodamente en mi sofá para repetir la siesta (recuerdo-hábito), pero recuerdo de un familiar fallecido en mi infancia no es algo fácil de actualizar, entonces, con un esfuerzo de la conciencia podemos dar un salto hasta llegar a esa capa profunda de nuestra memoria. Lo que podría suceder si tenemos la capacidad, y en cierta medida, los estimulantes para brincar las primeras capas de la memoria que se anteponen para llegar a esa región y actualizar ese recuerdo. La figura del cono invertido representa esta idea de la acumulación del tiempo en la memoria, en el que S significa el presente de la percepción puesta sobre la superficie homogénea, lineal y continua de la realidad P. Mientras que A y B representan la memoria pura o el nivel más profundo y lejano del vértice, punto de actualización de los recuerdos; los subsecuentes niveles A' y B', A'' y B'' se escalonan conforme a la profundidad de las capas donde los recuerdos se encuentran instalados; hasta empatar el pasado inmediato con la percepción exterior donde el cono

encuentra su nivel más estrecho S. El punto preciso donde la duración se dilata y se contrae, se abre y se cierra cual respiración de un ser vivo que necesita de la inhalación y exhalación para poder vivir. Los recuerdos se actualizan en la percepción S, lo virtual se hace actual y la vida se extiende y se proyecta, se bifurca.<sup>104</sup>



Decimos, entonces, que si aceptamos que el tiempo-devenir no se detiene entonces el presente es tan incierto como el futuro dado que la percepción se dice; actúa hacia el exterior sobre la materia o sobre los objetos, y como ya hemos observado, en la extensión el tiempo-devenir se supedita al movimiento por la cualidad intrínseca al pensamiento de crear el espacio homogéneo, de supeditar el tiempo al espacio. La percepción entonces se identifica con el presente y se predica de lo que es capaz de modificar, más aún, por medio de la percepción (tacto, gusto, olfato, oído, vista) se presentan las sensaciones las cuales son recogidas del exterior. Entonces si el presente nos afecta y nos mueve a la acción surge la necesidad de dirigir nuestras sensaciones hacia un fin determinado que concuerda con la

---

<sup>104</sup> Ver el esquema en Bergson. *Materia y memoria*. Pág. 384.

disposición de nuestra voluntad y nuestra decisión, por lo que dice nuestro filósofo, “mi presente es por esencia sensorio-motor”.<sup>105</sup>

Ahora bien, podríamos decir que en el ámbito de la extensión o de lo material habita la temporalidad o mejor dicho lo simultáneo, en la medida en que se entienda por ello un estado de actualidad en las cosas que concuerda con nuestra percepción, una especie de presente universal que nos enlaza en todos los rincones del sistema. Sin embargo, lo que sucede al interior de cuerpo o mejor dicho en la memoria, difiere con ese proceso de acción y movimiento que caracteriza la percepción; en ese ámbito lo que rige es la cualidad y no ya la cantidad, lo heterogéneo antes que lo homogéneo, la contracción y no ya la distensión, se presenta lo que anteriormente intentamos definir respecto a la diferencia de naturaleza que se da entre la memoria y la materia.

La memoria la podemos identificar con un estado cualitativo de la experiencia donde el tiempo-devenir lo encontramos en estado puro, en su esencia, porque si bien es cierto que el pasado no es actual es decir no es útil, sí podemos estar seguros de que ES, en dura contraposición con el presente que no termina de ser, que en la medida que llega se va. Mientras que la materia se mueve en la simultaneidad del presente y se deteriora en lo homogéneo, nunca podría ser cualidad nunca sería cambio, y por tanto no padece la duración: “La materia se mueve pero no cambia”. Es la memoria que se actualiza por medio del recuerdo junto a la percepción consiguiendo el movimiento en dirección del cambio cualitativo, del padecimiento interno del cuerpo, regocijo del espíritu en el devenir y creación de lo real.

---

<sup>105</sup> Bergson. *Ibid.* Pág. 360.

Entonces el presente adquiere un nuevo revestimiento dado que permite entender un hecho de suma importancia sobre la duración, a saber, *la contemporaneidad o la coexistencia del presente con el pasado*. A la pregunta metafísica ¿cómo pasa el tiempo? diríamos con nuestro filósofo por medio de una división: el presente que invade una porción del pasado y una porción del porvenir al cual tiende. En la medida en que el presente pasa se constituye como presente virtual (recuerdo) pero también como presente actual (percepción), es decir, que el tiempo-devenir transcurre en un desdoblamiento que permite tener un presente que ha sido y un presente que será; un “pasado inmediato” y un “porvenir inmediato”. Uno que se contrae y otro que se distiende, uno que se va y otro que llega. Pero ¿a dónde se va y de dónde llega?, ¿qué pasa con el tiempo que ha dejado de ser presente o mejor, qué pasa con las experiencias sufridas por el cuerpo en un cierto lapso de duración? El pasado no se pierde sino que se acumula en dos registros: uno que afecta la inmediatez del presente dirigiéndolo hacia el movimiento y la acción, y el otro que se va acumulando, creciendo como una bola de nieve que conforme se desliza va aumentando de tamaño; cada experiencia que pasa cada percepción se contrae y se acumula, se almacena pero ¿dónde? —En la duración misma (y no ya en la conciencia ni en el cerebro como lo suponían algunas teorías que, para la explicación vitalista, seguiría siendo un tipo de despropósito semejante a los errores e ilusiones antes comentados). En el primer caso, se habla del proceso de actualización de las imágenes, de cómo la imagen-recuerdo habita una zona del pasado que al entrar en relación con la percepción, es decir con el presente, obliga al cerebro a hacer un discernimiento entre el recuerdo ya existente y la percepción inmediata, creando automáticamente una respuesta. El hábito sería en este caso un tipo de actualización inmediata de la conciencia, que relaciona una percepción ya identificada con

su posible acción; por ejemplo el líder de la caravana que busca el mejor camino para atravesar la montaña que se antepone en su travesía, sabe que tomar el sendero más corto implica no salir de las cañadas en semanas, en cambio optar por el camino largo asegura el éxito de la empresa en sólo días, si se los permite claro, los indios *utes*, *navajos* y *shoshoes* que asechan por el lugar. El presente pone la percepción (la situación) en la que el héroe debe actuar, pero éste supone una experiencia anterior (imagen-recuerdo) que hace confrontar la situación actual con la que le otorga su experiencia virtual o pasada. Su pasado inmediato queda actualizado en la medida en que decide gracias al mecanismo que discierne de entre las experiencias pasadas, ¿cuál de ellas será la mejor opción y asegurar el éxito de su empresa?, confronta una imagen virtual con una actual y en esta medida decide y actúa, o lo que es lo mismo, actualiza su situación por medio del discernimiento que para los fines del hábito podemos decir, se da automáticamente.<sup>106</sup>

Una importancia del pasado que no es una determinación, pues, para que haya coexistencia del pasado con el presente y entrar en el ámbito de la duración independiente o creadora, será preciso entender que la sucesión temporal ocurre no por una disposición de *instantes yuxtapuestos*, seguidos unos de otros en continuidad como en línea recta,

---

<sup>106</sup> Son reconocidos los análisis sobre el *Western* cinematográfico y la construcción de sus héroes, su recurrencia a tratar los temas desde el punto de vista ético incluso moral; el caso de Anthony Mann en este ejemplo de *Bend of the river* (1952) nos parece de una simplicidad delatora. Ya que en general todo cine de acción y quizá en mayor medida el cine de Hollywood, demuestra esta visión teleológica que ve en el héroe la posibilidad de transformar la realidad en beneficio no sólo de él mismo y de la situación, sino del pueblo entero o del país. A este respecto el bergsonismo es muy claro, porque no se trata de reaccionar contra el evolucionismo del lenguaje, la sociedad, el conocimiento, la vida; se trata de hacer resaltar las zonas que nunca se habían querido tomar con la justeza requerida y habían permitido una visión del mundo en sus propios límites o cerrados. Esto provoca el identificar el presente con la temporalidad y no dar cabida a la importancia del pasado en la consolidación del futuro, porque si bien es cierto que la acción determina a lo cual se tiende o se proyecta, es gracias a la actualización que se lleva a cabo entre la percepción (actual) y la imagen-recuerdo (virtual). En este sentido, la libertad implica para Bergson un salto sobre el determinismo, una perspectiva que toma al tiempo como independiente del espacio, como lo abierto, como creación. Ver “Conclusión” en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Pág. 155-166.

sobrepuestos y ordenados por una dominante homogeneidad. La ciencia, el lenguaje y la sociedad actúan de esta manera anteponiendo las formas del pensamiento de la representación o de la generalidad suponiendo que el tiempo-devenir se detiene en “nuestro presente” de tal manera que, dándonos oportunidad, podamos ordenar el exterior según leyes matemáticas o lógicas. Por el contrario, si es que podemos hablar de un desarrollo de la duración ésta deberá ser por medio de *instantes que se penetran* unos a otros, una interpenetración; distinguiéndose en cada momento o delatando su heterogeneidad. Así, la duración en estado puro no podría reconocer la exterioridad o eso que reconocemos como la multiplicidad cuantitativa, sino que deberá referir a estados de “conciencia inconscientes” internos y más profundos donde ni el orden, ni la vivacidad de los recuerdos, ni las formas precisas de la percepción, ni la abstracción, etc., podrían dictaminar siquiera una secuencia. Aquellas experiencias que por su lejanía nos cubren de olvido, pueden redescubrir aspectos que la conciencia no puede parcializar ni localizar, por ejemplo Bergson habla de la paramnesia, del sueño y más terroríficamente de aquellas personas que han experimentado momentos de asfixia, los ahogados que han vuelto, los colgados que aseguran no haber muerto para contar la experiencia cercana al momento final de sus vidas. Ellos han visto desfilar una serie de imágenes de su experiencia conjunta y sin especificación de fechas, nombres, rostros, colores, lugares, ellos alcanzarían a delinear alguna sensación, alguna imagen tal vez que pueda llenar con palabras y nombrar eso que nuestro autor llama la duración pura.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Hay dos films que por su temática resultan interesantes si pretendiéramos analizar la duración bergsoniana desde un ángulo experimental: ¿en qué medida por ejemplo, forzar el pasado hasta llegar a la forma pura hace o haría perder en definitiva la conciencia? o ¿en qué punto el pasado puro sostiene, encuentra o apunta hacia la muerte, al menos de los héroes que presentan? Estos films son: *Je t'aime Je t'aime* (1968) de Alain

En el sueño, por ejemplo, atendemos a un estado heterogéneo de la experiencia donde una situación desarrolla un espacio ajeno al real de dicha situación, con nombres que no concuerdan, con personas desconocidas que fungen ser conocidas, desconectadas de toda ilación sin un principio acorde a su desarrollo. Cuántas veces hemos despertado del sueño con la sensación de certeza por lo que minutos antes parecía haber tenido lugar, y que sin embargo, era sólo la manifestación de un estado puro de la duración, es decir, de la memoria o de la inconsciencia. Y es precisamente en este punto donde podríamos empatar la interpretación bergsoniana de Deleuze con el arte de las imágenes cinematográficas, especialmente en el punto en que la duración puede llegar a ser una práctica del pensamiento gracias al arte. Porque si el cine anterior a la segunda guerra mundial encuentra una aproximación al tiempo, lo hace desde lo indirecto de la construcción de sus imágenes o con ayuda del montaje. Caso contrario al cine moderno en que la técnica queda supeditada a los motivos originales que propician esta experiencia directa y real de la duración. Es decir, cuando llega la consolidación del cine como experiencia natural del pensamiento, o más bien, cuando los realizadores se percataron de que si el cine podía dar alguna salida a la situación que ya se prefiguraba, más allá de la práctica en masa que poco antes había tenido lugar. Y es que para Deleuze, como para Bergson, pensar la temporalidad implica la conquista de un estadio que no es gratuito, es decir, que no se revela en los primeros intentos —y la historia de occidente pudiera decirnos algo más al

---

Resnais, y el otro *La jetée* (1960) de Chris Marker; a propósito de la similitud de intenciones fílmicas ambos directores co-participaron en la realización de otro film llamado *Las estatuas también mueren* (1953).

respecto— como el cine que en sus inicios a pesar de causar tanto revuelo, sus producciones se limitaban a proyectar simples vistas de lo que pasaba.<sup>108</sup>

El cine de lo heterogéneo o cine de la imagen-tiempo, pues, trata de temas que hunden sus raíces en las ramificaciones desconocidas o inconscientes de la duración, para darnos una pizca de experiencia cualitativa, “un poco de tiempo en estado puro”.<sup>109</sup> Porque, en efecto, las sensaciones que nos produce este tipo de cine son del tipo aberrante respecto a la acción, o lo que es lo mismo, nos coloca en una dirección contraria al recuerdo voluntario donde la percepción canaliza y prepara la continuidad temporal en dos formas precisas; la semejanza y la contigüidad (una palabra que remite al nombre de la amada hace revivir en el amante un tiempo del que no podría deshacerse tan fácilmente). En cambio, en el recuerdo involuntario hay una inversión fundamental, porque ya no hay una percepción que explote el recuerdo de la amada sino una “interiorización del contexto que hace al antiguo contexto inseparable de la sensación presente”.<sup>110</sup> Lo importante es la profundidad con que la experiencia reclama el recuerdo, pero también la forma inmanente o diferenciada en que las sensaciones se van conformando en el interior de la memoria. Así, según lo que

---

<sup>108</sup> La idea según la cual “la esencia de una cosa nunca aparece al comienzo, sino hacia la mitad, de la corriente de su desarrollo cuando sus fuerzas se han consolidado” (Deleuze. *Imagen-movimiento*. Pág. 15-16), muestra en cierta medida, la valoración del bergsonismo en tanto la clasificación de las imágenes cinematográficas que realiza Deleuze. Al principio las imágenes-movimiento proyectadas —que todavía no se llamaban cine— alcanzaban a delinear un intento de autonomía por sobre las demás artes incluso la magia (Lumière y Méliès). Posteriormente las escuelas del montaje (alemana, americana, rusa y francesa) permitieron la afluencia del automatismo de la imagen, independizándola y dándole vida propia, lo que motivó un acercamiento al verdadero problema del cine y su relación con el pensamiento, o sea la duración. Posteriormente *Ciudadano Kane* (1941) adelantó lo inevitable después de la catástrofe del siglo XX, cosa que el cine no tardó en responder desde la Italia devastada con su neorrealismo; en adelante la consolidación de la imagen más allá del movimiento penetró los círculos más cerrados donde debía estar el tiempo como forma de pensar los diferentes campos del saber. En este sentido, si hay algo del cine que Deleuze celebre es precisamente su arribo como imagen-tiempo, porque es ella en sentido estricto la que permite descubrir al pensamiento en una nueva forma de abordar la realidad. *Cfr.* Dossen, F. “Deleuze va al cine” en *Op. Cit.* Pág. 509-539.

<sup>109</sup> Deleuze. *Proust y los signos*. Anagrama. Barcelona, 1970. Pág. 73.

<sup>110</sup> *Ibid.* Pág. 72.

hemos dicho, el recuerdo voluntario estaría representado en una conformación lineal y en una capa próxima y anterior a la percepción, donde el hábito ha estructurado un medio conforme a las facilidades de la utilidad; un medio donde las sensaciones reciben un orden yuxtapuesto, una que sigue a la otra sin distinción más que la propia identidad y la contigüidad. La memoria voluntaria hace que una sensación en dos momentos diferentes (pasado y presente) se sigan uno al otro y por ello el recuerdo se presente automáticamente; digo por ejemplo que un recuerdo se encuentra en A bajo ciertas condiciones, mientras que en B esas condiciones facilitan una sensación común con la antigua A para ahora ser A'.

En la memoria involuntaria el recuerdo precisa de una relación de mayor profundidad con las sensaciones, de una interiorización en vez de una exteriorización, de una diferenciación consigo misma antes que buscar alguna semejanza con cualquier otra sensación. La heterogeneidad de la duración significaría, en este sentido, que una sensación común entre la situación presente y la pasada posibilitaría no el recuerdo, sino *la esencia* de la cosa recordada; presentaría las sensaciones “no en sus relaciones contingentes y exteriores, sino en su diferencia interiorizada, en su esencia”.<sup>111</sup> Una coexistencia entre pasado y presente donde ambos se penetran por medio de una diferenciación consigo mismos, sin renunciar a sus cualidades inmanentes; el pasado que se hace uno con el presente (actualización) y el presente que se proyecta hacia lo inminente del acontecimiento.

En el film *Je t'aime Je t'aime* de Alain Resnais, el héroe es un suicida que se somete a un experimento científico donde se trata de analizar una experiencia con el

---

<sup>111</sup> *Idem.*

pasado, entonces se le pregunta ¿Dónde se encontraba hace precisamente un año? Y la respuesta automática es: en vacaciones. A partir de ese momento el film se vuelve un verdadero experimento cinematográfico, a la par del sometimiento que harán de nuestro héroe hacia un viaje sobre su pasado; dentro de una esfera repleta de cables conectada a ordenadores y acondicionada para que “el pasajero” tenga un buen viaje, a la manera de una máquina del tiempo. Es decir se obliga a la conciencia hacer un viaje hacia la memoria pura, por medio de una droga que le mantendrá semiinconsciente y un móvil (la máquina) que le proyectará al lugar y al momento preciso en que tuvo lugar hace un año sus vacaciones. A continuación el film se concentra en reconstruir el pasado de nuestro héroe de una forma en que los sucesos heterogéneamente visualizados o narrados por el film, no se sucedan en forma coherente como se puede contar una historia comúnmente. Imágenes repetidas de un mismo hecho, palabras o diálogos iguales en diferentes circunstancias, cortes en las secuencias para continuar en otras ya contadas, indicios de una historia que no termina por ser real, personajes imaginarios que intercambian lugares (como el ratón que le acompaña en su viaje), tiempos y sensaciones. Finalmente algo que parece ser verdadero pero que igual no termina por ser objetivo, que fluctúa en lo ambiguo, y que es el amor y a la vez, el alejamiento por Catrine. Su vida pasada se reconstruye en la máquina a partir de una sola imagen que es recurrente en su viaje; cuando él nada en el mar hacia la orilla donde Catrine le espera, ese momento en que tarda en salir a la superficie, cuando sumergido oye el sonido sordo e inconfundible del agua con la presión en los oídos, el eco del sonido marino hace estallar un sinfín de recuerdos que posibilitan alcanzar otras capas más profundas de la memoria. “Claude ha nadado, nada y nadará alrededor de ese minuto en el cual se encierra toda su vida. Incorruptible e inaccesible, ese minuto centellea como

un diamante en el laberinto del tiempo”.<sup>112</sup> Este film nos resulta ser una bella recreación de los principios del bergsonismo según los cuales hemos intentado comprender en esta investigación de una manera no ortodoxa, ellos son como los enuncia Deleuze: “el pasado coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva”.<sup>113</sup>

\*\*

Como observamos anteriormente, Bergson encuentra una serie de ilusiones originarias que sustenta el pensamiento antiguo, específicamente en la filosofía de Platón a la cual registramos como pensamiento de la generalidad, que consistía básicamente en encontrar o abstraer de cosas diversas y cambiantes un aspecto común que no cambia, que subsiste y que asegura la estabilidad, en cuyo medio pudiera reflejarse la acción de leyes matemáticas y lógicas constantes. Aunado a esto, la herencia de Zenón constituyó un fuerte rechazo a la teoría contraria sobre el movimiento y el devenir, implantando un régimen definitivo de inmutabilidad y permanencia haciendo extensible dos cosas; la separación entre el mundo de las ideas y el mundo de los fenómenos, pero también la fractura entre “lo que pasa” en el pensamiento y “lo que ocurre” en la realidad. En suma, se figuraba el Ser como lo dado de una vez y para siempre, ya completo, y por ende, supeditaba el mundo “de abajo” al mundo “de arriba”, el fenómeno a la Idea, el tiempo a la eternidad, lo imperfecto a lo perfecto.

En el pensamiento moderno, en el que la ciencia ocupa ya un papel diferente y preponderante, la herencia se vio reflejada inversamente en términos de leyes y relaciones,

---

<sup>112</sup> Bellas palabras de Gaston Bounore a partir de esa imagen interesantísima en el film, y citadas por Deleuze en la *Imagen-tiempo*. Pág. 160.

<sup>113</sup> *Ibid.* Pág. 115.

es decir que los fenómenos se encaminaban a encontrar “la eternidad” de la Leyes en las cuales se resolvían “en lugar de ser la eternidad de las Ideas que les sirven de modelo”.<sup>114</sup> Ahora bien, lo que se intentó demostrar a lo largo de nuestra investigación fue que tanto en el pensamiento antiguo como en el moderno se trataba de teorías, las cuales se alimentaron de una fuerte dosis de ilusión o de problemas que estaban mal planteados respecto de la relación entre el espacio y el tiempo. Particularmente se insiste sobre esta idea de tomar lo uno por lo otro (el tiempo por el espacio), y extender el error a los demás campos del pensamiento; creemos que éste es uno de los motivos centrales y más importantes de la crítica bergsoniana a la metafísica occidental. En este sentido, la herencia directa a finales del siglo XIX que recibe y con la cual discute nuestro autor, se ve reflejada mayormente en las cuestiones referentes a la libertad y al tiempo como creación que a continuación intentaremos esbozar en aquellas teorías delatoras del determinismo.

En primer lugar, encontramos al dinamismo junto al mecanicismo como sistemas de la naturaleza, que entre ambos representan el mayor proveedor de determinismo a la concepción corriente de libertad contraria a la que nuestro autor pretende instalar. El primero resuelve una acción voluntaria de la conciencia, pero también se representa la materia gobernada por leyes simples que determinan su movimiento; el segundo marcha a la inversa, tiene que los materiales con los que opera obedecen a leyes necesarias donde la conciencia no haría más que deducirlas. Ambos sistemas implican hipótesis diferentes sobre la actividad humana en una concepción *a priori*, según la manera de entender la relación de lo concreto con lo abstracto, de lo simple con lo complejo, de los hechos con la

---

<sup>114</sup> Bergson. *El pensamiento y lo moviente*. Pág. 102.

ley.<sup>115</sup> En otras palabras, el dinamismo que hace funcionar la materia o los hechos a partir de la simplicidad de la fuerza y del movimiento, encuentra una especie de asidero en el mecanicismo que provee a la conciencia de una simple espontaneidad, donde las relaciones de los fenómenos y sus causas siguen veladas a la experiencia y por tanto, determinadas por sus propias leyes. Entonces, ¿dónde queda la conciencia y la libertad de acción, el libre albedrío? porque hasta entonces tanto el dinamismo como el mecanicismo acotaban el principio de explicación según la teoría sobre la conservación de la fuerza, según el cual las funciones fisiológicas se deben a fuerzas vitales imperceptibles para los sentidos, además de que tales fuerzas podían ser comprendidas y medidas por medios mecánicos. Se comprenderá entonces que los estados de conciencia como la tristeza, la alegría, la nostalgia, los sentimientos como el amor, el odio, incluso las sensaciones, etc., lejos de ser explicados por medios físicos, químicos o mecánicos son proyectados cada vez más hacia un determinismo inhóspito para la acción libre. Quizá la explicación causal del movimiento reflejo en la voluntad encuentre cierta animación bajo este modelo de explicación científicista, sin embargo, no lo es así con cada átomo del sistema nervioso o con cada átomo que compone la inmensidad del universo, “cuya posición no esté determinada por la suma de las acciones mecánicas que los otros átomos ejercen sobre él {...} estaríamos bastante inclinados a ver en el átomo, no una cosa real, sino el residuo materializado de las explicaciones mecánicas”.<sup>116</sup> Es importante descubrir que este argumento de la

---

<sup>115</sup> La inercia como fuerza es lo más simple en el ámbito de lo homogéneo según el dinamismo, pero la voluntad y el libre albedrío superan la simpleza de esta fuerza o no se define por ella; para el mecanicismo la libre espontaneidad sobre los hechos se basta a sí misma aunque la materia requiere de fuerza ¿acaso extraterrenales? En suma, Bergson observa una continuidad en ambas teorías atrapadas en el determinismo de la materia, por lo que se propone descubrir la reducción que ha dado lugar al determinismo físico y al psicológico. Cfr. Bergson. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Pág. 103-105 ss.

<sup>116</sup> *Ibid.* Pág. 106.

determinación física sobre los estados de conciencia supone otra explicación de orden psicológico, la cual corre en paralelo extendiendo sus implicaciones *a priori* en los terrenos de la acción libre.

El determinismo psicológico, por su parte, se desenvuelve en su forma más precisa en una concepción asociacionista de la mente, sustentado en un mecanismo paralelo al determinismo físico (aunque ausente de matemáticas), que quiere decir básicamente, que el instante presente de la conciencia es un hecho necesario por los estados anteriores, y aún más, por los venideros. Su explicación del paso de un estado psicológico al siguiente es *simple* “obedeciendo al llamado del primero por el segundo”, de tal suerte que la conciencia siempre encuentra en el presente la motivación de reconstruir el pasado o de actuar al futuro. Pero, dice Bergson, ¿y es acaso que esta relación, este tránsito del uno al otro sea su causa? ¿Será para el asociacionismo que la magdalena de Proust sea la causa de Combray? Es decir ¿que mi presente es simplemente la causa de mi pasado? El error del asociacionismo, escribe Deleuze, está en tomar directamente como pasado su reconstrucción presente,<sup>117</sup> al igual que la ciencia; no se puede reconstruir el pasado con instantes presente porque se corre el riesgo de perder la duración, y por ende, “determinar” lo que sigue. En suma, el determinismo que está a la base de las concepciones que nuestro autor delata tiene en común este paralelismo de actuación: toman lo uno por lo otro, hacen de la cualidad interior y espontánea una cantidad exterior y determinada; su ambiente es de leyes y relaciones donde el instante pasado normalmente termina supeditado al presente en una reconstrucción, que deja de ser pasado para convertirse en un cúmulo de signos inconexos con el presente, mientras que el futuro queda a merced de la lógica de

---

<sup>117</sup> Cfr. Deleuze. *Proust y los signos*. Pág. 70.

continuidad y previsibilidad. En este sentido, el universo que pregona la ciencia del siglo XIX, el mundo en el que se mueve y el todo que prefiguran es un sistema cerrado y determinado por leyes matemáticas y lógicas; donde encuentran su mayor ilusión en el principio al cual se aferran y el cual extiende a todos los rincones del sistema, esto es, al insistente juicio de que “tanto el pasado como el futuro quedan doblegados ante la evidencia del presente”, coronándolo en el determinismo y cerrando toda posibilidad de diferenciación temporal. En esto se basa el determinismo físico y psicológico por vía del paralelismo actuante sobre el presente, que como hemos dicho, requiere del espacio homogéneo para existir. Entonces, este tiempo (sustentado en el presente) al que hacen mención es una temporalidad cerrada y ya definida por sus leyes de semejanza y contigüidad.

Para Bergson la libertad es un acto simple, es el actuar, aunque el actuar diferenciado, original y en dirección permanente hacia lo abierto de la duración. Por ejemplo, cuando percibimos el olor de una rosa, esa sensación comúnmente nos transporta a un momento determinado de nuestra vida; quizá al recuerdo de un amor primario, o al jardín familiar donde como carne asada los domingos, o al patio de la escuela, etc. El asociacionismo diría, vamos del presente al pasado en busca de ese recuerdo original que satisfaga nuestra experiencia actual y presente, pero lo que hacemos es esquematizar la experiencia hasta dejarla en aquello que para nosotros es objetivo; “el día en que desperté al amor”, expresamos con palabras aquello de nuestra vivencia, y entonces, ya no es la rosa ni sus cualidades sino los signos objetivos para mí de *la rosa*. No hay que olvidar que el alfabeto procede por una yuxtaposición de las letras de tal suerte que el sonido característico mal que bien, es reconocido por una lengua determinada, mas, dice Bergson,

“ninguna de esas letras había servido para componer el sonido mismo”.<sup>118</sup> Somos seres habituados al lenguaje, a sus leyes, sus fórmulas, sus indicaciones y hasta a sus ilusiones o sus errores, pero eso no es del todo aberrante y el mecanismo cinematográfico del pensamiento que explica nuestro autor da cuenta de ello. Aquí lo grave es la desviación que toma el camino del paralelismo físico y psicológico para explicar lo que acontece en la conciencia (asociacionismo), que no es otra cosa que ver al tiempo como una extensión del espacio, o mejor, usar el modelo de análisis cuantitativo (aquel que yuxtapone los momentos anteriores en una línea recta o espacio homogéneo) con elementos que no caben en esa medición, como son los estados o hechos de conciencia de los que hablan comúnmente la filosofía o la psicología.<sup>119</sup> Porque si uno se detiene a considerar el asunto de la rosa en sí mismo, se verá que no hay motivo alguno para recurrir a palabras ya determinadas en su generalidad, sino que, por el contrario, cuando los estados de conciencia no se yuxtaponen sino que *se penetran y se funden unos con otros*, entonces cabe su diferenciación cualitativa y no ya la sucesión cuantitativa, la experiencia es interior y no ya exterior, refiere a la duración y no a la extensión. Se hace explícito el carácter o la personalidad del yo que en cualquier momento puede cambiar de estado de conciencia; en vez de solidificar la experiencia del primer amor, se revela una dirección diferente que ya no determina el olor ni el contexto de la experiencia de la rosa. ¿Por qué este recuerdo y no aquél otro? ¿Qué es lo que nos fuerza a determinar que la experiencia de la rosa nos

---

<sup>118</sup> Bergson. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Pág. 117.

<sup>119</sup> Como ya veíamos anteriormente respecto del pensamiento retrograda o negativo, donde encontraríamos varios sistemas filosóficos; los dialécticos que necesitan del contrario para reafirmarse; los históricos que se hacen exteriores ellos mismos para captar el recorrido pasado; los negativistas que a fuerza de negarse se afirman pero no por sí mismos sino por la negación. En este sentido, la diferencia que caracteriza al inmanentismo es original y afirmativa porque más allá de usar al otro como espejo de sí mismo, primero se consolida como sí misma diferenciándose de lo demás.

reenviará necesariamente al encuentro del primer amor? Habría otros argumentos; sin embargo, para los intereses de esta investigación nos convendría atenernos a lo que hasta aquí hemos explicado, que es el error común de sostener el presente como fundamento de la temporalidad. Y es que vencer la comodidad que nos brinda “lo ya dado” o “lo evidente” no es algo que se predique con orgullo en los seres conscientes, es más, estamos acostumbrados a mirarnos a nosotros mismos con el velo que el espacio nos presta, y rara vez, prestamos atención al sonido que emana de nuestro interior, la voz del alma que nos alienta a despejar las dudas de nuestra personalidad y liberarnos.

En este sentido, el pasado es una experiencia interior o virtual que no desaparece sino que se acumula, y en tanto que, se actualiza nos brinda la oportunidad de discernir cuál es la opción más auténtica que no quiere decir necesariamente la mejor, aquella que concuerda con su naturaleza o con su esencia. Porque si tenemos el aroma de la rosa en este instante y nos instalamos de un salto en la multiplicidad de estados de conciencia anteriores (o recuerdos) que se penetran y se funden unos a otros, entonces nuestra experiencia de la rosa es con *su esencia*, se convierte en una vivencia real y no simbólica de las palabras, ni de leyes, ni las relaciones. Viviríamos en la duración como seres libres, alertas del padecimiento que su devenir detalla en cada uno de los actos realizados; abiertos a todo tipo de determinismo sin que por ello sus leyes socaven el acto de creación que envuelve nuestro espíritu; en equilibrio con lo que somos y con lo que queremos ser, sabiendo que el futuro en vez de acotarse se bifurca en nuestro horizonte.

## RESUMEN

En este último capítulo, dividido en dos apartados, tratamos de ubicar sucintamente el problema bergsoniano de la duración desde la perspectiva que nos interesa: encontrar una base conceptual para pensar la imagen en términos de duración. Y lo que tenemos como antesala al problema filosófico duro, es un acercamiento o, en todo caso, la gustosa relación entre la imagen-tiempo y el cine llamado moderno o posterior a la época clásica de la imagen-movimiento.

Como es de esperar, nuestro estudio no se sustenta en descripciones de films, ni en comentarios narrativos ni psicológicos del cine, en todo caso, lo que tratamos es de visualizar una idea o un concepto en medio de una secuencia precisa o de un film en su totalidad. Para este caso recurrimos a un film de acción cómica de BusterKeaton, el cual privilegia la acción del héroe supeditándola a la organización del espacio, no importa que éste cambie intempestivamente como puede ser la acción en medio de un ciclón, o que se recurra a un trucaje técnico de la cámara para lograr estas secuencias desconectadas como en *El Moderno Sherlock*. Igualmente comentamos algunos trabajos de Jacques Tati, pero desde la óptica de los signos que delatan en la imagen el transcurso alegre y sonoro de la duración. Inmediatamente después volvemos a centrarnos en los problemas del bergsonismo, especialmente sobre uno de los criterios insoslayables del vitalismo y que va de la mano con el método de la intuición, nos referimos al sentido común así como a la facilidad de sacar a relucir las ilusiones que han funcionado en detrimento de la duración.

Pues bien, en el primer apartado observamos más de cerca tres de las postulaciones contra las que el bergsonismo se levanta para clarificar su posición respecto del determinismo y las teorías científicistas e intelectuales que lo encubren. En primer lugar,

tenemos la idea de que “un signo no es la realidad, sino que ese signo es *de* la realidad” y nos atenemos al caso de las paradojas de Zenón para evidenciar esta ilusión. En segundo lugar, revisamos la idea de “el continente y el contenido”, para corregir la idea falsa de prioridad de la conciencia por sobre el exterior a ella. Finalmente, el tercer malentendido llega a los ámbitos de la memoria, y lo que nos enseña Bergson es dar prioridad no al presente sino al pasado, ya que corrientemente pensamos que lo más seguro que tenemos de las formas, de las tres formas tiempo, es justo el presente. Pero si se advierte la existencia efímera, inacabada e inasible del presente, volteamos hacia el pasado que siempre estará ahí esperando que nuestra atención se centre en su importancia. En esto radica, creemos, el verdadero valor de la teoría bergsoniana sobre la duración: que confundimos la duración real o abierta con una presencia del tiempo cerrado, medible y parcializable.

Lo que nos dice Bergson es que la duración verdadera, la que se administra en la memoria, nos propicia una experiencia cualitativa del ser, es decir, mientras que la dirección sea de pasado hacia presente, la experiencia se colocará en el nivel de lo ontológico. En cambio, ir al contrario, como comúnmente se piensa “es lo mejor”, de presente al futuro o al pasado, es contentarse, según nuestro filósofo, en un nivel meramente psicológico.

En el segundo y último apartado de este capítulo y de nuestra investigación, revisamos de manera general la argumentación sobre el problema del determinismo, su diseminación en los diferentes campos de la praxis, pero sobre todo visualizado en la acción libre. Lo que merece la pena resaltar aquí, es el procedimiento por el que las teorías científicas, en especial, el mecanicismo y el asociacionismo, se entrampan

inconscientemente en un determinismo físico y psicológico por vía paralela con el modelo matemático que pregonaba la existencia de un espacio homogéneo.

## CONCLUSIÓN

De los *Estudios sobre cine* de Deleuze podríamos afirmar que se trata de un encuentro entre la filosofía y el último de las artes o el cine, pero este encuentro quiere decir más de lo que podríamos tener como una estética del cine, y menos quizá, como una teoría del cine. En ambos casos, nada hay más alejado de Deleuze que encontrar alguna idea sustancialista, finalista o concluyente de lo que es o debería ser el cine. Incluso en esto observamos un distanciamiento con A. Bazin a quien el mismo Deleuze reconoce como teórico serio e innovador del discurso cinematográfico, sin embargo atendido a criterios de orden estético y psicológico.<sup>120</sup> Por el contrario, en los *Estudios sobre cine* la estética corre detrás de lo verdaderamente importante que es la afirmación del pensamiento en su actividad creativa; se trata de *descubrir* y no de *inventar* el discurso, los conceptos propios a la actividad del arte de las imágenes cinematográficas. Esto implica, evidentemente, una selección estructurada de los films que presenta pero también un sistema conceptual elaborado donde la explicación de las imágenes, a la vez teóricas y a la vez visuales, juega en el contenido expreso o subrepticio de la interpretación que se hace de ellas. En este sentido, vale la tesis de que toda verdad es ya una interpretación, porque el cine en tanto que arte se aleja de los modelos de verdad que implica el arte representativo o arte imitativo (incluso en el cine-verdad, el documental o el cine histórico), para volverse una ficción, una interpretación o

---

<sup>120</sup> Hay que recordar que la estética para André Bazin se encuentra cercana al idealismo, pues su aserción del cine como arte de las imágenes tiene fundamento en la paridad modelo-copia, donde el realismo de la imagen (color, sonido, relieve) viene a superar la originalidad del primero por el segundo dado un instinto exacerbado de imitación. En este sentido, “la idea que siempre había estado en el cerebro de los hombres” surge por accidentalidad y por sentimientos posesos de la imaginación (como Bernard Palyssy que quema su casa para sacar vistas cinematográficas) hasta llegar a representarse en la automatización mecánica (montaje) lo que finalmente hace la esencia del cine y su lenguaje. En suma, el cine siempre había estado en la mente del hombre esperando a ser descubierta (cine total), y si tuviera algún sentido el desarrollo de este arte seguramente estaría dado de antemano antes de hacerse presente, como se interpreta insistentemente en su texto. *Cfr. Bazin. Op. Cit. Pág. 33-39.*

un devenir de la realidad.<sup>121</sup> Es decir, los *Estudios* fluctúan en la frontera de dos campos del pensamiento, aunque unidos por la creación y diferenciados cualitativamente uno de otro, uno que trata de los conceptos y el otro de las imágenes; lo que diríamos, con Bergson, se trata de una verdadera experiencia del pensar, de la penetración mutua entre filosofía y arte, de aquello que tienen en común con su potencia afirmativa que es la vida. La imagen-movimiento y la imagen-tiempo, más que ser una interpretación deleuziana de la filosofía de Bergson, es una apuesta por la experiencia cualitativa de lo más puro que tiene el cine, su duración. Es un ejemplo de vida creadora que resuena en los problemas que trata y las soluciones que figura, porque podemos estar de acuerdo o no con sus análisis sobre los films, eso es lo menos importante. Lo que no se puede perder de vista más allá de la verdad o la falsedad, es la posibilidad de expresar el pensamiento bajo una nueva modalidad, bajo un nuevo revestimiento y un nuevo horizonte que ya no se cierra sino que se abre, y en esta medida, produce sus líneas de fuga, sus nuevas aperturas y posibilidades de actualizar la realidad y el pensamiento mismo.

Así podemos tener que el planteamiento deleuziano obedece a un orden de constitución inmanente; que consiste en que siempre se está creando a sí mismo; interpretándose o diferenciándose a sí mismo se interpreta y diferencia de lo otro. Que concuerda, creemos, con la creación de lo nuevo que Bergson explica, *no pasamos de lo*

---

<sup>121</sup> Para adentrarse al problema de la verdad en el cine habría que considerar el binomio sujeto-objeto y su desplazamiento por la cámara que introduce la ficción en el relato; cuándo el personaje ve y cuándo es visto, y todavía más, cuándo es la mirada del realizador que se postra en una escena o una secuencia para hacerla distintiva de su estilo, creando *su* imagen, *su* poesía. Pasolini arribará a la distinción entre cine de poesía y cine de prosa en este sentido; por ejemplo Hitchcock y sus famosas escenas en que la cámara —como si tuviera vida propia— se transporta por corredores, escaleras, ventanas siguiendo los rastros de algún detalle del crimen; un vaso con leche, un vestido ensangrentado, una soga delatora, etc. En *Film* de Alan Schneider (1964) concluirá con la fundición de la mirada del personaje con la mirada de la cámara, que pareciera recordarnos lo trágico y peligroso de esa cercanía: ¿el cine de verdad o cinéma verité? *Cfr.* Deleuze. *Imagen-tiempo*. Pág. 198-208.

*que no hay a lo que hay sino que, diferenciando lo que hay en la duración, nuestro presente se hace inesperadamente lo que es.* La realización lleva algo imprevisible que obliga a cambiarlo todo: “habrá una cita a la que debo asistir y todo lo llevo preparado, los temas, los problemas, las soluciones y hasta las posibles preguntas que me harán, sin embargo llegando a la reunión los asistentes, su disposición en el lugar, el ambiente en su conjunto me hacen tener una visión nueva y única que antes no tenía, cosa que me obliga a cambiar lo preparado”.<sup>122</sup> La creación de conceptos en filosofía, por ejemplo, responde a una pedagogía una tanto similar que implica, que, en el planteamiento del problema viene apuntalada su solución, en la medida en que esto signifique descubrir el problema mismo. No hay problemas o conceptos dados *a priori* y si los hay entonces habrá que hacerlos terrenales por medio de la subjetividad, es decir, por medio de una interioridad que apropiándose los, logre expulsarlos de acuerdo a un punto de referencia preciso; *el padecimiento o experiencia de la duración*. Una desviación que hace que los conceptos pierdan su linealidad, y en esto, pierdan su dirección original, única y definitiva; si regresan es porque su tendencia era la adecuada, pero si encuentran una nueva dirección quiere decir que lo cualitativo se hizo palpable impidiendo su retorno.

La clasificación de los films entre imagen-movimiento e imagen-tiempo contienen esta novedad del discurso, a saber, que la valoración de Deleuze por la historia del cine no puede estar exenta de los acontecimientos sociales, políticos y mundiales que la acompañaron a lo largo del siglo. Pensar al cine desde una postura estética o teórica; semiológica, psicoanalítica, sociológica, etc., es no tomar en cuenta de inicio aquello que le hace diferenciarse del resto de las demás artes, su subjetividad; es ver al arte como algo ya

---

<sup>122</sup> Cfr. Bergson. *El pensamiento y lo moviente*. Pág. 89.

dado de antemano y para lo eterno, aunque su transcurso le haga saldar cuentas con la historia de la humanidad.

Es fácil encontrar libros sobre cine, y en general, sobre otras cuestiones que ven en la novedad algo que no estaba y que ellos, los autores, fueron capaces de inventar, cual trabajo científico lleno de no sé qué inspiración y digno de reconocimiento por su valor inventivo, pionero. Y es que, en el fondo, lo que comparten los saberes que tienen en el descubrimiento su mayor reconocimiento es el infinito (ilusión primordial de la metafísica antigua); porque supongamos una carrera (zenoniana) donde se trata de llegar a la meta en primer lugar y donde el ganador será el acreedor de la patente de tal invento. Pero lo que *no saben* nuestros participantes es que antes de llegar a la mitad del recorrido total habrán de contentarse con la mitad de la mitad, todavía más, antes de la mitad de la mitad es lógico suponer que habrá otra mitad, y luego otra mitad, de tal suerte que nunca habrán siquiera salido del punto de inicio. Con el descubrimiento-invento es lo mismo, se consigue una meta que funja el papel de INVENTO SUPERIOR del cual todos los demás toman su modelo, entonces, ese modelo lo aplican a sus trabajos y hacen que los resultados signifiquen algo *semejante* al original, cada invento así se encadena uno tras otro en una línea interminable al infinito. En otras palabras, la lógica de los inventos no puede terminar, están prefigurados, determinados desde el principio y su lenguaje los representa con valores inamovibles; en la medida en que algo se descubre surge una continuidad ideal que inmediatamente tiene otro descubrimiento, y otro y luego otro y otro *ad infinitum*, en el entendido de que cada descubrimiento-invento es una mitad de nuestra carrera.

El corazón de esta problemática, Deleuze entiende con Bergson, queda ubicado en los albores de la metafísica cuando las leyes de la lógica y las matemáticas se solidificaron en lo que ellos llaman la filosofía de la generalidad, cuyo exponente mayor fue Platón arrastrado por las enseñanzas eleáticas. De esto quisimos dar cuenta en nuestra investigación, que el problema de pensar el movimiento desde una concepción antigua es imposible y que Bergson anticipa a finales del siglo XIX una crítica a esta filosofía, de donde propiciará una revolución o un cambio en los modelos de pensar el tiempo y el espacio. En este sentido, podemos aceptar que con la entrada de la modernidad en el siglo XVI la ciencia y el arte ya habían fracturado la visión del mundo antiguo, sin embargo, Bergson encuentra que las ilusiones subsisten en el centro del pensamiento metafísico y filosófico. Por lo que su tarea será la de depurar aquello que provoca en el espíritu su falta de acierto en las cuestiones respecto al sujeto y al objeto, es decir, en la relación metafísica entre la memoria y la materia, entre el tiempo y el espacio. A este respecto llegamos a la conclusión de que la ilusión primordial (la imposibilidad de pensar el movimiento) subsiste porque el pensamiento tiene la costumbre de actuar por comodidad, es decir, que la inteligencia obliga a tomar aquellos que le sirve para fines únicamente prácticos o utilitarios. El conocimiento científico podría ser el mejor ejemplo, y donde Bergson deberá aplicar en mayor medida su apuesta por una nueva metafísica. De aquí surge la ilusión; cuando hablamos del movimiento pensamos en su reconstrucción y no *en el acto* mismo de recorrer, nos imaginamos el recorrido del móvil y delegamos el movimiento en sí, por decirlo de esta manera. Lo que estamos haciendo mentalmente es olvidarnos del tiempo, y aún más, lo estamos convirtiendo en el espacio recorrido, *espacializamos el tiempo*

creándonos el hábito de una entidad matemática y psicológica de utilización, el tiempo cronometrado. Una verdadera ilusión del tiempo original.

En este desarrollo quisimos entender y explicar las dos primeras tesis bergsonianas que encontramos al principio de la *imagen-movimiento* de Deleuze, y que propician el nacimiento del cinematógrafo a partir de un nuevo discurso que provoca salir del determinismo cientificista; como una primera fase de explicación que da el resultado de ya no ver al tiempo sujetado al espacio. Posteriormente, la tercera tesis incluye la crítica del tiempo espacializado como fundamento de una teoría sobre el todo y lo abierto de la duración que, confrontando los textos básicos de Bergson llegamos al entendido de que un sistema determinista como puede ser el mecanicismo asociacionista no puede explicar el advenimiento de la libertad o de la conducta libre, pues supone una plataforma psicológica que se mimetiza con los principios lógicos y geométricos dando en resultado la imposibilidad de pensar lo azaroso, lo inesperado, lo discontinuo y lo heterogéneo de nuestros actos llamados libres. Y es que su fundamento se sitúa en una serie de principios que delatan un universo cerrado como la geometría y la lógica que tienen como mayor premisa hacer del tiempo una entidad espacial. En otras palabras, si el devenir que significa lo heterogéneo tiene cabida en este sistema, el espacio que es lo homogéneo perdería toda consistencia con las leyes inmutables y eternas que *lo suponen* o del cual adquieren realidad. Entonces, si los primeros principios se vuelven irreales, se vendría en picada toda explicación de la naturaleza y la realidad que la ciencia antigua y la filosofía platónica habían edificado.

Para la teoría bergsoniana el sistema y el universo son lo abierto porque el tiempo está independizado del espacio y del movimiento, la ciencia ya no tendría interés (como sucedió posteriormente) en analizar el espacio recorrido del móvil, es decir el pasado, en adelante se advocará precisamente al exterior, hacia afuera, hacia el cosmos con la certeza de que poco a poco se irá desechando aquella ilusión (el dinamismo newtoniano). Ahora bien, en términos de la filosofía encontramos que desechar ese fundamento falso e ilusorio del tiempo psicologizado, mimetizado, homogeneizado que denuncia el pensamiento vitalista, se volvió una empresa riesgosa para los intereses de los discursos ya consolidados; me refiero al pensamiento academicista y las diferentes escuelas del pensamiento que lograron avanzar con éxito a lo largo de la historia posterior. Me pregunto ¿cuál sería la discusión si le pidiéramos a la fenomenología pensar al tiempo sin la recurrencia del espacio, es decir esa entidad espiritual del tiempo puro?, ¿y al psicoanálisis, y a la hermenéutica, y a la semiología, etc.? Sin duda que sería una apuesta muy interesante para una futura investigación por nuestra parte. Respecto a esto sólo diremos que en nuestra reflexión encontramos una oposición generalizada que contraviene al sentido común y que, el análisis bergsoniano, centra el problema en la idea corriente de ver en el presente la totalidad de lo real. Porque si pensamos que el presente se constituye de momentos yuxtapuestos (en secuencia uno, dos, tres, etc.) a la manera mimética y psicológica de como lo hace el dinamismo mecanicista reconstruyendo el espacio, entonces, perdemos de vista la duración real y le damos cabida a la idea ilusoria de que el tiempo se compone por espacio o por *estados*. Por el contrario, con el bergsonismo entendimos que el presente nunca delimita la totalidad de lo que ES, pues está en constante devenir de tal suerte que si se llegase a detener en estado sería ya no por el presente sino por la contracción del pasado;

aún más, que el presente está abierto a una parte del pasado y a una parte del futuro que lo hace ser un momento de paso, de transición a lo que será y a lo que ya fue. En esto consiste ver al tiempo real fuera de los márgenes espaciales. La memoria consecuentemente permanece en un estado de acumulación, creciendo como la bola de nieve, que no es otra cosa que el pasado en estado puro, donde se sumerge la conciencia para buscar el mejor recuerdo que sintonice con la percepción y concretar el proceso de actualización de lo real. De manera que sea el pasado y no el presente el motivo de acercamiento con lo que ES, que quiere decir no otra cosa que hay una valoración mayor por la duración interior al sujeto o a la conciencia, de donde la duración exterior o espacial vendría a ser como secundaria, si aceptáramos que el principio de ésta última se posara únicamente sobre la capacidad cognitiva. En todo caso es sabido el rechazo del proceso de la representación que surge con la filosofía de la generalidad.

En suma, la tercera tesis del bergsonismo, encontrada en el texto de Deleuze, nos indica que la duración verdadera se proyecta en un todo abierto que, y que viene a ubicarnos en un universo diferenciado y cualitativo, donde la acción se vuelve errática, inesperada y azarosa; lo que nos muestra una mejor experiencia de la duración si recurrimos al cine de la *imagen-tiempo*. Porque todo nuestro trabajo estuvo siempre delimitado al entendimiento de esas tres tesis sobre el movimiento y la duración que abren los *Estudios sobre cine*, y de donde quisimos indagar la fundamentación, en la medida de nuestras posibilidades, de lo que mucho tiempo estuvo en interrogación para nosotros; la presencia del bergsonismo en cualquiera de los films que recuerda y recomienda Deleuze al final de sus tratados. Ahora podríamos afirmar que los *Estudios* tratan de una experiencia filosófica a propósito de la imagen bergsoniana, su constitución como arte de las imágenes-

movimiento para posteriormente devenir en imágenes sonoras y visuales, deladoras de la experiencia de la duración en la imagen cinematográfica: Que si hay un fundamento filosófico en el cine es precisamente el que nos recuerda insistentemente Bergson; que la imagen no es instantánea sino que pensamos una imagen dotada ya de movimiento, como un recuerdo que llega poco a poco y que va adquiriendo forma y color a medida que se actualiza con la percepción (no hay imágenes congeladas para la conciencia como fotos instantáneas porque la conciencia misma es movimiento): Que para el cine como para el mecanismo cinematográfico del pensamiento, pensar el movimiento es pensar la imagen, y pensar el tiempo de la imagen es ausentar los residuos de espacio de cualquier determinismo (asociacionismo, existencialismo, psicologismo, semiológico, etc.): Que el tiempo independizado está a la base de los *Estudios sobre cine* permeando la discusión fascinante de un Hitchcock, un Eisenstein, un Resnais, un Welles, un Sternberg y tantos directores que animan a pensar la imagen desde la trasposición de valores y signos, de procedimientos técnicos e innovaciones dramáticas, desde un pasado virtual y un presente actual: Que pensar el cine desde la perspectiva de Deleuze es dejar fuera la discusión que circunscribe la pregunta de *qué es el cine o qué es el arte, qué los géneros*, las corrientes, las técnicas para centrarse en lo más puro de la experiencia cinematográfica y filosófica, la vida espiritual que quiere decir como en Bergson, una experiencia de la duración y del pensamiento.

Por último, quisimos en un principio realizar una investigación sobre el cine y su relación con la filosofía en Deleuze, pero queríamos considerar exclusivamente los films recomendados como parte esencial de nuestro desarrollo, lo que nos llevó por un recorrido fantástico y excepcional hasta convertirnos en amantes del cine. Después de mucho tiempo

lo que descubrimos fue que para llegar a ese cometido había que entender la fundamentación o procedencia teórica de esa “visión oscura” como nos parecían los *Estudios* en ese momento. Llegamos pues, al punto en que esta investigación sobre el bergsonismo de Deleuze nos arroja luz sobre una mejor comprensión del hecho cinematográfico y nos pone en dirección de una mejor opción para realizar nuestro primer cometido. Sea, pues, que lo dicho hasta aquí nos sirva como introducción a lo siguiente.

## Apéndice: Pensamiento y simulacro en el cine moderno

*En cuanto al cineasta... él mismo no distingue  
claramente dónde empiezan y dónde terminan  
sus mentiras.*  
André Bazin en *¿Qué es el cine?*

Los textos de Gilles Deleuze *La imagen-movimiento y la imagen-tiempo*<sup>123</sup> refieren a dos conceptos filosóficos que nos permiten pensar uno de los discursos más polémicos sobre la clasificación de las imágenes cinematográficas de los últimos tiempos, y con justa razón pues nunca antes —a excepción quizá de A. Bazin—, se había planteado la necesidad de pensar el cine más allá de la perspectiva puramente estética. De hecho, un análisis de sus *Estudios sobre cine* nos obligaría a rediseñar un mapa conceptual de los principales intereses que la filosofía había dirigido a lo largo de su historia, al menos en lo tocante a este punto, podríamos mencionar el de mayor interés, que refiere a la relación entre la imagen y el pensamiento. No digo que esta discusión haya estado velada o ausente en la historia del pensamiento, ya que el mismo Platón la refiere de manera negativa y Sartre se ocupa consecuentemente respecto de la imagen cinematográfica. Lo que digo, es que nuestra fascinación por el método de inversión aplicado a la filosofía, nos haría suponer alegremente que nuestra época ha resuelto transformar aquellos criterios donde se cimentaba *la verdad* del pensamiento, ni más ni menos que por vía de la propia imagen. Esto supone un desplazamiento que quiere decir también una secularización de las formas de pensar la realidad, donde se juega la verdadera relevancia de nuestro asunto, y quizá en buena medida, el asunto heterogéneo y subrepticio que fue emergiendo del discurso

---

<sup>123</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento y La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 1 y 2*. Paidós. Barcelona, 1984 y 1985 respectivamente.

filosófico después de la segunda mitad del siglo XX, a saber, la independencia de los discursos, la libertad de los cuerpos, la emancipación de lo desconocido, el derrumbamiento de las creencias, la multiplicación de los superhéroes y las pantallas donde se comercia la realidad.

A este panorama, el cine, ha contribuido considerablemente sobre todo si aceptamos con el pensamiento antiguo que la imagen (que es el cine para nosotros) es un compuesto fantástico y artificial de la realidad, que si nos llegase a mostrar algo sería precisamente “aquello que funge el papel de reflejo o que se parece a lo que es, es decir de lo contrario a lo que es real y verdadero”.<sup>124</sup> Lo cual equivale a decir que el problema de la imagen o del cine es una paradoja, en el mismo sentido en que Platón nos muestra lo paradójico del asunto con el sofista, o sea, que se refiere a las relaciones entre el “ser” y el “aparecer”. Teniendo en cuenta que el cine es ante todo una imagen, o mejor, una fabricación técnica del pensamiento, un desdoblamiento artístico y creador del pensamiento que pasa por esta diferenciación mencionada (del ser y del aparecer), entonces decimos, que el cine es un arte ontológico y que ninguna del conjunto de las artes había propiciado tal alegato en torno a tal estatuto. O quizá ya estaba implícito, pues bien podría hablarse de simetría, de proporción, de profundidad, etc., en la pintura, en la arquitectura o en la literatura, más no así de lo que el cine viene a saturar, a multiplicar y a desbordar. Porque si el cine es arte, lo es de una manera singular y diferente producto de la unión entre el instinto científico de una época y aquello que A. Bazin llamó el “complejo de la momia”, que no es otra cosa que la posibilidad psicológica de escapar a la inexorabilidad del tiempo.<sup>125</sup> Pero no bajo la

---

<sup>124</sup> Platón. *El sofista*. Pág. 756.

<sup>125</sup> Bazin, A. *Op. Cit.* Pág. 23.

simpleza de tejer una beta de parentesco entre la pintura y la fotografía, ya que el cine es un arte bastardo, y a la vez, regenerativo porque ha demostrado en su corta historia una capacidad inaudita de transformación sobre sí mismo, de metamorfosis espiritual y técnica, para finalmente, devenir en lo actual, en la temporalidad y en el sentido de nuestra existencia como seres expectantes.

\*

En este sentido, nos proponemos reflexionar con ayuda del filme *Fraude* (1974) de Orson Welles una manera de significar nuestra realidad, no en su sentido explícito y traslúcido que nos conecte con la similitud de ciertas experiencias propias sugeridas por el drama. Sino que pretendemos averiguar en lo general, aquella posibilidad que nos brinde una experiencia de choque entre la imagen cinematográfica y la linealidad de nuestros modos y formas de pensar un acontecimiento preciso; el arte como falsificación de la realidad. Nuestra hipótesis es que el cine de Welles construye una imagen apropiada a un estadio avanzado de la imagen cinematográfica que corresponde a la temporalidad, donde podríamos entender que “la verdad” sostenida al tiempo queda en suspenso haciendo emerger la posibilidad de lo falso. Y es que, ya desde *Ciudadano Kane* (1941), nos enfrentamos a una valoración subjetiva o temporal cuando la narración no concede más la facilidad acostumbrada de entender el verdadero motivo de la historia (Rosebud). Implicación trascendente para el cine posterior ya que lo que provocó fue la desconexión lógica del relato; la fragmentación de la historia secuencial que antes no le implicaba al espectador ningún problema para identificar al protagonista de la historia por ejemplo, o que al final del filme todo embonara con exactitud de reloj sin dejar nada a lo

incomprensible. En cambio, es muy significativo que en los filmes de Welles los personajes sean falsarios, es decir, caracterizados fuertemente por una contraposición a los personajes verídicos; el caso del abogado en la *Dama de Shanghái* (1948), el detective americano en *Sed de mal* (1958), el falsificar de pinturas y el escritor de biografías falsas en *Fraude*. Podríamos decir, que el asunto primordial ronda en toda la obra de este gran cineasta, sobre aquello que nos imposibilita a juzgar entre lo verdadero y lo falso, pues como lo muestra Deleuze en su lectura nietzscheana sobre estos films: “el mundo verdadero supone un hombre verídico, un hombre que quiere la verdad, pero este hombre tiene unos móviles muy extraños como si dentro de sí escondiera a otro hombre, una venganza”.<sup>126</sup> Tanto, en *Ciudadano Kane* como en *Sed de mal* pero sobre todo en *Fraude*, lo que se antepone a nuestro juicio no es la verdadera historia de Charles Foster Kane, ni tampoco saber si el detective Quinlan actuó honestamente al mandar a la silla eléctrica a los culpables, mucho menos encabalar una crítica tenaz sobre el pintor falsario que se dedica a copiar los originales y venderlos en el gran mercado del arte; lo que aquí presenciamos es el mundo de los simulacros contruidos y erigidos con toda derecho a desbordar la realidad tal y como fueron los originales. Porque finalmente lo que quieren los personajes verídicos es erigir un valor superior para efectuar el juicio, ya sea el bien, la ley o la originalidad, pero ¿y si de lo que se tratara fuera de juzgar la vida?, entonces la verdad encuentra su límite en la inocencia del devenir, porque en sentido estricto la vida en tanto que valor intrínseco está más allá del bien y del mal; más allá de los valores relativos a una sociedad que se derrumba en el vicio, la corrupción, el poder y el dinero.

---

<sup>126</sup> Deleuze. “Las potencias de lo falso” en *La imagen-tiempo*. Pág. 185.

\*\*

Ahora bien, antes de continuar nuestro comentario detengámonos un poco en la idea sobre la construcción la verdad en el cine, y en todo caso, ver si la incumbencia del esquema ontológico (ser y del aparecer) da lugar a nuestro planteamiento inicial. Así pues, tenemos que la clasificación de las imágenes cinematográficas que más nos acerca a este propósito, es sin duda, la acuñada por Deleuze bajo los conceptos de *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*. La primera refiere a los filmes contruidos narrativamente a partir de un esquema orgánico, que quiere decir, que cada imagen del film encuentra su lugar en la actualización de lo real según la continuidad, legalidad y lógica de las acciones y situaciones entre los personajes. En otras palabras, en estos filmes clásicos, los personajes reaccionan a situaciones precisas donde la narración queda al descubierto o evidenciada en su pretensión de ser verídica, aún en la ficción o el sueño. El cine del montaje en sus cuatro acepciones; el cine americano (Griffith), el cine soviético (Eisenstein), la escuela francesa (Abel Gance, Marcel L'Herbier) y el expresionismo alemán (Robert Wiene, Murnau, Lang) nos darían ejemplos de este tipo de construcción narrativa naciente donde a la manera clásica (aristotélica), el modelo del drama quedaría centrado en el héroe y la acción (o la situación) que desarrolla para descubrir el conflicto que lo envuelve, y en el cual se tejen los momentos constitutivos de principio-clímax-final. Más aún, la imagen-movimiento es aquel circuito que pasa por la maquinaria sensomotriz de las acciones y las situaciones (percepción-afección-acción) y que nos otorga una experiencia indirecta del tiempo; por ejemplo, dos personajes suben una escalera para instalarse al fondo de un apartamento, en seguida el plano cambia presentando una mano en el picaporte, para finalizar la secuencia con los personajes dentro de la habitación (imagen-percepción). A continuación, Lulú

enreda sus brazos al cuello del hombre que le acompaña, y éste intenta besarla, pero un destello maniaco refleja el brillo de luz en sus ojos que le hace detener y lo transforma, en seguida, sobre una mesa figura un candelabro y un cuchillo que resalta en un primerísimo plano adelantando el propósito y alternando el rostro ya desfigurado del asesino (imagen-afección). Finalmente, la acción queda consumada cuando la sombra de Jack baja las escaleras de regreso a las calles oscuras de la ciudad. De esta magnífica escena final de G.W. Pabst en su *Caja de Pandora* (1929) quisiéramos retener los momentos por los que pasa la imagen, pero también, hacer notar que la temporalidad del film se encuentra supeditada a la acción de manera directa gracias al montaje (construcción técnica), mientras que para el espectador, la conciencia del tiempo es indirecta o artificial porque se pretende que el film narre verídicamente (aunque sea una ficción) lo acontecido en un tiempo construido.

En el segundo caso, la imagen-tiempo, refiere a los films contruidos por una narrativa cristalina que quiere decir construida con ausencia del objeto o que sólo lo reflejan, donde lo real-actual está separado de sus encadenamientos motores y legales para que lo virtual con sus actualizaciones, comience a valerse por sí mismo.<sup>127</sup> Esto es, que los signos constitutivos de esta imagen ya no son los de una acción que responde a una situación, sino por el contrario, la emergencia de signos sonoros y visuales hacen reemplazar todo el esquema tradicional de la representación de un objeto o de una situación. Y es aquí donde situamos la diferencia fundamental entre el cine clásico y el cine moderno, pues mientras que para el primero resulta necesario construir la imagen a partir

---

<sup>127</sup> Cfr. Deleuze. *Ibid.* Pág. 172.

del principio del movimiento (esquema sensomotriz), para el cine moderno será el tiempo el principio rector de la imagen. En el entendido que para el pensamiento clásico o de la representación la imagen verídica es aquella que pasa por la sensibilidad y es visible, auténticamente cognoscible incluso transformable, contrariamente al pensamiento cristalino o vitalista de la diferencia que no pasa por la representación, o pasa tangencialmente, pues su finalidad no es *conocer* sino *padecer* de manera cualitativa; igualmente el film no es narrativo sino descriptivo, y en esta medida, el cine moderno va construyendo su imagen ahora con otra finalidad, la de su actualización.

El caso paradigmático de este tipo de cine lo encontramos en *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais con guion de Robbe-Grillet, donde obsesivamente se nos muestran una serie de planos discontinuos y fragmentados repetitivamente, que vagabundean por lugares (corredores, habitaciones, salas, jardines) de una especie de castillo o museo antiguo; donde cada corte de imagen se repite en secuencias diferentes, pareciendo ofrecer una sensación de tiempos comprometidos con una percepción actual o presente con una remembranza virtual o pasada (el mismo día pero del año anterior). Un presente en el personaje X que se confunde con el pasado en el personaje A; donde uno miente o la otra lo engaña. Después aparece un tercero que es el marido, que cierra el círculo temporal presenteX-pasadoA-futuroM:

de tal manera que complican lo inexplicable en lugar de aclararlo, de tal manera que lo hacen existir en vez de suprimirlo: lo que X vive en un presente de pasado, A lo vive en un presente de futuro, al extremo que la diferencia segrega o supone un presente de presente (el marido) todos implicado unos en otros.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Deleuze. *Ibid.* Pág. 139.

Ante semejante paradoja experimentada, decimos, que el pensamiento de la representación no alcanza a figurar el tiempo de un film como este, quizá porque el tiempo no es figurable sino padecible o experimentable cualitativamente; lo que tiene lugar en un pensamiento no representativo sino cristalino, acorde a la presencia del tiempo que nada tiene que ver ya con el espacio. Una hermosa imagen directa de la temporalidad.

\*\*\*

El caso de la filmografía de Orson Welles trata de las imposibilidades del juicio en línea casi directa con su antecesor, Fritz Lang, para quien la verdad en el film es una total apariencia como suponemos en un recorrido escueto por sus filmes desde su magistral *Dr. Mabuse* (1922) y su transición evolutiva años después en *El testamento del Dr. Mabuse* (1933);<sup>129</sup> idea que fuertemente acuñó el doble tribunal (de la ley y del hampa) que juzga al infanticida en *M o el vampiro de Dusseldorf* (1931); o en la inolvidable imagen del traidor que riéndose se delatándose a sí mismo, porque entiende la burla sobre Hitler en idioma alemán en plena reunión de la resistencia checa en *Los verdugos también mueren* (1943). Sin embargo, Orson Welles, inaugura otra etapa del cine en la medida en que somete a sus personajes a una confrontación de fuerzas; aquel que quiere la verdad porque ve en ella una valor superior (la ley, el bien), frente al otro que sabe que no hay otro valor más alto como el de la vida, aún a costa de la suya propia. En este sentido, tanto Deleuze como Bazin,

---

<sup>129</sup> Personaje que introduce la apariencia en las formas legales y verídicas de la sociedad alemana hasta convertirlas en la denigración del fanatismo, la ideología y la corrupción. Todavía, en *the Gambler*, el juicio pareciera renovar los valores y rectificar las demandas de culpabilidad frente a la extorsión, el robo, el asesinato, la corrupción, etc. Sin embargo, en *El Testamento*, la reflexión evidencia cierta imposibilidad del juicio pues el daño ya está hecho y no podrá recobrase la normalidad de la vida social y psicológica; el fanatismo y la ideologización han decaído en esquizofrenia, y aunque Mabuse ya está muerto, su legado sigue ejerciendo influencia ahora terroríficamente, pues su fantasma aparece como anunciando lo inevitable de la perdición; la tiranía, el genocidio, la pretensión de someter al mundo, la anunciación de la guerra, el nazismo.

observan una fuerte innovación técnica surgida en el *Ciudadano* con el plano-secuencia, el montaje corto y la profundidad de campo; que hace para el primero encontrar: “una arquitectura de la visión... porque nos presenta imágenes achatadas que son otras tantas perspectivas, proyecciones en sentido fuerte, y que expresan las metamorfosis de una cosa o de un ser inmanente”;<sup>130</sup> que quiere decir, descentrar el punto de vista único del espectador. En este mismo sentido, Bazin escribe: “la planificación (construcción de la realidad cinematográfica) no elige ya por nosotros lo que hay que ver... sino que el espíritu se ve obligado a discernir”.<sup>131</sup> Griffith, Pabst, Eisenstein e incluso Lang, obedecen a este realismo construido bajo la supervisión técnica del montaje clásico, pero Welles, restituye a la realidad su continuidad sensible. Que quiere decir, a nuestro entender, un verdadero tributo aquella idea crítica del bergsonismo sobre el pensamiento occidental y que la retomamos de las primeras páginas de *la imagen-movimiento*, a saber, dejar atrás la idea de que el tiempo es una extensión del movimiento, en otras palabras, que cuando hablamos de tiempo o de devenir lo que subyace es una idea espacializada del movimiento a la manera de Zenón y los partidarios de la eternidad. Consecuentemente, desde el pensamiento antiguo pasando por la religión y la ciencia hemos elevado la estabilidad, lo inamovible, lo eterno, lo puro, el ser, la verdad al grado máximo de nuestras valoraciones en detrimento de lo moviente, del devenir, de lo corruptible, de la apariencia, del simulacro y de la vida. Entonces, el cine moderno, en tanto que creación-innovación se nos presenta como una revaloración del sentido de la existencia, porque la vida que ha sido mil veces mancillada, mutilada, penetrada, comercializada encierra la potencia de un nuevo amanecer que no alcanza a ser valorado. Aquello que Deleuze retoma de Nietzsche:

---

<sup>130</sup> *Ibid.* Pág. 194.

<sup>131</sup> Bazin, André. *Ibid.* Pág. 300-301, el paréntesis es de nosotros.

Solo el artista creador lleva la potencia de lo falso a un grado que se efectúa, no en la forma, sino en la transformación. Ya no hay verdad ni apariencia. Ya no hay forma invariable ni punto de vista variable sobre una forma. Hay un punto de vista que pertenece a la cosa hasta tal extremo que la cosa no cesa de transformarse en un devenir que es idéntico al punto de vista. La metamorfosis de lo verdadero.<sup>132</sup>

En este sentido, el filme *Fraude* nos hace reflexionar sobre el estatus del arte en esta visión renovadora de la temporalidad como posibilidad de la vida y de la apariencia, de la imagen y del simulacro. Porque hay una lógica que pudiera prevalecer en el arte y que este magnífico film nos propone; no cabe reducir al falsario a un simple copista, ni a un mentiroso, porque lo falso no es sólo la copia ya lo era el modelo mismo. Si no, entonces, Picasso no fue jamás un original porque antes hubo un Vermeer y un Velázquez y un da Vinci, etc. Caemos en una extensión platónica en el entendido de que la valoración por el arte era mínima si recordamos la expulsión de los poetas de su República, y en general, por tratar a la imagen como mera apariencia de la realidad en otros de sus diálogos. Y es que, la mimesis griega, como imitación del principio creador de la naturaleza ha supuesto para la interpretación del arte después del renacimiento y continuado en la modernidad, apropiarse de aquello que había de divino en la creación. Es decir, invertir el papel que se había consagrado a Dios y a la naturaleza para implantarse ahora en el espíritu humano como único ser capaz de transformar o manipular la naturaleza según el modelo de la representación cognitiva, y en esta medida imponer su propia creación.

Así pues, decimos, que si existe una crítica del arte que se pretende verdadero desde la óptica de la representación, es porque equivale a decir que el arte mismo en su originalidad es una imitación del aquel principio que permite al pintor, escritor, cineasta u otro artista, ser el productor de su propia creación-imitación; a partir de su propia

---

<sup>132</sup> Deleuze. *Ibid.* Pág. 197.

existencia, de su propia vida. Esto es lo que encontramos en la obra de Welles: los elementos necesarios para hacer escuchar aquellas voces de la imagen que antes no se tomaban en cuenta, que quedaban en el silencio o en el murmullo de las apariencias, o como dice Foucault; “Abramos más bien la puerta a todos estos astutos que simulan y chismean en la puerta”.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Deleuze y Foucault. *Theatrum Philosophicum & Repetición y diferencia*. Pág. 10.

## BIBLIOGRAFÍA

### a) Básica

- BERGSON, Henry, *La evolución creadora*, Espasa-Calpe, España, 1985.
- ----- *El pensamiento y lo moviente*, La Pléyade, Buenos Aires, 1972.
- ----- *Materia y memoria*, Obras escogidas, Aguilar, Madrid, 1963. Pág. 224-471.
- ----- *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Sígueme, Salamanca, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1984.
- ----- *La imagen-Tiempo*, Paidós, Barcelona, 1985.
- ----- *El Bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1987.
- ----- *H. Bergson/Memoria y vida*, *Textos escogidos*, Alianza, Madrid, 1977.

### b) De apoyo

- BADIOU, Alan, *DELEUZE. El clamor del ser*, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- ----- *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*, Manantiales, Argentina, 2005.
- BARRLOW, Michel, *El pensamiento de Bergson*, FCE, México, 1980.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* Rialp. Quinta edición. Madrid, 2001.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficcionario* (Una antología de sus textos), FCE, México, 1997.
- ----- *Obras Completas I (1929-1949), IV (1975-1988)*, Emecé, Barcelona, 1996.
- CABRERA, I, Guillermo, *Cine o sardina*, Punto de lectura, España, 2001.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- ----- *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1972.
- ----- *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002.
- ----- *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989.
- ----- *La isla desierta y otros textos* (textos y entrevistas 1953-1974), Pre-textos, España, 2005.
- ----- *Dos regímenes de locos* (textos y entrevistas 1975-1995), Pre-textos, España, 2007.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 1993.
- DELEUZE, Gilles y FOUCAULT, Michel, *Theatrum Philosophicum & Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- DOSSE, Francois, *Gilles Deleuze y Félix Guattari, Biografía cruzada*, FCE, México, 2009.
- EISENSTEIN, Sergio, *El sentido del cine*, Siglo XXI, Argentina, 1974.

- GARCÍA, Raúl, *La anarquía coronada, La filosofía de Gilles Deleuze*, Colihue, Argentina, 1999.
- HARDT, Michael, *Deleuze Un aprendizaje filosófico*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- MARRATI, Paola, *Gilles Deleuze, Cine y Filosofía*, Nueva visión, Buenos Aires, 2004.
- OUBIÑA, David, *Una juguetería filosófica, (cine, cronofotografía y arte digital)*, Manantial, Argentina, 2009.
- PASOLINI, P. P. & ROHMER, E, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Anagrama, España, 1976.
- PLATÓN, *Diálogos*, Porrúa, México, 1981.
- PRIGOGINE & STENGERS, *La nueva alianza, Metamorfosis de la ciencia*, Alianza, Madrid, 1990.

c) General

- ABBAGNANO, N, *Diccionario de filosofía*, FCE, México, 2003.
- BECKETT, S, *Film*, Tusquets, Barcelona, 2001.
- BORGES, Jorge Luis, *Siete noches*, FCE. México, 2007.
- CABRERA, Julio *Cine: 100 años de filosofía*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- CAVELL, Stanley, *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Katz, Argentina, 2008.
- ECO, U, *Como se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- FOUCAULT, M, *Las palabras y las cosas*, XXI, México, 2001.
- FRAILE, G, *Historia de la filosofía 1*, BAC, Madrid, 1965.
- GUBERN, Roman, *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 2003.
- HOMERO, *La Odisea*, CGE, México, 1951.
- KRACAUER, Siegfried, *Teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1996.
- KREIMER, J, C, *¿Cómo lo escribo?* Planeta, México, 1990.
- LARRAURI, Maite, *El deseo según Deleuze*, Tandem, Valencia, 2000.
- LEVINAS, E, *De la existencia al existente*, Arena libros, España, 2000.
- MULVEY, Laura, *Citizen kane*, Gedisa, Barcelona, 2006.
- NAVARRO CASANOVA, Alberto, *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, Tirant lo Blanch, España, 2001.
- NORMAN, Barry, *Las 100 mejores películas del siglo*, Libros cúpula, Barcelona, 1992.
- OUBIÑA, David (compilador), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, Paidós, Argentina, 2003.
- ----- *Filmología, Ensayos con el cine*, Manantial, Buenos Aires, 2000.
- PARANAGUÁ, P, Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, FCE, México, 2003.
- PÉREZ, La Rotta Guillermo, *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*, Siglo del hombre editores, Colombia, 2003.
- RANCIERE, Jacques, *La fábula cinematográfica*, Paidós, España, 2005.

- RUSSO, Eduardo A, *Diccionario de cine*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- SEGARRA, M, y CARABÍ, Á, (eds.) *Feminismo y crítica literaria*, Icaria, Barcelona, 2000.
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Cátedra, España, 2001.
- STAM, Robert, *Teorías del cine (Una introducción)*, Paidós, Barcelona, 2001.
- VARIOS, *Pensar el cine 1 (imagen, ética y filosofía)*, Manantiales, Buenos Aires, 2004.
- ----- *Pensar el cine 2 (cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías)*, Manantiales, Buenos Aires, 2004.
- ----- *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, España, 1998.
- ----- *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1996.
- WILLIAMS, Pearce L. (Coor.) *La teoría de la relatividad: Sus orígenes e impacto sobre el pensamiento moderno*, Altaya, Barcelona, 1993.
- ZOURABICHVILI, Francois, *Deleuze Una filosofía del acontecimiento*, Amorrurtu, Buenos Aires, 2004.

d) Digital

- DELEUZE, *Curso del 5 de enero*, <http://filosofiafrancesaen espanol.blogspot.mx/2011/10/deleuze-imagen-movimiento-imagen-tiempo.html>. Fecha de consulta febrero 2011, disponibilidad actual.
- RODOWICK, D, N, *Gilles Deleuze's Time Machine*, ésta es una versión, sólo texto, del primer capítulo *Gilles Deleuze's Time-Machine*, publicado por Duke-University-Press,1997. <http://www.kcl.ac.uk/humanities/cch/filmstudies/Rodowick/Publications/TimeMachine/ShortHistory.html>. Fecha de consulta febrero del 2009, actualmente no se encuentra disponible.
- Enrique Álvarez Asiáin, *De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica*, UCM/UBA, Eikasia, noviembre 2011, [revistadefilosofia.org](http://revistadefilosofia.org). Actualmente disponible
- Eduardo Pellejero, *Deleuze y el teatro de la filosofía*.
- ----- *Jacques Rancière: Las aventuras de la emancipación*. [http://cfcu.fc.ul.pt/equipa/3\\_cfcu\\_elegiveis/eduardo%20pellejero/eduardo%20pellejero.htm](http://cfcu.fc.ul.pt/equipa/3_cfcu_elegiveis/eduardo%20pellejero/eduardo%20pellejero.htm). Fecha de consulta febrero 2012, actualmente disponible.
- Microsoft Student Encarta Premium 2009.

## FILMS CITADOS

- Alain Resnais, *El año pasado en Marienbad* (1961)
- ----- *Je t'aime Je t'aime*(1968)
- Alan Schneider, *Film* (1964)
- Anthony Mann, *Bend of the river* (1952)
- ----- *Winchester 73* (1950)
- Buster Keaton, *El moderno Sherlock Holmes* (1924)
- Carol Reed, *Agonía y éxtasis* (1965)
- Chris Marker, *La jetée*(1960)
- D.W. Griffith, *El Nacimiento de una nación* (1915)
- Fritz Lang, *Dr. Mabuse* (1922)
- ----- *El testamento del Dr. Mabuse* (1933)
- ----- *Los verdugos también mueren* (1943).
- ----- *M o el vampiro de Dusseldorf* (1931)
- G.W. Pabst, *Caja de Pandora* (1929)
- Jacques Tati, *Playtime* (1967)
- ----- *Las vacaciones de Monsieur Hulot* (1953)
- Margarite Duras, *L'Homme atlantique* (1981)
- Orson Welles, *Fraude* (1974)
- ----- *Ciudadano Kane* (1941)
- ----- *Dama de Shanghái* (1948)
- ----- *Sed de mal* (1958)
- Robert Bresson, *Au hasard Balthazar* (1966)
- ----- *Pickpocket* (1959),
- Sergei Eisenstein, *La huelga* (1924)
- ----- *El Acorazado Potemkín* (1925)
- Vittorio De Sica, *Ladrón de bicicletas* (1948)